

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«УЛЬЯНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

НИО Департамента научных исследований и инноваций

Кафедра философии

Международное открытое научное сообщество
«Русская словесность: духовно-культурные контексты»

РОДНОЕ И ВСЕЛЕНСКОЕ
Национальное своеобразие и мировое
значение русской литературы
(эстетика, традиции, этнотопика)

Сборник научных трудов
Выпуск VII

Ульяновск
УлГТУ
2020

УДК 82 (091)+821.161.1

ББК 83.3 (4Рос)

Р60

Рецензенты: Л. А. Мосунова, А. П. Рассадин

РОДНОЕ И ВСЕЛЕНСКОЕ: Национальное своеобразие и
Р60 мировое значение русской литературы (эстетика, традиции, этнотопика). [Текст]: сборник научных трудов. Вып. VII /сост., отв. ред. А.А. Дырдин. – Ульяновск: УлГТУ, 2020. – 267 с.

ISBN 978-5-9795-1979-1

В сборник включены статьи, подготовленные на основе докладов, с которыми выступили участники Международной научной конференции «Родное и вселенское: Национальное своеобразие и мировое значение русской литературы (эстетика, традиции, этнотопика)», посвященной 120-летию А.П. Платонова и Л.М. Леонова, 95-ой годовщине со дня рождения В.П. Астафьева, 90-летию В.М. Шукшина. Научный симпозиум прошел 4–5 октября 2019 г. в Ульяновском государственном техническом университете при поддержке Международного открытого научного сообщества «Русская словесность: духовно-культурные контексты» и участия университета г. Нови-Сад (Сербия), ИМЛИ РАН, Института филологии Сибирского отделения РАН, Санкт-Петербургского университета, Уральского государственного педагогического университета, Воронежского государственного университета, Саратовского национального исследовательского университета, Самарского национального исследовательского университета им. академика С. П. Королева и Казанского (Приволжского) федерального университета.

Целью издания является публикация результатов оригинальных работ по изучению феноменов русской литературы XIX – XX в. в её классических образцах и современном состоянии. Рассматриваются проблемы преемственности традиций и развития отечественной словесности и духовной культуры, эстетики, философии и социологии художественных произведений, национальной топики, писательской антропологии, рецепции творчества прославленных художников слова. Авторы значительной части статей, представленных в сборнике, – члены Международного открытого научного сообщества «Русская словесность: духовно-культурные контексты», созданной на базе гуманитарного факультета УлГТУ в 2004 г., принимающие активное участие в исследовательских проектах, в работе ульяновских конференций и симпозиумов на протяжении 15 лет.

Издание адресовано литературоведам, студентам, магистрантам, аспирантам гуманитарных направлений университетов, филологам, философам и культурологам, учителям школ и лицеев, почитателям русской словесности.

УДК 82 (091)+821.161.1

ББК 83.3 (4Рос)

© Дырдин А.А., составление, 2020

© Коллектив авторов, 2020

© Оформление. УлГТУ, 2020

ISBN 978-5-9795-1979-1

От редактора

Сборник научных трудов, сложившийся из статей, в основе которых – доклады участников VII Международной конференции «Родное и вселенское: Национальное своеобразие и мировое значение русской литературы (эстетика, традиции, этнотопика)», содержит работы, посвященные исследованию литературного наследия русской классики и отечественного литературного процесса XX – начала XXI века. В центре внимания участников сборника – диалогическое самопознание литературы, культурно-социальный ракурс и возможные пути сотворчества писателей и читателей, в результате которого формируется смысловой универсум, сконцентрированный в наследии крупнейшие художники слова, выразителей жизненных идеалов народа.

Раздел «Проблема духовного творчества в эстетико-философской мысли и роль литературы в становлении национального сознания. Национальная и региональная идентичность. Язык и религия» посвящен вопросам эстетико-теоретического характера. Здесь рассмотрены аспекты отношений литературы и философии, эволюции национального самосознания, нравственной соразмерности художественной мысли и русской духовности, тождественности человека самому себе, его поискам места в социокультурном пространстве.

Авторы статей в этом и последующих частях сборника решают (по мере исследовательских возможностей и проникновения в тему) главную задачу – выявить и продемонстрировать глубину идейно-художественных открытий, эстетическое родство писателей, их мировоззренческую близость, определяемую критериями народности, смысловой целостности, добра и зла, апокалиптического и спасительного начал в их миропонимании.

Важное место в сборнике занимают статьи, посвященные национальному своеобразию отечественной литературы, аспектам её историко-культурной, онтологической содержательности. В них рассматриваются проблемы развития российской цивилизации, особенности национальной ментальности, идейно-эстетическое богатство нашей словесности, её аксиологическое единство. Читатель найдет здесь работы, объединенные темами воссоздания в тексте духовно-нравственных констант жизни России, процессов национальной и региональной

идентификации, языка и слова в связи с вопросами культурного, философского и религиозного характера.

Во втором разделе сборника «Наследие А.П. Платонова, Л.М. Леонова, М.А. Шолохова в контексте развития отечественной литературы: мировоззрение и поэтика» публикуются концептуальные статьи, в которых раскрываются идейное и стилевое своеобразие художников, которые наследуют традиции реалистического направления в русской литературе, сохраняющим национальные, православно-христианские ценности. Материалы этой части сборника во многом по-новому представляют творческие поиски известных писателей XX века, их художественную антропологию, апории бытия и мышления, пространственно-временные представления, принципы изображения взаимосвязей природы и человека.

В раздел «Философско-эстетические основы творчества писателей-традиционалистов. Жанровые поиски и этнотопика русской литературы XIX-го – начала XXI столетия» включены работы, посвященные изучению творческих судеб отечественных писателей, определивших важнейшее направление развития национального литературного процесса. Рассматриваются жанровая эволюция и творческая история произведений, их архетипические основы, феномен «невывышенной литературы», которые приближают читателя к тайнам авторского сознания.

В завершающий сборник раздел «Сообщения, заметки, отклики» вошли материалы, которые связаны с творческим наследием русской литературной классики и литературы XXв., актуальными вопросами отображения переломных моментов национальной истории в драматургии периода Великой Отечественной войны, современным состоянием отечественного литературоведения и критики.

Сборник продолжает серию изданий, начатую семь лет назад, сохраняя свое исследовательское направление – постижение художественного и смыслового богатства русской словесности, её внутреннего единства, сложившегося на протяжении многовекового исторического пути. Авторы настоящей книги стремятся донести до читателей мысль об исключительном значении отечественной литературы в становлении и развитии национальных жизнестроительных идеалов и духовно-культурных ценностей.

А.А. Дырдин

**Проблемы духовного творчества
в эстетико-философской мысли и роль
литературы в становлении
национального сознания.
Национальная и региональная
идентичность.
Язык и религия.**

Е.А. Костин (Вильнюс)

ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ И МЕНТАЛЬНЫЙ АСПЕКТ РУССКОГО САМОСОЗНАНИЯ (ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ)

В контексте размышлений о целостности и всеохватности мысли отечественных классиков нас интересуют в первую очередь ментальные концепты, константы, ментальные образы, определившиеся в русской культуре и нашедшие выражение также и в русской литературе, – в случае нашего особого предмета рассмотрения – у Толстого и Достоевского. При всей очевидности этого термина – *ментальность* – которое широко распространилось в научной литературе последнего времени (да и вошло в обиход общих рассуждений о своеобразии национального характера, картины мира и т.п.), еще раз, применительно к целям нашего исследования, поподробнее всмотримся в это понятие, уточним его параметры.

Крупный исследователь в этой области И. В. Кондаков рассуждает о том, что существует определенного рода набор (значительный по объему) свойств и признаков существования того или иного народа на протяжении всей его национальной истории. Вот что он пишет в своей книге «Культура России»: «Для описания и осмысления всех этих разнообразных, но тесно взаимосвязанных, даже слитных (в одно трудно структурируемое целое) явлений <...> принято понятие «менталитет» <...> понятие, призванное объединить в себе многообразие смыслов и значений, так или иначе ассоциирующихся с пробле-мой национального (или иного обобщенного) своеобразия культуры» [1, 39].

Известная размытость этого определения (оно является переводом с французского *mentalite* – мышление, *помысленное*), применяемое к различным сферам духовной жизни (религиозный менталитет, этнический, культурно-исторический и т.д.), тем не менее, кстати пришлось в эпоху постмодернизма и стало устойчивым понятием, используемым, прежде всего, в разнообразных гуманитарных исследованиях. И. Кондаков в своих дальнейших рассуждениях уточняет некое общее содержание возможных употреблений этого своеобразного (без длительном традиции все же) термина:

«Во всех <...> вариантах этого понятия *менталитет* понимается как совокупность глубинных, в принципе не рефлекслируемых индивидуальным и коллективным сознанием, но всегда подразумеваемых смысловых и поведенческих структур, довольно аморфных, размытых, составляющих малоизменяемый в течение длительного времени (и случае эпохального, национального, религиозно-конфессионального и подобного им менталитетов – нередко в течение нескольких столетий), а значит, *метаисторический* фундамент социокультурной истории, способствующей самоидентификации данной формы или разновидности культуры, вообще какой-либо духовной общности на всем протяжении ее становления и развития как ценностно-смыслового единства. Это – совокупность констант, включающих жизненные установки, принципы, модели поведения, эмоции и настроения, опирающихся на глубинные (во многом *дореклексивные*) зоны смысла (которые присущи данному обществу, его социальному наследию и культурной традиции), а потому имеющих системообразующий характер для национальной культуры и ее истории, для становления и развития данной цивилизации. По видимому, резкая «ломка» и распад существовавшего веками менталитета, несшего в себе энергию и жизненную силу (витальность) той или иной культуры, целой цивилизации, приводит культуру и цивилизацию к серьезному и глубокому кризису, а в конечном счете и к краху, национальной катастрофе, гибели цивилизации. Во всяком случае, ни один конец великой цивилизации <...> не наступал лишь в результате воздействия внешних факторов: войн, нашествий, истощения природных ресурсов и т.п., но всегда дополнялся, усугублялся, а нередко начинался или завершался разрушением ее менталитета – духовного основания» [1, 40–41].

О ментальном аспекте русского самосознания немало написано, особенно в связи с мирами Достоевского и Толстого. Но, исходя из желания уточнить эту чрезвычайной важности проблему, которая отзывается на всех обстоятельствах жизни русского человека до сих пор, автор хочет несколько уточнить некоторые положения. И прежде всего применительно к особой роли литературы в формировании ментальных структур русской культуры.

Известно, что в период Просвещения, плавно перешедший в эпоху романтизма, европейская культура формирует особое читательское

сознание, и сам автор ориентируется на этот тип сознания, поскольку ему понятно содержание диалога со своим читателем.

Это сознание человека, который совершенно очевидно определил себя в культурном и психологическом смыслах. Он понимает, вслед за мыслителями эпохи Просвещения, среди которых Руссо, Вольтер, Монтескье, свое место в развитии культуры, в появлении новых типов художественного творчества, он (читатель, активный участник культурной жизни) стремится соответствовать появляющейся моде на тексты, идеи, привычки и модель поведения в обществе, в самой жизни. Устанавливается прямой контакт между автором и читателем. Яркие имена мыслителей, писателей, «властителей дум» реально воспринимаются как носители глубинных тайн жизни, секретных мотивов поведения человека, цели его существования. Между культурным слоем читающей публики и автором устанавливаются особые отношения, в рамках которых автору делегируются особые права – «учителя», «наставника», «мудрого советчика».

Конечно, и авторитет деятелей Просвещения, авторов «Энциклопедии» реально довлел над сознанием европейского обывателя. Да и сама европейская литература этого периода была изумительна по именам (Стерн, Гете, Шиллер, Филдинг и др.) и результатам их деятельности. И по степени влияния на читающую публику.

Поэтому эпидемия самоубийств, которая прокатилась по Европе после выхода в свет гетевского «Страданий юного Вертера», была совершенно оправдана этой логикой взаимоотношения между писателем и читателем, сложившейся в эпоху позднего Просвещения и расцвета романтического направления в искусстве.

В России данные процессы (отношения между текстом и воспринимающим его субъектом) осложнялись особым характером самого языка, его онтологическими свойствами, которые определялись в иных условиях формирования письменной речи, влияния на нее эпистемологических принципов, связанных с религиозным (восточно-христианским) сознанием. Они и не могли стать столь устойчивыми и сильными, как в немецкой или французской литературах, по причине неразвитости литературной традиции по сравнению с западноевропейской и, наконец, из-за относительно немногочисленного слоя потребителей литературных

текстов отечественного происхождения. Мы помним по Пушкину, какие тексты и каких авторов предпочитала Татьяна Ларина и на каком языке, добавим мы.

Усваивая формы романтической поведенческой модели, идущие через тексты западноевропейских писателей, русский читатель добавлял в них эти модели, специфические русские черты, связанные с его особенностями формирования индивидуальных характеров в русской истории, с развитием самой государственности и пониманием места человека в ней, наконец, с психотипом русского человека, который не в последнюю очередь складывался под воздействием опять-таки самого русского языка и типа религиозного сознания.

В западной традиции линия влияния на читательское сознание шла большей частью по восприятию и, соответственно, принятию поведенческой модели героя, связанного с его представлениями о чеши, любви, отношении к «высоким» ценностям жизни, в том числе связанных с национальным аспектом, что особенно ярко проявилось у немецких романтиков. В русской традиции этот аспект также был одним из важнейших, но в целом весь словесный текст произведения воспринимался в определенном смысле как сакральный, как несущий в себе не только открытые и видимые смыслы – вот *так* надо поступать, *так* не надо, вот *это* надо любить, а *другое* не надо, но и скрытые, сосредоточенные подчас в каком-то одном слове, в каких-либо деталях. Отношение к литературному тексту как к некоей нерасчлняемой целостности отличает русского читателя от западного, совпадая, впрочем, в других деталях. Иным важным отличием от инокультурного образца стало зафиксированное отношение к художественному произведению, как к своду определенных жизненных ценностей, в том числе и в области индивидуального поведения.

Ю. М. Лотман, рассуждая в своей книге о русской культуре XVIII – начала XIX веков применительно к модели поведения жен декабристов, отправившихся вслед за мужьями в Сибирь, отказавшихся и от положения в обществе, от других своих родственников, пошедших на серьезные бытовые лишения, подчеркивает, что это во многом происходит под воздействием литературных образцов.

Он пишет: «“Виновата” была русская литература, создавшая пред-

ставление о женском эквиваленте героического поведения гражданина, и моральные нормы декабристского круга, требовавшие прямого перенесения поведения литературных героев в жизнь» [2]. Поэтому таким странным было, по мнению исследователя, поведение декабристов во время следствия, когда они проявили себя не как люди, обладавшие серьезным жизненным, в том числе и военным, опытом, а как неопытные юнцы, не знавшие, какой модели поведения им придерживаться. Иначе говоря, у них не существовало «образца», взятого из книг: как вести себя в данном случае. Погибнуть на Сенатской площади – вне всякого сомнения, было бы прекрасно, это вписывалось в освоенный стереотип героического поведения, представленного в литературе примерами *доблестных римлян*, умирающих за отечество, но как быть в ситуации допросов, выслушивания обвинений, формирования линии защиты и пр. – им было непонятно.

Ю. М. Лотман уточняет этот аспект: «Характерна в этом отношении полная растерянность декабристов во время следствия. Они оказались в трагической обстановке поведения без свидетелей, которым можно было бы, рассчитывая на понимание, адресовать героические поступки, без литературных образцов, поскольку гибель без монологов, в военно-бюрократическом вакууме, не была еще предметом искусства той поры» [2, 478].

Но и далее *литературоцентричность* сознания человека русской культурной традиции упорно выстраивала именно такую модель взаимоотношений человека и текста. Чапаев, Павел Корчагин, Николай Островский, герои Гайдара, Фадеева, бесчисленные пионеры и комсомольцы, партийцы и умудренные жизнью ветераны масштабом и качеством исполнения поуже, чем у указанных выше авторов, заполнили советскую литературу именно что дидактического свойства.

Такого рода *поучающая* ориентированность литературы *вовне* типологически характерна для начальных этапов всех становящихся культур – от древней Греции до советской империи. Новая социально-культурная общность всегда нуждается в определении человеческого идеала, стереотипов поведения человека, которые необходимы для развития данного социума. Какого рода ошибки случаются на этом пути, кто подворачивается в качестве исполнителя – это уже вопрос другого рода, но потребность в *вылепливании* человеческого материала под задачи

становящегося общества (что, кстати, вовсе не обязательно ясно декларируется каким-либо идеологом или вождем, чаще всего это и стихийный процесс на первоначальном этапе) является широко распространенной практикой и истории.

Другой вопрос, что в рамках развития русской цивилизации конца XIX-го и на протяжении всего XX века, это была и сильнейшая доминанта, влиявшая на целый спектр усилий новых идеологов по формированию нового человека. Что и говорить, цель была высокой, но не менее утопической, чем в других подобных случаях в истории. И ничто особо этому процессу не помогало – ни переложение Нагорной проповеди на язык морального кодекса строителя коммунизма, ни яркие и реальные примеры почти что житийного поведения людей в период Отечественной войны, ни другие примеры высокого нравственного поведения многих и многих человеческих индивидов в жизни.

К тому же все эти государственно-идеологические усилия накладывались на органические особенности русской литературы, ведомой русским же языком с явно выраженными пропедевтическими онтологическими свойствами этого языка способствовать исправлению человеческой природы через слово.

* * *

По существу Толстой, а вместе с ним и Достоевский, проделали работу по углублению и одновременной *модернизации* ментальности русского человека. Причем, если исходить из того представления о ментальности, какое сформировано в современной гуманитарной науке, ни один ни другой не сомневались в очевидном присутствии в жизни русского общества неких общих структур (форм) внутреннего мира русского человека, которые самым решительным образом отделяют его от людей иных культур, представителей других народов.

Это было в определенном смысле банальностью для всех светлых умов русской культуры (за исключением разве что П. Чаадаева и Вл. Соловьева), независимо от их положения, политических и художественных пристрастий, – от начала века (в меньше степени) до самого его конца с переходом в век двадцатый, от западников до славянофилов, от Герцена до Хомякова, от Тютчева до Тургенева, от Лескова до Бунина, и далее –

Платонова, Леонова и Шолохова – все они чувствовали и понимали разительное отличие образа мысли, стереотипов поведения, особенностей религиозности, привычек и форм семейной жизни русского человека от других людей, в первую очередь европейцев.

В одних случаях, как у славянофилов, к примеру, это неприятие носило активно выраженный характер, но и у других, как у Герцена или Тютчева, к слову сказать, людей проведших большую часть своей жизни за пределами России, ощущение этой разницы было секретом Полишинеля. «Не лучше и не хуже», не так проводилось сравнение (в умах лучших людей русской культуры доставалось и тем и другим – и европейцам, и русским, и последним не в пример сильнее), через понимание известного рода принципиальной разделенности по некоторым существенным пунктам. О них можно рассуждать, сравнивая Толстого и Достоевского, определяя, кто же из них сильнее повлиял на *переформатирование* сознания русского человека в западном духе, а кто и *надломил* в определенном смысле его некоторые духовные скрепы, что во многом привело к революционным потрясениям начала XX века и к последующей жестокой гражданской войне.

Собственно, всю предшествующую (до XX века) историю России невозможно (даже теоретически) представить прошедшей через раскол т а к о й силы, такое разделение внутри русского общества, что случилось в гражданскую войну, – настолько русский мир средневековья выглядел однородным прежде всего в духовно-религиозном смысле. Те крестьянские восстания и бунты (Болотников, Разин, Пугачев) носили в определенной степени вынужденный характер (недород, голод, притеснения помещиков), и, как правило, под них всегда подводилась совершенно другая подкладка – «обретение спасенного, истинного царя», защита «настоящей веры» и пр.

Очевидно, конечно, другое, что усилиями прежде всего Достоевского и Толстого было произведено, как мы определяем, *переформатирование* русской ментальности. Причем этот процесс шел как бы в разные стороны у одного и другого писателя. Толстой во многом был устремлен к «взрыхлению», позитивному усложнению внутренней жизни русского человека XIX века. Работа им была проделана грандиозная. Мало того, что русский человек в этом отношении «встал», как это отмечалось нами

выше, вровень со сложным, развитым самосознанием «нормального» европейца, но Толстой вовсе не выпустил из виду все те сложности и особенности русской души и русского характера, какие были им проанализированы не только через лучших представителей российской дворянской интеллигенции, но и через русских мужиков, которым подчас он отдавал предпочтение именно в духовном смысле.

Изломанность, чрезмерная усложненность внутренней жизни русского интеллигента оказывалась во многом насыщенной фальшью и отторжением от жизни («Смерть Ивана Ильича»). При этом сознание этого героя, как правило, рушится под воздействием непреодолимых противоречий между данной ему плотской, крепкой, физической жизнью и смертью, разложением, исчезновением. Для самого Толстого это была одна из главных дилемм его личной жизни как индивида, но как мыслитель, духовный пастырь он «снял» в онтологическом смысле эту ситуацию через отказ от избыточной рефлексивности, через опору на естественное, «нормальное» существование в труде и через народную – истинно христианскую – мораль.

Но основной тип героя *приведенного* им в русскую, а дальше и в европейскую, литературу, – это герой постоянно развивающегося самосознания, психологических мельчайших нюансов, бесчисленных сомнений и недоверия очевидному, примитивно ясному. Именно это и осталось *включенным в менталитет русского человека* – новый слой психологической, внутренней жизни, где уже невозможны простые формулы верований или неверия, а все нуждается в доказательстве, исследовании, оценке и, как последний этап, возможному отторжению. Бахтин был прав, говоря о Достоевском, что именно он дал представление о человеке, как о бесконечно развивающемся существе, для которого «последнее» слово о жизни никогда не произносится – все оказывается лежащим впереди. Но тоже самое и у Толстого.

Более того, по крайней мере, во всех изображенных Достоевском характерах, коллизиях их жизни, независимо от логики повествования и логики развития психологии самого героя, он может завершить его литературную судьбу фиксацией вовсе и не художественного толка, а так, как надо ему, автору, по его внутренней и основной логике: повернуть героя к Богу, к Христу. Таков финал «Преступления и наказания», где

перерождение Раскольникова ничуть не мотивировано художественно, а все находится в пределах нравственно-религиозного силлогизма Достоевского, который посчитал, что именно этот путь выглядит наиболее подходящим для сомневающегося русского героя.

Но самую причудливую историю с воздействием на русскую ментальность мы обнаруживаем у Достоевского. Достоевский свою часть того переформатирования ментальности русской культуры, о которой идет речь, совершает не в сфере очевидного, рационально и разумно препарируемого единства разнообразных представлений, эмоций, предрассудков, убеждений и пр., что, по преимуществу, мы встречаем у Толстого.

Достоевский обнаруживает и начинает «работать» с *подсознанием* русского человека (героя своих текстов), которое до него, если и входило в состав русского мышления, но небольшой и малозаметной своей частью. Мир средневекового русского человека весь построен на очевидностях и данностях (в онтологическом смысле), таков и русский язык в своей номинально-назывной функции, в нем нет даже места для соображений и высказываний, через которые могут быть выражены *под-* и *сверх-* сознание человека. Не будем говорить, что в Европе этого же периода Средневековья мы наблюдаем *разгул* психологизма, ориентированного на изображение подсознания человека. Этого, конечно, нет. Но, вместе с тем очевидно, что позднее Возрождение в лице Шекспира, Микеланджело, других деятелей, без сомнения, знакомо с той частью человеческой природы, которая носит неопределенный характер и не может быть выражена каким-то опосредованным образом. Но это удел гениев, которые, как и Достоевский позднее, забегают вперед, даже и не понимая, какие свойства человеческой природы и человеческого духа они заметили и открыли. Это будет шире осознано и частично освоено в более поздние эпохи (Просвещение, романтизм и пр.).

Русская культура по своему духу известной ригористической религиозности и не подозревала, что человек может быть столь глубок внутри самого себя. Другое дело – грех, кара за совершенный проступок, за нарушение правил и т.п. Достоевский вскрывает этот, неизвестный прежде русской культуре, *слой* и вводит в состав русского человека сложную смесь потаенных желаний, преступных страстей, что-то такое, о

чем сам человек боится и помыслить. Конечно, какие-то подступы к такому изображению человека мы обнаруживаем у Пушкина в небольшом числе его текстов, больше – у Гоголя, но Достоевский делает из этого совершенно отдельный предмет изображения. Более того, *эта* часть внутренней жизни человека становится для него наиболее интересной.

Нельзя сказать, что русская литература с упоением подхватила эту линию воспроизведения и изображения русской ментальности, у Достоевского в этом отношении совсем немного последователей (еще раз подчеркнем, что, как ни парадоксально, среди них на одном из первых мест пребывает Набоков, который так не любил автора «Записок из подполья»). Но «камень» уже покатился с горы, его было не остановить. По-своему вся эта линия *страшного* содержания человеческою подсознания «вылезла» в русской литературе раннего советского периода – у И. Бабеля, Б. Пильняка, Вс. Иванова, М. Шолохова, А. Веселого и ряда других, где в переданных событиях гражданской войны, распахнутых к преступлениям и крови, вдруг обнаружилась *темная* бездна души человека. Внешне кажется, что нет ничего различней, чем миры Достоевского и Шолохова, но по существу, по *мере* показа молодым советским писателем «переступания» человеком всяческих ограничений морали и милосердия, во многом и не мотивированного каким-то социальным или похожим образом, а исходя из открывшегося субъективного ада, понимаешь, что герои Достоевского и Шолохова из одного литературного *гнезда*.

Собственно, Достоевский в какой-то степени также моделировал возможную «гражданскую войну», когда изображал своих «бесов», боящихся пустить «кровушку» значительному числу своих соплеменников, какие по разным причинам могут служить препятствием на пути их планов и достижения неважно каких целей. «Разрешение крови», *сплачивание* людей вокруг преступления и именно вокруг *крови* (синониме жизни и смысла *живой жизни* человека) – это сильно потрясает читателя не только Достоевского, но и молодой русской литературы советского периода.

Каким образом и почему – после Некрасова, Тургенева, Толстого, в конце концов, Чехова, других «певцов» гуманизма и милосердия – в русской литературе взорвалось таким ураганом жестокости и отмены практически всех правил человеческого общежития в мире Шолохова и его

литературных собратьев? Ведь брат идет на брата, сын на отца, отец на сына – это ли не Апокалипсис? Но рамки-то были раздвинуты раньше, задолго до этого увиден был человек в своей отвратительной ипостаси, и показал сие, и *вопьял* об этом именно он – Федор Михайлович Достоевский.

Таким образом, «расширение» ментальности русского человека в *данную* сторону его натуры, открытие бездны там, где ее никто и не предполагал – это, нельзя сказать – *заслуга* Федора Михайловича, но, скорее всего, *плотина* должна была быть разрушена не только в русской, но и в европейской (мировой) культуре. Почему это выпало на долю русской литературы, менее всего приспособленной к такого рода пониманию человека – истинная загадка.

Библиографический список

1. *Кондаков И. В.* Культура России. – М., 1999.
2. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века. – СПб. 2017. С. 478.

И.З. Гафаров (Казань)

РЕГИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В СВЕТЕ ТРАНСФОРМАЦИЙ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

Весьма важной проблемой в общественной жизни является осознание в границах самого региона, в контексте так называемого регионального самосознания, которое нередко служит синонимом термина «региональная идентичность».

Понятие «идентичность» имеет множество значений. Сложность изучения идентичности определяется тем, что она несет в себе два фундаментально различных значения: с одной стороны, идентичность есть абсолютная одинаковость, единообразие и тождество, с другой – определенность, т.е. условие или факт того, что человек или вещь есть сама по себе, и ничто другое.

В широком смысле понятие «идентификация» означает «отождествление» индивидов и групп в социуме. Примеров этому в истории можно найти много. В 1311 году Митрополита Петра,

бессребренника и аскета, чьей единственной земной привязанностью была иконопись, обвинили во взяточничестве [2, 503]. Был созван собор. Пришедшие из Москвы, Ярославля, Костромы, Рязани, Владимира, той же Твери миряне восстали против клеветы на любимого предстоятеля. Однако, митрополит попытался сбить накал бурных прений: "Братие и чада! ...Если ради меня великое смятение, изгоните меня, да утихнет молва" [11]. Собор снял обвинения с митрополита. Никто не ожидал или даже не предполагал такое развитие событий. Это было стихийное проявление и выражение формирующейся национальной идентичности, связанный со становлением и укреплением Московского государства.

Детальная разработка феномена идентичности была предпринята Э. Эриксоном. Американский психолог рассматривал идентичность как итоговое, интегрирующее свойство личности, формирующееся на протяжении всей жизни и проходящее ряд стадий. По Эриксону, идентичность имеет сложную человеческую природу, где ясно выражены индивидуальный, личностный, социальный аспекты. Это относительное постоянство, уникальность, а также солидарность или несогласие с личностным, групповым запросами представлен отрывком из каменной стелы, найденный в долине реки Орхон и адресованной носителям, с тождественным мировоззрением, уникальным культурным кодом. Слова Правителя Кюль-тегина имеют конкретную персонификацию, строго адресованную адресантом адресату, в основе которого лежит так называемое «обоюдное знакомство» и соблюдение «ритуала опознавания» [6, 120]. (9) По милости неба и потому что у меня самого было счастье, я сел (на царство) каганом. Став каганом, (10) я вполне поднял (собрал?) погибший, неимущий народ, неимущий народ сделал богатым, немногочисленный народ сделал многочисленным...

О тюркские начальники и народ, слушайте это! [8].

Примеров апеллирования к идентичности с целью осознания «Своего», опознания «Чужого» много. В качестве примера можно привести революционные события 1917 года, когда спаянная веками идентичность, впоследствии смогла стать основой нового мировоззрения и соответствующих ей государственных институтов.

Если идентичность в классическом понимании был традиционным объектом исследования, ее региональный аспект довольно долгое время

оставался без внимания. Это было связано с относительной политической стабильностью в послевоенном мире, игнорированием национально-региональных особенностей в национальных государствах. Поступательно утверждавшаяся с начала 80-х годов XX века по всему миру региональная идентичность явилась одним из инструментов утверждающегося глобального миропорядка, которой по умолчанию чужды национальные, региональные особенности.

Региональная общность складывается, в относительно замкнутое, обособленное пространство, со своими культурными ценностями, взаимоотношением между людьми. Обычно индивид ощущает себя одновременно жителем и своей страны, и одного из ее регионов, и конкретного населенного пункта. Если региональная идентичность выходит на первый план и превалирует над национальной, возникает опасность нарастания сепаратистских тенденций и дальнейший распад государства. Такая ситуация складывалась в начале 90-х годов XX века на территории бывшего СССР.

Российская федерация смогла преодолеть разрушительные, деструктивные процессы, лишь в начале 2000-х годов. Соответственно, за все это время в регионах возникла собственная идентичность, основанная на минимизации различия между членами одной общности, при максимальном увеличении различий между разными общностями. Такого рода идентификация формирует тип характера, с «плавающим» позиционированием в обществе, где человек буквально вынужден «разрываться», между несколькими идентичностями [7, 113]. Теория множественности идентичностей позволяет изучать и объяснять природу завлечения человека в другой мир [4, 103]. В этой связи интересным является теория множественности миров философа Д. Льюиса. Он мыслит другие миры как, где-то существующие реальности. По мнению Д. Льюиса обманчивый мир вполне конкретен и действует по тем же законам, что и мир исходный. [7, 5]. Однако критики Д. Льюиса в частности философ Ч. Чинара утверждает, что теория множественности миров противоречит здравому смыслу. Так как данная теория может преподноситься лишь метафорически или поэтически, а не с научной уверенностью. В любом случае теория множественности миров может служить неким пунктом для дальнейшего дискурс-анализа. В нашем случае исходный мир формирует

базовую идентичность. В современном мире человек «теряет» базовую идентичность, которая в свою очередь может скрываться и в традициях и ценностях родной этнической культуры. Это суждение никак не противоречит методологии научных изысканий [5, 5]. Тем не менее, жесткая конкуренция в постиндустриальном обществе, вынуждает индивида к выбору связки идентичностей. Этот процесс и дальше будет преследовать общество, занятое самореализацией и самоутверждением, в ущерб той же базовой идентичности.

Главным фактором региональной идентичности выступает национализм, ставший значимым элементом международной политики XX в. После окончания Первой мировой войны национализм получил широкое признание. Наиболее реакционную форму он принял в немецком национал-социализме. Близкие к нацизму формы национализма нашли свое продолжение в лице правых группировок в послевоенной Германии, Великобритании и Франции.

С середины 1970-х гг. наблюдался подъем национализма в СССР. Национализм, опирающийся на созданные в этих государствах национальные республики включал в себя языково-культурное, экономическое и политическое давление титульной нации на другие этнические группы. С усилением центробежных сил в Советском Союзе добавилось желание усиливающейся национальной элиты утвердиться в рамках суверенных национальных государств, вытеснив не титульные нации с исторической авансены. Окончательным же результатом национализма и национал-сепаратизма в СССР стал распад этих государств на самостоятельные политические образования. Те же процессы шли в самой Российской Федерации. В основе правового, далее экономического, культурного обособления лежал национальный фактор, обозначаемый исходным – национализм, который имеет несколько трактовок.

С 1945 года по 80-годы «национализм» имел четко выраженный негативный оттенок с «неприглядными сторонами», как великодержавная национальная политика, агрессия, иррационализм, нетерпимость, ненависть, насилие и деспотизм. В исторической традиции XX века национализм противопоставлялся интернационализму, не сумевшая переломить центробежные тенденции. Национализм же сумел

приспособиться к изменившимся условиям и сформировать текущую повестку. Как отмечал Ф. Фукуяма, идеология национализма исходит из убеждения, что однородные культурно-лингвистические группы должны быть организованы в суверенные государства [10]. И все же ахиллесовой пятой любого национализма является отсутствие адекватного оценивания исторического прошлого, исходя из современных реалий.

В основе современных государств лежит встраиваемая веками многообразие культур. В связи с этим появляется угроза размывания культурных ценностей, традиций в общем поликультурном пространстве, что отрицательно сказывается на формировании единой национальной идентичности. Когда граждане полностью идентифицируют себя с государством, появляется всеобщая сплоченность. Однако, если население региона, республики слабо идентифицирует себя с государством, вероятность формирования универсальной идентичности существенно снижается. Э.Д. Смит, полагает, что национальная идентичность подпитывается мифами, символами, поведенческими моделями прошлого [9]. Последние наслаиваясь, создают мифический образ из прошлого. Противоречие наступает в момент, когда этот образ сталкивается с реальностью, деструктивно влияющей на этнические особенности той или иной территории.

Угроза хаоса, сложность в поддержании порядка, подталкивает национальные и региональные элиты к формированию образа национально - территориальной идентичностей посредством мифов, идей, многочисленных повествований культивируемых, насаждаемых местными СМИ, политическими институтами, образовательными учреждениями. Таким образом, с ослаблением значения и роли нации-государств, на передний план выходит локальная, региональная идентичность. На сегодняшний день региональная идентичность является определяющим и стабилизирующим фактором формирования социально-территориальной общности, формирующийся в результате идентификации «себя» и «других». Она позволяет индивиду ощущать себя частью общности, что уже служит неким объединяющим фактором. В то же время, региональная идентичность способна представлять угрозу единству страны. В 1990-х гг. вследствие распада СССР, произошло усиление регионализма практически на всем постсоветском пространстве.

Региональная идентичность имеет 3 уровня. Первый уровень — территориальная идентификация личности, которая наиболее устойчива и практически не меняется. Вторым уровнем — региональные интересы и ценности, связанные с географическими (природно-климатическими), экономическими, политическими, культурно-историческими факторами. На третьем уровне особую роль играет политическая элита, СМИ, региональная администрация, т.е. «агенты» формирования региональной идентичности. Региональная идентичность строится на образе объекта-раздражителя – исторического факта, или нескольких фактов, направленных на различение и противопоставление «их – нам», «нам – им».

Образы региональной идентичности складываются в сочетании авторитетных региональных лидеров, местных СМИ, преобладающей группы людей с сильной самоидентификацией с региональным политическим сообществом, разработка имиджа территории, создание гимна, проведение местных праздников, фольклорных фестивалей, восстановление музеев, храмов, создание краеведческих программ, популяризация региональной мифологии, символики, героизация местных героев.

Сама идентичность имеет несколько уровней, начиная от исходной – малой родины – место, связанное с рождением, становлением индивида, большой родины, далее транснациональной общности. Последняя возникла в 1980-е гг. вследствие развития глобализации и основывается на теории «четвертого мира», которая существует в пределах бывших «первого...второго...третьего...миров», и отличается условным характером границ [9].

Региональная идентичность различается по степени интенсивности и месту, занимаемому среди других идентичностей. Здесь учитывается и степень миграционной мобильности населения и исходя из этого, наличие или отсутствие в обществе патриотических настроений. Там, где чувство «малой родины» преобладает над идеями и ценностями «большой родины», характерна тенденция «местечкового» патриотизма, и отсюда более или менее выраженные сепаратистские настроения, устремления. Если идеи «малой - большой родин» выражены одинаково слабо, то на смену им приходит космополитизм, не признающий никакого национального суверенитета.

Региональная идентичность обусловлена территориальными особенностями жизнедеятельности людей. И если эти особенности явно выделяются на фоне общегосударственных, тем заметнее различие региональных интересов от государственных. В кризисной ситуации, происходит перераспределение властных полномочий в пользу регионов. Так случилось после дефолта 1998 г., когда российские регионы вынуждены были самостоятельно регулировать свою жизнедеятельность, особо не рассчитывая на помощь центра. Все это привело на местах к укреплению региональной политики направленной прежде всего на усиление позиций региональных элит, и придание собственной значимости во взаимоотношениях с центром.

В тот же момент необходимо отметить тенденцию постепенного содержательного отказа элит от регионально - национальной идентичностей, оставляя лишь ее внешние элементы, проявления. [3, 6]. Прежде всего это касается части элиты, оперирующей за пределами регионов, государства, ведущий в свою очередь к размыванию, сужению и постепенному демонтажу институциональной, субъектно-правовой базы государств и продвижения проекта «четвертый мир» [1, 185]. В связи с этим необходимо отметить существенное снижение значимости общенациональных стратегий развития, разработку и поэтапную реализацию наднациональных стратегий коренных народов с целью «повышения» их статуса, что явно носит временный характер, связанный прежде всего с продолжающимся процессом глобального мироустройства.

Библиографический список

1. *Аттали Ж.* Краткая история будущего/Жак Аттали: [перевод с франц.] – СПб.: Питер, 2014. – 288 с.
2. *Гумилев Л.Н.* Древняя Русь и Великая степь. – М.: Айрис-пресс, 2014. – 736 с.
3. *Панарин А.С.* Народ без элиты: между отчаянием и надеждой. – М.: Эксмо, 2002.
4. *Плотникова С.Н.* Неискренний дискурс/С.Н. Плотникова. – Иркутск, 2000. – 244 с.
5. *Поппер К.Р.* Предположения и опровержения: Рост научного знания/К.Р. Поппер. – М.: АСТ, 2004. – 638 с.
6. *Шлейермахер Ф.* Герменевтика. – Перевод с немецкого А.Л. Вольского. Науч. редактор Н.О. Гучинская. – СПб.: «Европейский дом», 2004. – 242 с.
7. *Этносемиотрия ценностных смыслов: колл. монография.* – Иркутск, 2008. – 529 с.
8. Орхонские памятники. Памятник Кюль-Тегину [электронный ресурс] Исторический форум – URL: <https://forum.ykt.ru/viewmsg.jsp?id=14122047> (дата обращения: 22.03.2019).

9. Региональная идентичность [электронный ресурс] Center – YF (Центр Управления Финансами) – URL: <https://center-yf.ru/data/economy/regionalnaya-identichnost.php> (дата обращения: 24.04.2019).
10. *Фрэнсис Фукуяма*. Конец истории и последний человек [электронный ресурс] – Гуманитарные технологии – URL: <https://gtmarket.ru/> (дата обращения: 27.04.2019).
11. Чудотворец Московский, митрополит Киевский, святой Волынский [электронный ресурс] Фонд стратегической культуры – URL: <https://www.fondsk.ru/news/2017/01/03/chudotvorec-moskovskij-mitropolit-kievskij-svjatoj-volynskij-43320.html> (дата обращения: 24.04.2019).

Н.А. Гильмутдинова

К ВОПРОСУ О СЕМИОТИЧЕСКОМ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ЯЗЫКА И РЕЛИГИИ (КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Язык и религия, наряду с природно-климатическими условиями, морально-правовым и хозяйственно-бытовым укладом, художественными и письменно-литературными традициями, культурной и политической историей народов и т.п., являются факторами, определяющими мировоззрение и поведение народа, его ментально-психическое своеобразие. Различные исторические эпохи демонстрируют уникальные соотношения государственных и конфессиональных, языковых и этнических норм, правил и границ социумов.

Как любая семиотическая система, язык и религия, обладают определенным содержательным и формальным фундаментом, образуя базовый пласт сознания каждого человека. Сплавляясь в практиках повседневности, закрепляясь фольклоре, календарно-праздничной, топологической и художественно-литературной традициях, они романтизируются народом, воспринимаются как фактор и факт, символ и залог этнической самобытности. Такое отношение чревато серьезными преувеличениями, но, так или иначе, определяет многообразие путей развития культуротворчества и народного самосознания.

Для большинства религий характерна идея «Откровения» как самого важного знания, своеобразного ключа к тайнам жизни и смерти, дарованного людям Богом (богами). Если на заре религиозных исканий господствовали религии Культа, в которых почитание божества главенствовало над усвоением его заповедей, то позднее первенство

переходит к религиям Писания. Теперь Первоистина записана в книгах, признанных священными и неприкосновенными. Правильность сакрального текста предшествует всяческим религиозным практикам, определяя их успешность; сомнение в заповедности культовых книг мировых религий или нарушение их подлинности трактуется как кощунство.

С точки зрения семиотической теории такая фетишизация священных текстов обозначается как «неконвенциональная трактовка знака», когда знак трактуется как сам безусловный денотат, а не как условное обозначение некоего денотата. С психологической точки зрения такой неконвенциональный подход к сакральному тексту эксплицируется как иррационально-субъективное отношение к слову. Сошлюсь на отечественного историка В.О. Ключевского, который, как и многие другие исследователи, отмечая данный подход, отмечал сходство эстетического и религиозного сознания. «<...> религиозное мышление или познание есть такой же способ человеческого разума, отличный от логического или рассудочного, как и понимание художественное...: здесь идея или мотив по закону психологической ассоциации органически срастаются с выражающими их текстом, обрядом, образом, ритмом, звуком» [1, 271].

Магическое восприятие священного имени оборачивалось двояким образом. С одной стороны, запрещалось произносить имя Бога («имя Бога не может быть выражено буквами» – согласно латинизированному раннехристианскому принципу *Nomen Dei non litteris explicari*). Однако, с другой стороны, для многих обрядов самых разных верований и религий характерны многократные повторы имени Бога, канонических формул и ключевых слов.

В религиях Писания постепенно формируется особая чуткость и пристрастность к изреченному, а особенно к письменному тексту, тексту церковному или внецерковному. Неконвенциональная трактовка знака в сакральных текстах способствовала догматическим требованиям высокой точности их (текстов) воспроизведения и повышению ответственности при переводах и переписыванию последних. Растет авторитет древних списков, охранительно-консервативное отношение к «святой старине». Даже в просвещенной теологической среде господствует страх перед даже

формальными вариантами произнесения «стандартов веры», не говоря же о попытках выражения и толкования сакральных смыслов. Особое внимание начинает уделяться лексиконам, каллиграфии, орфографии и орфоэпии.

Тем самым, конфессиональные идеи и практики оказали глубокое влияние на общекультурные лингво-коммуникативные процессы, включая особые отношения народных и культовых языков, расширение возможностей и семантико-стилистических формообразований письменной культуры, усложнение социально-коммуникативных связей, углубление рефлексии над языком.

Отметим, что социальная история конфессий и языков теснейшим образом переплетены. Хотя религии Писания свято чтят канонические тексты, последовавшее распространение богослужебных практик и священных книг потребовало серьезных трансформаций в языковой культуре, к примеру, христианизирующейся Европы. Это и существенные преобразования алфавитов или создание новых знаковых систем; обогащение словарей и синтаксических конструктов; появление особых видов речи – метафорически-экспрессивной, философско-абстрактной, аллегорической. При всей разнице последствий включения Св. Писания в духовно-конфессиональную жизнь народов, сам этот процесс имел огромную социокультурную значимость, изменив лингво-коммуникативную среду достаточно радикально.

С одной стороны, если новая религия принималась в латинизированной языковой форме (романские или германские народы), тогда возникала необходимость постоянного перевода на язык верующих масс. Постепенно, благодаря риторико-стилистическому совершенству производимых текстов и ауре авторитета их создателей, перевод Писаний становился основой для формирования общенациональных литературных языков, каноническим образцом правильной речи, языковым истоком словарей и грамматик. Вспомним, к примеру, перевод Мартина Лютера на немецкий язык текста Нового Завета (1522) или Кралицкую Библию в шести томах, переведенную «чешскими братьями» (1580-е гг.), при всем том, что эти переводы не были исторически первыми.

Другой случай – это христианизация в лоне родного языка или в языке понятном и близком, не нуждающемся в особом переводе. Так,

армянский язык, сложившийся на основе алфавита Месропа Маштоца (начало V века) определил особенности армянской церковной жизни. Традиции отечественного православия формировались на базе старославянского языка благодаря святым Кириллу и Мефодию (IX век).

Замечу, что представления о лингво-культурных последствиях усвоения Св. Писания на своем или чужом языке существенно разнятся. Так, бóльшая часть исследователей отечественной истории рассматривают перевод Библии и литургии на славянский язык как становление новой славянской духовности. Сошлюсь на Г.В. Флоровского, который отрицал как «безответственную гиперболу» утверждения о том, что Древняя Русь заимствовала у православной Византии «лишь одну книгу, – Библию», поскольку сам процесс перевода Библии был «обновлением переводчика», «подвигом и сдвигом» в судьбе народа [3]. Ему противоречит Г.П. Федотов, рассуждающий об «ошибке» Кирилла и Мефодия, потому что: оригинал Писания был заслонен переводом, устранившим необходимость обращения к древнегреческому языку, а поэтому церковнославянский язык закрепил отпадение славянства от классической греческой культуры. Это, в свою очередь, привело и к «духовному разрыву» с Западной Европой, по необходимости обращенной к латинскому языку [2].

Безусловно, религиозный канон в разных конфессиях по-своему лингвистически «ассимилирован» и адаптирован, это внутреннее дело. Поэтому любые оценки («традиционализм», «осовременивание», «консерватизм», «верность корням» и пр.) должны восприниматься как автономные, в связи со сложной спецификой тех явлений, к которым они обращены.

Библиографический список

1. *Ключевский В.О.* Курс русской истории. – М.: Издательство «Мысль». Редакция исторической литературы, 1988. Ч. III. – 416 с.
2. *Федотов Г.П.* Трагедия интеллигенции // *Философия и общество*. 2003. – С. 173–199.
3. *Флоровский Г.В.* Пути русского богословия. – Минск: Издательство Белорусского экзархата, 2006. – 608 с.

КОНЦЕПЦИЯ ПРОИЗВОДСТВА ПРОСТРАНСТВА А. ЛЕФЕВРА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ «ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПОВОРОТА»

Первоначально выражение «пространственный поворот» (spatial turn) было введено в научный дискурс в 1988 году американским литературоведом Фредриком Джеймисоном в эссе «Постмодернизм и утопия». По мнению Джеймисона, именно обращение к категории пространства служит способом демаркации модерна от постмодерна, а сам термин «пространственный поворот» был введен автором не для обозначения принципиально нового понятия или новой исследовательской установки, но был призван обозначить уже заявившую о себе тенденцию в социально-гуманитарных исследованиях и выступить в качестве маркера постмодернистского дискурса.

Через год термин «пространственный поворот» впервые употребляется в контексте географических исследований в работе Эдварда Соджи «Постмодернистские географии» («Postmodern Geographies»), где автор ставит перед собой цель снова ввести категорию пространства в критическую теорию. Организация пространства рассматривается автором как «социальный продукт». Тем самым предпринимается критика эссенциалистского и чисто физикалистского подхода к пониманию пространства, в соответствии с которым оно может быть уподоблено некоему «контейнеру» или простому вместилу вещей [12, 173].

В работе «Третье пространство» («Thirdspace»), опубликованной в 1996 году, Э. Соджа отмечает следующее: «Современные критические исследования демонстрируют значительный пространственный уклон (spatial turn). В этом можно усмотреть одно из наиболее важных интеллектуальных и политических событий конца XX века; ученые начали интерпретировать пространство и пространственность человеческой жизни с тем же самым критическим пониманием и вниманием, каковое традиционно уделялось истории с одной стороны и социальным отношениям и обществу с другой стороны» (цит. по: [14, 27–28]).

Сегодня термин «пространственный поворот» служит маркером целого ряда исследований в современных социально-гуманитарных науках и в социальной географии, а к его теоретикам наряду с уже упомянутыми авторами причисляют литературоведа Фредерика Джеймисона, географов Дэвида Харви, Дэрека Грегори, Дорин Мэсси и др. По свидетельству Николая Роскамма, ведущими для работ в рамках пространственного поворота являются две исследовательские установки [12, 181–182].

Во-первых, критика в отношении того, что этому повороту к пространству имманентно присущ детерминизм, иными словами, что он приводит к овеществлению (*Verdinglichung*) и эссенциализации пространства. (Отметим, что критическое отношение к эссенциализму присуще не только современным теоретическим работам о пространстве, оно распространяется на широкий круг традиционных философских вопросов и проблем: в постметафизическом дискурсе непродуктивной представляется сама установка на поиск *сущности* чего бы то ни было. В связи с этим достаточно вспомнить знаменитую постановку вопроса о власти в версии М. Фуко: не «что такое власть», но «как осуществляется власть»: «Простой вопрос, совершенно плоский и эмпирический: «Как это происходит?» ... имеет своей функцией не «протащить тайком» метафизику или онтологию власти, но попытаться провести критическое исследование на тему власти») [10, 175].

Во-вторых, ответом на этот упрек в «пространственном детерминизме» является разрабатываемая теоретиками «пространственного поворота» концепция пространства как социального конструкта.

Концепция детерминизма, понятого в предельно общей форме, основывается на утверждении, что нечто данное (*Gegebenes*) предопределяет развитие чего-то иного. Однако сам термин «детерминизм», как правило, не употребляется для обозначения собственного исследовательского подхода, не является составным элементом самоназвания теоретиков той или иной концепции. Он, подобно некоторым другим терминам (к примеру, «вульгарный материализм», «эссенциализм» или «постмодернизм»), используется с критической целью

представителями иных теоретических направлений, целью которых является преодоление ограниченности критикуемых концепций. (Так же, как Л. Бюхнер и К. Фогт не относили себя к «вульгарным» материалистам, К. Маркс не обозначал свою концепцию общества как «экономический детерминизм».) Таким образом, критика детерминизма направлена на разоблачение теоретической позиции, в основе которой лежит допущение существования фактора, полностью определяющего функционирование или развитие какой-либо сущности: согласно энвайронментализму или географическому детерминизму (в немецкой научной традиции используется термин «природный детерминизм» – «Naturdeterminismus»), эта детерминирующая роль отводится природе, согласно экономическому детерминизму – экономике, в соответствии с технологическим детерминизмом решающая роль в развитии общества принадлежит технике и технологии. Следует подчеркнуть, что речь идет не просто о признании влияния или воздействия (даже существенного) того или иного фактора на общественные отношения или историческое развитие. Детерминирующие факторы понимаются в качестве «последних» или «предельных» оснований существования какого-либо сущего. Соответственно, пространственный детерминизм представляет собой теоретическую установку, эксплицитно или имплицитно приписывающую пространству определяющую роль в развитии общества. При попытке дальнейшей конкретизации данной установки обнаруживаются следующие специфические аспекты пространственного детерминизма.

Во-первых, сами термины «пространство» и «пространственный» являются многозначными и допускают возможности различных определений и интерпретаций. Как отмечает Н. Роскамм, «С одной стороны, пространство (Raum) связано с природой, с природным, географическим пространством, которое рассматривается по аналогии с климатическим или топографическим пространством. С другой стороны – и лишь этим пространственный детерминизм (Raumdeterminismus) отличается от природного детерминизма (Naturdeterminismus) – с понятием пространства в научную дискуссию вводится нечто неоднозначное, нечто мистическое. Это в особенности проявляется в классическом

пространственном детерминизме политической географии начала 20-го столетия. Свойства пространства наделяются здесь мистическими коннотациями. Речь идет о «немецком пространстве» (der «deutsche Raum»), «пространственном давлении» («Raumdruck») или «жизненном пространстве» («Lebensraum»).... Критика понятия «пространственный детерминизм» направлена, таким образом, не только на принцип детерминизма сам по себе, но и на то, что этот детерминизм опирается на неопределенное (и, возможно, и на не подлежащее определению вообще) понятие пространства» [12,183].

Во-вторых, история классического пространственного детерминизма была запятнана тем, что он являлся составным элементом национал-социализма. Тем самым, критика данного подхода принципиальным образом отличается от критики прочих «детерминизмов» (экономического, технологического и др.) [12,183–184].

«Пространственный поворот», ставящий своей задачей преодоление пространственного детерминизма и разработку неэссенциалистских концепций пространства, выделяется на фоне прочих многочисленных «поворотов» (лингвистического, антропологического, медиального, иконического и др.), которыми маркированы современная философия и социально-гуманитарное знание [4; 6]. К примеру, мы не можем проводить однозначную аналогию между пространственным и лингвистическим поворотом, поскольку характерной чертой последнего является не просто интерес к языку, но онтологизация языка, категоричное и безоговорочное признание того, что «всё есть язык» [4, 7–8]. «Пространственный поворот» менее категоричен, ибо речь идет не о формировании ригористичной исследовательской установки, утверждающей, что «всё есть пространство» и нивелирующей значимость других философских категорий (прежде всего, времени), но о восстановлении категории пространства в ее теоретических правах, восстановлении баланса между пространством и временем, нарушенного историзмом XIX столетия. В то же время историзм, представленный, прежде всего, теориями Г. Гегеля и К. Маркса, и последующее обращение к категории времени как основному горизонту понимания бытия в философии М. Хайдеггера не могли не отразиться и на

последующих способах осмысления пространства. После гегелевской диалектики, для которой характерно утверждение приоритета исторического *становления* над пространством, и философская категория пространства обогащается новыми смыслами. Пространство уже не отрывается от времени в качестве вневременной субстанции или статичной формы, но «овременяется», мыслится процессуально и динамично.

Непосредственный импульс для появления исследований в рамках «пространственного поворота» дали работы Мишеля Фуко и Анри Лефевра.

В работе «Другие пространства», написанной в 1967 году и опубликованной в 1984-м, М. Фуко утверждает приоритет пространства над временем, характерный для современной эпохи: «Великой навязчивой идеей, неотступно преследовавшей XIX в., как известно, была история: темы развития и становления, кризиса и цикла, темы накопления прошлого, значительная перегрузка мира мертвецами, грозящее охлаждение мира. <...> Сегодняшнюю же эпоху можно, скорее, назвать эпохой пространства. <...> Мы живем в эпоху, когда мир <...> ощущается не столько как великая жизнь, что развивается, проходя сквозь время, сколько как сеть, связывающая между собой точки, перекрешивая нити своего клубка» [9, с. 191]. Значимым вкладом Фуко в теоретический дискурс о пространстве является его исследование особой пространственной модели – *паноптикона*, который может быть рассмотрен в качестве важнейшего средства контроля в современном дисциплинарном обществе [1].

Другой французский мыслитель, А. Лефевр, в работе «Производство пространства» также приходит к выводу о доминировании пространства в современном обществе, трактуя категорию пространства с позиций критики эссенциализма. Философ выступает с критикой субстанциалистских концепций пространства, определяющих его в качестве *res extensa*, неизменной самотождественной вещи среди других вещей. Для Лефевра «пространство предстает уже не как «сущность», не как особый объект, предстоящий «субъектам», обособленный от них и обладающий автономной логикой» [5, 400]. Таким образом, неприемлемой

является объективистский подход к пониманию рассматриваемой категории, выносящий его за границы сознания субъекта. Однако выступая против подобной объективистской перспективы, Лефевр вместе с тем не следует и кантовскому субъективистскому пониманию пространства как априорной формы чувственности, как структуры, внутренне присущей сознанию. Для философа, выступающего с позиций неомарксизма, пространство представляет собой социальный продукт, результат производства, осуществляемого производительными силами и производственными отношениями. Игнорирование конструктивного, произведенного характера пространства, присущее субстанциалистским теориям, не только приводит к пространственному детерминизму, но и, по мнению Лефевра, ставит подобные концепции на службу неокапиталистических идеологий [11, 301]. Понимание пространства как продукта социального производства позволяет эксплицировать скрытые в нем отношения власти и неравенства. А если исходить из того обстоятельства, что пространство – трансформируемая структура, то и пронизывающие его отношения власти также могут быть трансформированы. Таким образом, критика пространственного детерминизма и субстанциализма значима не только для утверждения новых теоретических способов осмысления пространства, новых спациональных (пространственных) концептов. Она направлена и на поиск новых пространственных практик и границ, способов производства пространства и отношений власти, которые являются для него конститутивными. По свидетельству Кристиана Шмида, «для Лефевра теория никогда не была самоцелью, но она всегда была привязана к социальной практике и к социальным движениям» [13, 74].

Оригинальной и методологически значимой особенностью теории Лефевра является постулирование им триединства, включающего в себя следующие элементы:

1. пространственная практика, к которой французский мыслитель относит производство и воспроизводство пространства обществом или социальной группой; в капиталистическом обществе она связывает повседневную и городскую реальность. Пространственная практика

предполагает наличие определенной пространственной компетенции и перформации (способа поведения) в этом пространстве: «Если ты знаешь, что такое «торго-вый центр», «на углу», «рынок», ты владеешь соответствующей пространственной практикой ориентации среди городских улиц или шопинга» [7, 423];

2. репрезентации пространства – это пространство осмысленное, представленное в теоретических дискурсах, вербальных знаках, картах, чертежах, характерных для той или иной эпохи, пространство планировщиков, ученых, архитекторов.

3. пространства репрезентации – к нему относится пространство, переживаемое через нагруженные историческими смыслами и эмоциональными коннотациями символы, картины и образы повседневности, создаваемые жителями, «пользователями» этого пространства, а также писателями и философами.

Лефевр приводит пример того, как указанная триада реализовывалась в эпоху Средневековья: «В Средние века пространственная практика включала в себя и сети дорог в окрестностях сельских общин, монастырей и замков, и пути, связующие города, и широкие дороги, по которым передвигались паломники и крестоносцы. Что касается репрезентаций пространства, то они были заимствованы у Аристотеля и Птолемея в христианской обработке: земля, подземный «мир» и светозарный Космос, небеса праведников и ангелов, где обитает Бог Отец, его Сын и Дух Святой. <...> Что же до пространств репрезентации, то здесь в центре окрестностей находились сельская церковь, кладбище, ратуша и поля либо же городская площадь и колокольня» [5, 58–59].

Отдельные элементы рассматриваемой триады не существуют в качестве самостоятельных, изолированных друг от друга сторон, но представляют собой моменты единого многостороннего процесса производства пространства. Мы не только постигаем пространство путем освоения его концептуализаций, представленных в философских или научных теориях. Мы одновременно ориентируемся в пространстве, воспринимаем, наделяем символами и коннотациями и используем его. Пространство – это не только мыслительный конструкт, но продукт

постоянного производства и воспроизводства. Оно *воспринимается, осмысливается, переживается* в каждодневных социальных практиках. Эвристическое значение рассматриваемой триады заключается в том, что она позволяет объединить теоретические воззрения на пространство (осмысление пространства в философии и науке, архитектурные проекты) и его переживание в повседневной жизни, позволяя избежать «перекоса» как в сторону теоретических моделей пространства, так и в сторону повседневных пространственных практик. Пространство не производится путем одностороннего воплощения сконструированных в сознании теоретиков абстрактных моделей. Но и повседневность не является онтологически первичной по отношению к теоретическим схемам и проектам. Как отмечает Лефевр, «нельзя безоговорочно воплощать репрезентации и схемы, выработанные в ментальном пространстве и применительно к такому пространству, даже (и особенно) если оно теоретически осмыслено философами и рационализировано эпистемологами. С другой стороны, кто может постичь «реальность», то есть (социальную и спациональную) практику, не отталкиваясь от ментального пространства, не пройдя пусть от абстрактного к конкретному? Никто» [5, 404].

Наряду с синхроническим триединством (пространственная практика – репрезентации пространства – пространства репрезентации) Лефевр выделяет и исторические периоды производства социального пространства, каждый из которых порождает особые пространственные слои, выступающие в качестве постепенно стирающейся опоры последующих. Речь идет об абсолютном, относительном (историческом) и абстрактном пространствах. Абсолютное пространство имеет религиозно-политический характер и образовано локусами, которые утратили статус природных объектов и перешли в разряд политических, наделенных определенной символикой (статуи богов или алтари в храмах). Ему на смену приходит относительное (историческое) пространство, которое характеризуется постепенным уничтожением природного начала и утверждением принципа накопления экономических ресурсов и богатств, произведений искусства, символов, знаний. Наконец, в современном капиталистическом обществе, критиком которого выступает Лефевр,

историческое пространство сменяется абстрактным пространством, демонстрирующим отрыв от природы и функционирующим как совокупность знаков. Абстрактное пространство стирает различия, свойственные пространству-природе (вспомним знаменитое утверждение Лейбница о том, что в природе не существует не только двух тождественных деревьев, но и даже двух листьев на одном дереве).

Сегодня, в эпоху распространения электронных СМИ, когда виртуальная реальность заслоняет материально-телесный мир, а целостный феномен человеческого бытия в этих условиях редуцируется к знаково-символическим формам его существования, рядом исследователей высказываются мысли об утрате категорией пространства своего эвристического потенциала. К примеру, Паоло Вирилио приходит к выводу о том, что пространство исчезает в телевизионных технологиях [14, с. 30]; Зигмунт Бауман подвергает критике пространственную модель паноптикума Бентама-Фуко как неэффективную в нынешних условиях и делает вывод об экстерриториальном характере современной власти («Появление сотовых телефонов вполне может служить символическим последним ударом по зависимости от пространства: не требуется даже доступа к телефонной розетке для того, чтобы отдавать команды и контролировать их выполнение») [3, 17]. Теоретики «пространственного поворота», напротив, подчеркивают, что пространство не сводимо исключительно к знаково-символической оболочке, оно (даже в эпоху господства электронных массмедиа) по-прежнему вещественно и материально, а существование виртуальных сетей не отменяет потребности в географическом пространстве. В контексте появления работ, относящихся к «пространственному повороту», теоретически значимой представляется идея Лefевра о том, что пространство имеет не только символическое измерение, но непосредственно связано с человеческим телом как своей «отправной и конечной точкой» [5, 194]. Тело, как и пространство, не сводимо для философа к знаково-символическим формам: «в сердцевине тела есть почти нередуцируемое (несмотря на все усилия) ядро, «нечто» еще недифференциальное, но и не индифферентное и не недифференцированное, – тесный союз вкусов и запахов в изначальном пространстве» [5, 198].

Однако это материально-вещественное целостное пространственное тело постепенно изгонялось из культуры и подменялось редуцированным, дробным, фрагментированным и, в конечном счете, деантропологизированным телом. Вспомним в этой связи знаменитые эксперименты Фредерика Тейлора, сводящие целостность живого тела к простому набору полезных движений или «послушные тела» как продукт дисциплинарной власти в концепции Мишеля Фуко. Пространство современного города трансформирует тело: лишенное человека размерности, оно угнетает жителей своими гигантскими масштабами, мега- и гипермаркетами, в рамках которых тело приобретает необходимую динамику и делается носителем ограниченного набора функций и свойств. Таким образом, возвращение в это пространство «тотального тела» (А. Лефевр) является проблемой, подлежащей решению как в теоретических дискурсах о пространстве, так и на уровне пространственных практик [2].

В современном обществе наблюдается диссонанс между элементами предложенной Лефевром пространственной триады в пользу репрезентаций пространства, его абстрактно-теоретических моделей. Однако пространство – это не только совокупность знаков, дискурсов или симулякров [8]. Такие неустранимые из социальной жизни явления, как вооруженные конфликты, террористические акты, хакерские атаки на компьютерные сети, способствуют пониманию неправомерности сведения всех способов существования пространства к знаково-символическим. В то время как одни субъекты современного общества вынуждены быть пользователями виртуального пространства и при этом ограничивать свое местоположение конкретным топосом физического пространства, другие могут позволить себе перемещение в различные топосы географического пространства (или, в терминологии Лефевра, пространства-природы). Осмысление вещественных, материальных форм существования пространства в условиях продолжающейся виртуализации и информатизации общества – одна из задач, которая стоит перед исследователями в рамках современного «пространственного поворота».

Библиографический список

1. Балаклеец Н.А. Дисциплинарная власть как способ управления современным обществом / Н.А. Балаклеец // Современные проблемы права и управления. 4-я

Международная научная конференция: сб. докладов / Институт законовещения и управления ВПА. – Вып. 4. – Тула: Папирус, 2014. – С. 139–142.

2. *Балаклеец Н.А.* Пространство, тело и власть в концепции А. Лefевра / Н.А. Балаклеец // *Диагностика современности: глобальные вызовы – индивидуальные ответы: сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием / отв. ред. Ю. А. Разинов.* – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2018. – С. 129–138.

3. *Бауман З.* Текущая современность. – СПб.: Питер, 2008. – 240 с.

4. *Дёмин И.В.* Семиотический поворот в науках о культуре / И.В. Дёмин // Семиотический поворот в социально-гуманитарном познании: истоки, предпосылки, культурный контекст: коллективная монография / отв. ред. И.В. Дёмин. – Самара. 2018. – С. 5–17.

5. *Лefевр А.* Производство пространства / А. Лefевр. – М.: Strelka Press, 2015. – 432 с.

6. *Савчук В.В.* Феномен поворота в культуре XX века / В.В. Савчук // *Международный журнал исследований культуры.* – 2013. – № 1 (10). – С. 93–108.

7. *Трубина Е.Г.* Город в теории: опыты осмысления пространства / Е.Г. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 520 с.

8. *Фаритов В.Т.* Дискурс и трансгрессия. Перспективы онтологического исследования / В.Т. Фаритов // *Философская мысль.* – 2015. – № 3. – С. 1–9.

9. *Фуко М.* Другие пространства / М. Фуко // *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью.* – М.: Праксис, 2006. – Ч. 3. – С. 191–204.

10. *Фуко М.* Субъект и власть / М. Фуко // *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью.* – М.: Праксис, 2006. – Ч. 3. – С. 161–190.

11. *Bormann R.* Raum, Zeit, Identität: Sozialtheoretische Verortungen kultureller Prozesse / R. Bormann. – Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2001. – 376 S.

12. *Roskamm N.* Das Reden vom Raum. Zur Aktualität des Spatial Turn – Programmatik, Determinismus und «sozial konstruierter Raum» / N. Roskamm // *PERIPHERIE* 126/127. – S. 171–189.

13. *Schmid Ch.* Stadt, Raum und Gesellschaft: Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes / Ch. Schmid. – Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2010. – 344 S.

14. *Wüthrich M.* Raum Gottes. Ein systematisch-theologischer Versuch, Raum zu denken / M. Wüthrich. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015. – 558 S.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, в рамках проекта проведения научных исследований № 18-411-730006 p_a

**Наследие А.П. Платонова,
Л.М. Леонова, М.А. Шолохова
в контексте развития
отечественной литературы:
мировоззрение и поэтика**

А.Н. Огнев

АПОРИЯ БЫТИЯ И МЫШЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ УНИВЕРСУМЕ А.П. ПЛАТОНОВА

Творчество великого русского писателя А.П. Платонова, получившее заслуженное мировое признание, до сих пор остается загадкой как для отечественного, так и для зарубежного читателя. Для отечественного читателя во многом остается непроявленным генезис художественного мышления писателя, поскольку предшествующая традиция классической литературы не предполагала экскурсов в область антиутопического экзистенциального пограничья, в котором безраздельно властвует коллективная аскетика и претворенный в техническое усилие страх смерти. Для иностранного читателя остается загадкой платоновский язык, обладающий, с одной стороны, несомненной и своеобразной магией, а с другой – создающей комплекс топологических решений, в котором само повествовательное время предстает в качестве условной технической величины – фикции художественного обобщения. Созданный писателем художественный универсум, однако, никоим образом нельзя назвать литературной фикцией, коль скоро в нем, как нигде более в русской и советской литературе обнажаются внеличностные силы, порождающие типологию совершенно бесспорной исторической реальности, но вместе с тем – ни один образ не воспринимается как указание на реальность, обладающую катарсическими возможностями. Платонов соотносит титанизм социального преобразования с тоской выморочных типажей обезчелоченной реальности, указав на следование номосу, не предполагающему аутентичной идеации на уровне аналогий с предшествующей практикой. Платоновский универсум возникает как реальность, делающая невозможным идеалистический анамнезис в ключе классического платонизма, но его топология имеет подчеркнутую утопическую структуру, в которой происходит диссоциация привычных длительностей человеческого существования, обладающего традиционными признаками персонажности.

В творчестве писателя отображена эпоха тотальной мобилизации в юнгеровском смысле, наступившая в социальных размерностях

внеисторического антропологического примитива, обернувшаяся крахом представлений об идеале гуманистической миссии литературы. Поэтому не существует и «платоновского героя» в общезначимом литературном смысле этого слова, а есть только проекция коллективного аскетического стигмата на структурные уровни иррелевантного личностного бытия, оказавшихся в реалиях социального титанизма анахроничными образованиями, насильственно вырванными из среды их жизненного ритма и помещенными в прагматику производственного преобразования жизненного ландшафта в соответствии с внечеловеческим видением действительности, подчиненной догме утопического планирования. В той мере, в какой коллективно-аскетический стигмат интегрирует вокруг себя фрагментации человеческого опыта, можно говорить о некоем носителе сюжетообразующей функции, которая, однако, подлежит полному опровержению с точки зрения возможности зарождения в ней какого-либо самосознания. Согласно историку литературы Е.В. Аничкову, в декадентских эстетических программах «возникает некая солидарность внутри и во вне, т.е не только солидарность всех способностей человека, но еще и солидарность с окружающим миром» [1, с.163]. В платоновском художественном универсуме то, что мнилось декадентам эмпатико-идиллической эстетической грезой, оказывается реальностью абстрактного преобразования человеческого бытия в средство для создания среды бытования внечеловеческих производительных сил. Эта реминисценция с эстетическими установками предшествующей эпохи выглядит как зловещая пародия, доходящая в своем гротеске до имитации признаков гистерезиса форм художественного обобщения, у которых раз и навсегда отнята надежда на катарсическое разрешение, поскольку «идеала» как фокуса иллюзии свободы самосознания больше нет. Можно согласиться с А.Ф. Лосевым, признав: «Это, действительно, есть предмет только истории литературы и искусства» [7, 249]. В художественном универсуме Платонова подобного рода проблематизмы выведены за пределы повествовательного порядка, так как им отводится роль внеконтекстуальных иррелевантных референций.

Парадоксально то, что к пониманию объективной закономерности дегуманизации искусства в условиях исторической эпохи тотальной мобилизации пришла одновременно с Платоновым и русская литературная

эмиграция, хотя и только в теории. В этой дегуманизации русские литературные эмигранты видели не столько веление времени, сколько локальных эксцесс, лишенный собственного содержания, о чем свидетельствует рассуждение В.В. Вейдле: «Художественное творчество исходило в былые времена из всего целиком духовно-душевно-телесного человеческого существа, укорененного в надчеловеческом и сверхчеловеческом, и как раз стиль был гарантией этой одновременно личной и сверхличной цельности. Тот же самый процесс культурного распада, что привел к падению стиля, обнаружился в ущербе этого целостного участия человека в творениях его разума и души» [3, 118]. Эта ностальгическая апелляция к идеалистическому анамнезису не мешает, однако, увидеть суть происходящих процессов дегуманизации художественной практики как практики вообще, ставящей сущностные силы человеческой субъективности на службу внечеловеческим утопическим целям коллективной социальной аскетики, создающей вокруг стигмата поле новой реалистической солидарности, выражающей в полной мере типологическую значимость эффекта гистерезиса в художественном мышлении. Тем не менее, теоретическая рефлексия литературного эмигранта позволяет видеть только то, что благоприятствует культурному снобизму интеллектуалов, выброшенных за пределы творимой антиутопии тотальной мобилизации. Психодефензивная подоплека такого избирательного видения особенно очевидна в литературном резонансе В. Набокова как историка литературы: «В современной России – стране моральных уродов, улыбающихся рабов и тупоголовых громил – перестали замечать пошлость, поскольку в Советской России разводилась своя, особая разновидность пошляка, сочетающего деспотизм с поддельной культурой» [9, 433]. Отсутствующий может быть прав в деталях, генезис которых он понимает правильно, но проблема советской реальности как тотальной антиутопической типологии не сводится к этим психологически-достоверным частностям. Нужен был гений Платонова, чтобы понять и выразить это посредством таких приемов художественного обобщения, которые не вписывались в нормативы искусства, допускавшего возможность идеалистического катарсиса.

Одним из самых ярких приемов Платонова, позволяющих ему вывести идеалистический катарсис «героя» за пределы типологических

лимитов реального опосредствования в порядках повествования, является компенсаторное наделение фигуры «прибавочной» литературной биографией с подчеркнутой антитезой коллизий романтического двоемирия. Так, например, коммунистический фанатик Дванов не расстается с «Сердечными излияниями отшельника – любителя искусств» немецкого романтика В.Г. Вакенродера, внимая, быть может, следующим его наставлениям: «О, попытайтесь проникнуть в чужие души, и тогда вам откроется, что вы и ваши не узнанные вами братья получили дары духа из одной и той же руки! Поймите же, что всякое существо может создавать образы только благодаря тем силам, какие оно получило от неба, и что творения всякого существа сообразны ему самому. А коль скоро вы не в состоянии чувством проникнуть в чужое существо и воспринять его творения своей душой, то попытайтесь по крайней мере прийти к этому убеждению окольной дорогой доводов рассудка» [2, 57]. В реалиях платоновского Чевенгура визуализация такого пути рассудочной аллегории появляется в фигуре другого коммунистического фанатика, одержимого служением культу Розы Люксембург, воспроизводящего эксцессы поклонения Прекрасной Даме. В платоновском антиутопическом универсуме развенчиваются романтические иллюзии по завету Маркса, требовавшего покончить с мистериями, которые человек насаждал по поводу самого себя. С ними расправляется неслыханный доселе цинизм общественного бытия, с которым классическая литература никогда не имела дела как с тотальностью общественленного Абсолюта, осуществляющего то, что русский философ В.Н. Муравьев понимал как «овладение временем». Романтическая идеализация, если следовать его логике, «указывает всегда на обособленность от целого, на то, что Гегель называет дурною чопорностью вещей. На самом деле, такая обособленность ведет к полному рабству, ибо отъединенный предмет включается в причинную цепь помимо его воли и механически поглощается мировым целым» [8, 147]. Для Платонова тема «овладения временем» оказывается ключевой: она становится, если следовать Г.В.Ф. Гегелю, источником «всеобщих сил действия», а потому именно ей суждено стать патетической доминантой его творчества. Избыток этого пафоса писатель дает почувствовать, когда выводит на сцену героев,

способных ощутить органическую привязанность к машинам, то есть к средствам технического овладения действительностью.

В ранней эссеистике Платонова избыток пафоса выглядит как концептуальный пунктир его художественной парадигмы, в которой идеологемы эпохи тотальных мобилизаций приобретают тональность архаических мифологем: В.И. Ленин предстает в качестве души рабочего класса, в которой выразились сокровенные чаяния масс, не обладающих никаким сознанием, кроме несчастного, пока это выражение не стало историческим фактом. Представление о «душе» дается здесь в заведомо мифологизированной архаической форме, настойчиво требующей буквального понимания. В эссе «Но одна душа у человека» писатель настаивает: «Наша общая задача – подавать в своей крови древние горячие голоса страсти, освободить себя и родить в себе новую душу – пламенную победившую мысль. Пусть не женщина – пол со своей красотой-обманом, а мысль будет невестой человеку. Ее целомудрие не разрушит наша любовь» [10, 637]. Обращаясь к теме мировой души, Платонов вступает в полемику с метафизикой пола О. Вейнингера, не понимая ее теоретических предпосылок, и не ведая о специфике ее декадентского контекста. Писатель был убежден, что будущее человечество предстает через осуществление хилиастических обетований, а потому не стесняется изъясняться на апокалиптическом жаргоне. Не менее интересна его попытка перевести суть социальной революции на язык математических абстракций. Обращаясь к неевклидовой геометрии Минковского, Платонов подчеркивает, что значение формулы Минковского состоит в том, что она определяет зависимость пространства и времени как трансцендентальных предикабилей бытия а priori по основному идеалистическому воззрению, локализуемых в сферической топологии Абсолюта. Но пространство представляется Платонову в его сущностном качестве, мнимой величиной. Его мнимый характер является косвенным указанием на утопизм самой социальной инсценизации Абсолюта, от признания чего писатель хочет уйти, обещая завершить вместе с товарищами доказательство теоремы Кантора, чтобы вставить математической истине глаза. Нет ничего удивительного в том, что автор делает в статье «Свет и социализм» вывод о том, что новый общественный строй есть не что иное, как материализация на уровне общественных отношений энергетического

потенциала солнечного света. Суть социализма в том, чтобы овеществить солнечный свет в качестве общественного бытия. Читая эти полушизоидные «откровения», трудно поверить, что из них может следовать внятная и исполнимая эстетическая программа, внутренний надлом которой оказывается ключевым событием создаваемого писателем художественного универсума. В «Ямской слободе» писатель отразил свои чувства этого периода в желании Филата: «Иногда ему хотелось очутиться среди множества людей и заговорить о всем мире, как он одиноко догадывался о нем» [11, 41].

Преодолению художественного «невегласия», вызванного рецидивами вульгарной апокалиптики, хилистического схематизма и мифологической архаики, Платонову способствовало знакомство с философскими воззрениями М.А. Лифшица, оказавшего глубокое и плодотворное влияние не только на него, но и на такого признанного корифея критического марксизма, как Г. Лукач. М.А. Лифшиц в то время выступал с критикой вульгарного социологизма Фриче в литературоведении, в котором он усматривал откровенный рецидив подвергнутой сокрушительной критике В.И. Лениным «шулятиковщины». Критика теории «классовой психоидеологии» позволила Лифшицу сформулировать проблему «истинной середины» в гегелевском ключе и поставить вопрос об опосредствовании с позиции ленинской теории отражения. Обращение к проблеме реализма и дискуссия с модернистами привели Лифшица к представлению о классике как о норме бытия, в которой раскрывается логос разумной действительности. Платонову было близко представление Лифшица о том, что миф о творении включает в себе не столько парафраз человеческого труда, сколько диалектическое снятие процесса труда в развитии субъекта, возвышающегося над стихийными детерминациями его объективирующей стороны, обобщаемой в абстракции социального порядка, отражающего логику производственных отношений. Лифшиц, находясь между Сциллой идеологического официоза и Харибдой критического ревизионизма, учил распознавать структуры трансцендентальной идеологической подтасовки, лежащей в основе антиутопического праксиса коллективной аскетики: «Первой мыслью подтасованного мира является страх перед возмездием. Протест свободной стихии против тесной узды. Созданной для нее

практикой человека, – вот тайна мифологии, *тайна ужасная*. Где же другая сторона этой «амбивалентности» - *тайна влекущая*? Она заключается в том, что стихийная свобода родственна человеку и нужна ему в качестве постоянного коэффициента даже в делах необходимости» [5, 415]. В онтогносеологии Лифшицем был создан прецедент «полемического марксизма», суть которого заключалась в том, чтобы противопоставить рассудочной логике трансцендентальной подтасовки, делающей ставку на коллективную аскетику тотальной мобилизации, диалектику исторически-конкретизирующегося разума человека. Лифшиц учил: «Заблуждение – такой же исторический продукт, как сама истина. Доктринерство и схематизм, все эти проявления безжизненности, также имеют определенные корни в жизни» [4, 68]. Платонов в своем творчестве показал справедливость этой констатации средствами художественного обобщения, подтвердив тезис мыслителя: «Мысль возмущается против решения вопроса *не в его полноте и генетическом саморазвитии*, ибо это не есть решение» [6, 42].

Апория бытия и мышления, жизни и мысли, утопических реалий тотальной коллективной аскетики и мира человеческого сердца становится в творчестве писателя источником коммуникативного динамизма. Если в антиномии речь идет о споре разума с самим собой, то апория являет собой конфликт разумных начал, предполагающей несоизмеримость сущностных оснований. Платоновская апоретика, помещенная в историко-социальный контекст эпохи тотальной мобилизации, лишь номинально обнаруживается в комплексе антиутопических дегуманизированных реалий. Характеризуя мир, ввергнутый в процесс тотальной мобилизации, Э. Юнгер писал: «Именно та неизбежность, с которой типично прогрессивные движения приводят к результатам, противоречащим их собственным тенденциям, позволяет догадаться, что здесь – как и повсюду в жизни – эти тенденции в меньшей степени имеют определяющее значение, нежели иные, скрытые импульсы» [13, 445]. Юнгеровское указание позволяет не только вспомнить классические рассуждения Маркса об «иронии истории», но и понять, на какой глубине субстанциальных противоречий коренится апория, занимавшая творческое воображение Платонова. Великому советскому писателю, следовавшему онтогносеологическим проблемным инспирациям Лифшица, удалось выйти на антитезу идеалистического

анамнезиса утопического сознания и реалистического гистерезиса жизненной целостности человеческого опыта. Проблематичность опосредствования в ходе которого достигается гегелевская «истинная середина», приобретает в платоновском творчестве формат антиутопической мистерии, раскрывающей глубину того, что классики волюнтаризма вслед за Я. Беме именовали «темной волей основы», делающей невозможным идеалистический катарсис по художественным нормативам классической литературы.

Глубинная человечность творчества Платонова отсылает к диалектике родного и вселенского, которая предполагает осмысление истоков укорененности в жизненных отношениях, входящих на доктринальном уровне в состав сотереологической догматики. «Путешествие с открытым сердцем» предполагает не только экзистенциальную незащищенность перед реализмом гистерезиса в процессе идеологической вовлеченности в дегуманизованную мистерию коллективной аскетики, но и способность внимать голосу таинственных жизненных связей, освящающих причастность народной судьбе. Платоновский «герой» прощается с героизмом эпохи тотальной мобилизации, повинуюсь зову глубинной истинной человечности: «Он оглядел все неизменное, смолкшее озеро и насторожился, ведь отец еще остался – его кости, его жившее вещество тела, тлен его взмокавшей от пота рубашки, – вся родина жизни и дружелюбия. И там есть тесное, неразлучное место Александру, где ожидают возвращения вечной дружбы той крови, которая однажды была разделена в теле отца для сына» [12, 385]. Уникальный художественный опыт Платонова предполагает универсум, в котором родное оказывается отраженным во вселенском вопреки тому формату идеологического обобществления, которое делает невозможным пребывание в сущностных дефинитивах классического опыта бытования в мире.

Библиографический список

1. *Аничков Е.В.* Очерк развития эстетических учений. – М.: ЛКИ, 2008. – 248с.
2. *Вакенродер В.Г.* Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977. – 263с.
3. *Вейдле В.В.* Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб.: Мифрил, 1996. – 336с.
4. *Лифшиц М.А.* Либерализм и демократия. Философские памфлеты. – М.: Искусство – XXI век, 2007. – 336с.

5. *Лифшиц М.А.* Собрание сочинений в 3-х томах. – М., 1988. – Том 3, – 560с.
6. *Лифшиц М.А.* Проблема Достоевского (Разговор о черном). – М.: Академический проект – Культура, 2013. – 267с.
7. *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. – Киев, 1994. – 288с.
8. *Муравьев В.Н.* Овладение временем. Избранные философские и публицистические произведения. – М.: РОССПЭН, 1998. – 380с.
9. *Набоков В.* Лекции по русской литературе. – СПб.: Азбука – Атткус, 2016. – 448с.
10. *Платонов А.П.* Государственный житель. Проза, ранние сочинения, письма. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1990. – 720с.
11. *Платонов А.П.* *Избранное.* – М.: Современник, 1977. – 445с.
12. *Платонов А.П.* Чевенгур. Котлован. Ювенильное море. Город Градов. Роман и повести. – Куйбышев: Куйбышевское книжное издательство, 1990. – 640с.
13. *Юнгер Э.* Рабочий. Господство и гештальт. Тотальная мобилизация. О боли. – СПб.: Наука, 2000. – 539с.

А.А. Дырдин

**ПРОСТРАНСТВО И ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ
У А. ПЛАТОНОВА И Л. ЛЕОНОВА:
ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

«Основной в отвлеченном выражении миропонимания, вопрос о пространстве не может быть второстепенным в образном выражении миропонимания, того же самого. И действительно, в художественном произведении ни сюжет, ни манера, ни технические средства и ни фактура характеризуют его наиболее существенно, а именно строение его пространства. Все остальное может быть названо до известной степени вторичным и акцидентальным, хотя и выводится в порядке целеосуществления из первичной характеристики – пространственной» [1, 273]. Эти слова П. Флоренского подтверждают первенство мысли о главенствующей роли пространства в мире идей священника, религиозного философа и богослова.

Вопрос о природе пространства, его формах, воплощении в художественном творчестве относится к исходным пунктам образного мышления А.П. Платонова и Л.М. Леонова, наследующих многое из пространственной феноменологии автора оригинальной концепции

обратной перспективы, для которого сущность истинного искусства связана с религиозным откровением.

Размышлять об организации художественного пространства у Платонова нам уже приходилось. В опубликованной недавно работе [см.: 2] речь шла о преобладании специальных представлений в творчестве писателя и их изоморфности неклассической эстетике пространства.

Необходимо уточнить одно обстоятельство. В рассмотрении пространственных моделей Платонова и Леонова различаются два аспекта пространственности. В одном случае речь идет об устройстве космоса – представлениях о мире как целом, во втором – об организации пространства посредством образов. Т.е. есть трехмерное пространство, наполненное предметами (телами) и вещами и изоморфное ему мыслимое, созданное в сознании художника, пространства реальное и мнимое. В «Мнимостях геометрии» (1922), изучая двухмерные образы плоскости с помощью понятий аналитической геометрии, Флоренский подчеркивал, что пространство может состоять из «действительных и совпадающих с ними мнимых гауссовых координатных поверхностей, и переход от поверхности действительной к мнимой возможен только через разлом пространства и выворачивание тела через самого себя» [3, 53]. Как говорится им в другом месте, «отвлеченные понятия о пространстве могут быть разделены на два разряда: один из них относится к пониманию самого пространства, как реальности, подлежащей изображению, а другой – к способу и законам этой передачи. Исторически первый разряд понятий может быть охарактеризован как не отчетливо продуманная теория евклидо-кантовского пространства, а второй – как тоже смутно сознаваемая в своих предпосылках и следствиях теория перспективы» [4, 275].

Слово-понятие *пространство* вместе со всеми его коннотациями носит у Платонова ценностный характер, охватывает не только вещественный, но символический универсум, физические и духовные связи человека с землей, природными стихиями, с общим планом мироздания. Эта та «пунктирность линии жизни в ладони русского пространства» [5, 242], что была отмечена Георгием Гачевым как важнейший атрибут нашего национального образа мира.

Характерно, что у Платонова пространство (пространственный образ) заменяет собой описание событий, протекающих во времени,

переживание прошлого вмещено в архетипический образ дороги. Это – т.н. «отчуждаемое прошлое» (Б.А. Успенский), через которое в памяти человека фиксируются важнейшие вехи общенародной жизни и события его личной судьбы. В таком образном выражении бытия-сознания персонажа видится одно из свойств художественной мысли Платонова: сосредоточенность на пространственных формах, которые соединяют человека с сущностными универсалиями бытия. Так, Захар Павлович в «Чевенгуре» воспринимает прожитые дни по аналогии с движением вспять по «растоптанной» дороге. Его тревожит мысль о пространственном пределе, крае видимой яви: «Он специально выходил ночью глядеть на звезды – просторен ли мир, хватит ли места колесам вечно жить и вращаться?» [6, 41]. Чувство пространства как формы заменяющей временные измерения заставило героя измерять расстояние в зрительном отображении, «на глаз считать версты до синей меняющейся звезды: он расставил руки масштабом и умственно прикладывал это масштаб к пространству. Звезда горела на двухсотой версте» [6, 42]. Далее следует рассуждение о бесконечности, которое заканчивается в согласии с теорией расширяющегося (т.е. – беспредельного пространства). Захар Павлович «придумал растянуть мир, когда дороги до тупика дойдут, – ведь пространство можно нагреть и отпустить длиннее, как полосовое железо» [6, 42].

«В Мнимостях геометрии» Флоренского есть место, где он комментирует свое понимание абсолютного пространства, в которое помещена Земля. Объясняется природа этого явления специальной теорией относительности Эйнштейна и картиной путешествия Данте в «Божественной комедии» через ад, чистилище и рай. В этом описании согласуются разнохарактерные источники: геометрия, физика, механика, география.

Сходное объяснение мы наблюдаем у Платонова в «Происхождении мастера»: «Свою будущую жизнь он раньше представлял синим глубоким пространством таким далеким, что почти бессмертным (в «Чевенгуре» слово «бессмертным» заменено на «почти не существующим»). Героем Платонова даль прожитого воспринимается как существующий в памяти образ степной дороги. Он видит прямую связь между временем и пространством. Здесь наблюдается та же разнонаправленность времени,

суть которой Б.А. Успенский называл «семантической доминантой», определяющей «предшествующие события» <...> их соединение «причинно-следственными связями», их включение «в сюжетный ряд» [8, 202]: «Захар Павлович знал вперед, что чем дальше он будет жить, тем это пространство непережитой жизни будет уменьшаться, а позади удлиняться мертвая растоптанная дорога. Но он обманулся: жизнь росла и накоплялась, а будущее впереди тоже росло и простиралось – глубже и таинственней, чем в юности, словно Захар Павлович отступал от конца своей жизни либо увеличивал свои надежды и веру в нее» [7, 177].

Представление о «нижнем» и «верхнем» пространстве у Платонова воплощается в образах впадин, оврагов, котлована, ювенильное моря, степной дали, «адова дна», бурьяна, «залежи неземлеустроенной степи»). Такой пространственный язык вырабатывается взглядом на просторы родной земли как открытые, «пустые» (А. Платонов), с редкими вкраплениями лесных островов и поселений. Этот пейзаж замечательно выражен обстоятельствами места «здесь» и «кое-где», которые Гачев называет «русскими точками мирового пространства» [5, 249].

Платонов противопоставляет недвижному «вечному» времени живую, всегда меняющуюся землю. Она – протяженное и растущее тело. С последним отрывком тесно связано замечание исследователя: «Вообще в русском сознании главный интерес – на переливании людей, вещей, пространств друг в друга, на взаимопереходах по *краям*» [5, 127] (курсив Г. Гачева. – *А.Д.*)

У Платонова реальный мир и мир мнимый, воображаемый осмысляются в образах дали, простора, пространственного движения. Пространство для него – это события и жизненные феномены, опосредованные пространственными отношениями. Оно осязательно, «телесно» и кажется настолько тождественным, самодовлеющим, изоморфным «мысленной модели действительности» (Флоренский), что в неё входят даже умозрительные абстракции. Гопнер предлагает Дванову измерить чевенгурский коммунизм: «снимем с него точный чертеж и придем обратно в губернию; тогда уже будет легко сделать коммунизм на всей шестой части земного круга, раз в Чевенгуре дадут шаблон в руки» (6, 236).

Восприятие пространства произведения, его пространственной формы построено на соприкосновении наших чувств с авторской мыслью, представляющей собой «действие, и совершается оно в терминах неделимого состояния, или неделимого движения» [2, 141–142], – заявляет современный философ. Говоря о том, что «существует какое-то внутреннее освещение пространства, выводимое только из структурных элементов, а не видения предметных качеств вещей, не из натуральных явлений» [2, 144], Мераб Мамардашвили предложил оригинальную концепцию пространства на основе сочетания неклассических форм эстетического сознания и художественного мышления.

Герой, помещенный между двумя пространствами – повседневной реальности и метафизическим миром – постоянное место в произведениях Платонова. Так, значительную часть его ранней статьи «Симфония сознания» (1922) составили высказывания о третьей форме бытия, форме взаимодействия и движения материи: «<...> человечество живет не в пространстве-природе и не в истории-времени – будущем, а в той точке между ними, на которой время трансформируется в пространство, из истории делается природа. Человеческой сокровенности одинаково чужды, в конце концов, и время, и пространство, и оно живет в звене между ними, в третьей форме, и только пропускает через себя пламенную ревущую лаву – время, и косит глазами назад, где громоздится этот хаос огня, вращается смерчем и вихрем – и падает, обессиливается, – из свободы и всемогущества делается немощью и ограниченностью – пространством, природой, сознанием» [9, 225].

Размышления о взаимобратимости времени и пространстве, их связи и наполненности обнаруживаются в записных книжках Платонова. Так, в «Записях разных лет» читаем: «Время можно измерить как пространство, путем расчета. Напр. – в природе чем короче волна, тем она чаще – и наоб<орот>, т.е. “пространство времени” имеет границу (подчеркнуто Платоновым. – *А.Д.*), и чтобы вместить пульсацию частоты порядка световой, то длина волны должна резко сократиться. Время прямо указывает, что оно “объемное”, что длина, частота и время волн должны находиться в «обратно пропорцион<альных>» отношениях, чтобы наилучше и вместе предельно использовать данный “объем времени”» (10, 260). К этой мысли Платонов возвращается еще раз: «Время как и

пространство, не пусто, а густо населено: каждый день года имеет свой характер. Раньше было: Ильин день, Иван Купала и т.д. (естественные), религиозные события сочетались с природой, с традицией, с бытом, с урожаем). А теперь – тоже надо населить время, как пространство» [10, 262–263].

В 13-ой записной книжке А. Платонова встречается запись, которая в свойственном ему «обратном» порядке движения мысли раскрывает значение пространства как одной из центральных мировоззренческих идей. «Нигде так близко небо не прилегает к земле, как в пустыне, – она просто смешивается с ним и почти не различается одно от другого, особенно в сумерки, в зной, и ночью, в неопределенное время, когда видишь, что – время это часы – механизм, а не действие природы: времени нет, и пространство веществ воздуха и земли отграничены неясно, как быть и должно» [10, 170]. В такой картине мира движение природы схватывается, осмысливается в горизонтах наглядно-воплощенных природных планов, находящихся на границе между двумя средами. Пространство здесь соотносимо с реальностью, с трехмерным пониманием пространственного мира по Евклиду или Ньютону (пространство бесконечное, однородное, наглядное).

Платонов, его герои принимают пространство как нечто истинное, открывающее бытие в личном чувственном опыте. Для них оно составляет определенную ценность, которая выражена, «схвачена» живыми зрительными образами. «Мир тихо, как синий корабль отходил от глаз Афонина – отнялось небо, исчез бронепоезд, потух светлый образ, остался только рельс у головы. Сознание все больше средоточилось в точке, но точка сияла спрессованной ясностью. Чем больше сжималось сознание, тем ослепительней оно проницало в последние мгновенные явления. Наконец, сознание начало видеть только свои тающие края, подбираясь все к более узкому месту, и обратилось в свою противоположность» [11, 201].

Образ покидающей материальное пространство души (в мире Платонова душа есть эквивалент сознания), создается посредством зрительно-чувственного восприятия последних мгновений жизни. Платонов запечатлевает перемещение в пространстве видимых образов, которыми характеризуется одновременно близкое и далекое. Событие смерти показано как имеющее два направления – горизонтальное и

вертикальное. Последнее возникает на основе изоморфности пространства и времени: реальный мир – «здешний», понятный – удаляется в высоту, растворяется в перевернутом потустороннем мире. Локальная точка наблюдения событий – «побелевшие открытые глаза Афонина <...> отражали осиротевший одним человеком мир» [11, 201] – обнаруживается в сознании-душе, покидает вещественное тело, но сопоставляется с движением вверх.

Пространство дали оказывается здесь безграничным, две бытийные сферы сближены. Как высказывается Флоренский об этом переходе из действительной в мнимую область поверхности: «сознание, повышаясь в своей потенции, отодвигается от реальности, непосредственно воспринимаемой», уступает место «реальности все более высоких порядков» [12, 401, 437]. Оно изображено не как граница видимого в глубину, а как символ бесконечного движения.

Представление о том, что в русском национальном сознании время присутствует как пространство, поскольку опыт его восприятия естественен для русского человека в его преодолении обширного отечественного водоземья, находит живой отклик в произведениях Леонова. В его образно-поэтической картографии России на первом плане водно-земная символика. Художническое и философское восприятие времени и пространства связаны у писателя с идеей России-острова, омываемого водами мирового океана (см.: 15, 155–159)]. Образы морской стихии играют конститутивную роль в леоновском художественном сознании, являясь узловыми точками движения авторской мысли (см. об этом: 16, 86–90).

Остановимся лишь на нескольких примерах внутренней организации пространства у Леонова. В его произведениях возникает двойная перспектива воссоздания действительности, создаваемая с помощью обрисовки открывающегося взгляду обширного пространства. В эту природную реальность художник входит соединяя зрительные образы с её феноменологическими, умозрительными измерениями. Речь идет о множестве векторов, которые пересекаются в сознании, давая нам возможность участвовать в процессе образования внутреннего, автономного движения мысли, которое способно вмешиваться в течение событий.

В метафизическом пространстве романа Леонова «Дорога на Океан» (1933–1935) становится некой границей и мерой, своеобразным всеохватным измерением онтологической стихии, которая наполняет текст гиперреалистическим, трансцендентным содержанием. Океан как символ человеческого бытия демонстрирует безграничность авторской мысли, которая локализуется в ряде переходных состояний: снов, видений, «путешествий за горизонт» обычной жизни. Повествователь оказывается причастным к действительному потоку жизни, показывая пересечения разноплановых эпизодов, пытаясь замечать различие в существовании природы и человека посредством изображения морской стихии. В «Дороге на Океан» зеркалом (коррелятом) преходящего людского бытия выступает жизнь моря: «Здесь заканчивался спектакль, актеры расходились спать до следующего раза. Вздыхая и ворча, море качалось, точно подвешенное на цепях; можно было даже слышать, как они гремели в глубине. Ночные облака, пепел сгоревшего дня, тянулись над бескрайним простором моря. Каждое напоминало предметы, когда-то бывшие в употреблении, или людей, неузнаваемых, как отражение в заветренной воде» [13, 146].

В общем семантическом поле смешиваются различные значения образа, соединяясь в опосредующие звенья леоновской философии. Леонов высвечивает с их помощью видимые и невидимые измерения «океанического» пространства. Океан – совокупность бескрайнего русского простора и существования России в её историческом пространстве-времени. Это сама человеческая жизнь, дорога между Востоком и Западом, магистраль, водная коммуникация, движение по которой затрудняется «пиратством неприятельских армад, таскавшихся по океанам <...>» (13, 113, примеч. 2).

В путешествии к Океану читатель сталкивается с характерным для Леонова приёмом: способностью насыщать пространственный образ свойствами непрерывности. Помещенные в одну фразу нейтральные предметы и вещи обретают метафорическое значение.

Здесь вступает в свои права свойство образа, которое можно было бы назвать гетерогенностью или даже, используя понятие П. Флоренского, гетерофоничностью. Гетерофонией он называл стиль, который обнаруживается в многоголосии русской песни, где даёт о себе

знать «полная свобода всех голосов, “сочинение” их друг с другом, в противоположность подчинению» [4, 30]. Даль и простор слиты здесь с рядом значений и аллюзий, восстанавливающих целостное представление о бытии, где океан оказывается единственным местом, собирающим весь род человеческий в «пространственном целом мира». Леонов даёт точное описание топографического центра будущего града: «Всякий, кто, кроме нас, побывал там, наверное помнит, что, если пройти по набережной, минуя площадь Академий, и стать лицом на юго-запад, оттуда будет виден двугорбый холм Единства с гигантским фонтаном на его вершине, так называемым деревом воды. Конечно, это было самое великолепное место в нашем Океане...» (13, 375). Это изображение свидетельствует об умении писателя наблюдать «знаки» будущего, воспроизводя водно-морскую, океаническую проекцию мироздания.

Пространственные контексты произведений Леонова усложняются по мере введения в текст элементов метафизики, символически-образных подробностей, говорящих о существовании двух миров: зримого и невидимого, дольного и горнего. В «Пирамиде» размышления о времени и пространстве составляют существенную часть монологов героев и автора-повествователя.

Ангел Дымков – излагает свою «формулировку мироустройства» студенту Никанору Шамину. Геометрические рисунки небесного существа, спустившегося на землю волей и воображением дочери священника Дуни Лоскутовой, отсылают к античным и средневековым построениям мирового пространства как системы зеркальных взаимоотражений. Они составили общий для автора и его персонажей предметный круг раздумий: «Тут же во дворе, в двух шагах от улицы, припав на колено, он наглядно и почти по Лоренцу, пальцем по свежевывавшему снежку, изобразил постадийную, как на киноленте, эволюцию вселенной в виде серии почти одинаких равнобедренных треугольников, незаметно для глаза сплюсциваемых за счет убывающей медианы вплоть до ее исчезновения. И тогда вся ушедшая вразгон громадина, взорвавшаяся на критическом нуле, совершит молниеносный перекувырк в обратный знак, чтобы, постепенно замедляясь и возвращаясь в прежний статус, мчаться по орбите в новом качестве своего зеркального отраженья. И если с достаточного расстоянья для кого-то сверху, как и

отсюда снизу, подобные вспышки в одной и той же точке сольются в равномерное мерцание, и так как с приближением к финалу время будет убыстряться, а материя соответственно будет утрачивать свою прежнюю реальность, то сведущее лицо по разности показателей смогло бы установить – сколько уже пройдено объектом и много ли ему осталось до очередного переплава» [14,162].

Подобные суждения обнаруживаются и в тирадах повествователя, волею случая оказавшегося вовлеченным в происходящие вокруг Старо-Федосеевского некрополя события. В самой конструкции романа Леонов исходит из идеи зеркальности, перенесенной Флоренским в область сознания. «Сознание есть зеркальное отражение, мнимый фокус задержанного действия» [12, 401], – констатация философа, постоянно возвращавшегося в своих работах к соизмерению жизни космоса и движения/перемещения человека в действительном пространстве.

Образ автора у Леонова раздваивается. Одна из его ипостасей – художник слова, слагающий «мысленное, с отказом от ремесла, послание потомкам» (1,8) – эсхатологический роман «Пирамида». Вторая – это его двойник, участвующий в вечном философском споре с теми же мыслителями Средневековья и Нового времени, их преемниками в настоящем времени о безграничном, многоуровневом пространстве для одних и замкнутом, ограниченном – для других. Составляя с гимназических лет «родословную античных богов и их земного потомства для уяснения логики древних», автор-рассказчик ставил своей целью «постичь вселенскую архитектуру с целью уточнить свой адрес во времени и пространстве. В земных печалях та лишь и предоставлена нам крохотная утеха, чтобы, на необъятной карте сущего найдя исчезающе-малую точку, шепнуть себе: «Здесь со своей болью обитаю я» (1, 165).

Леонов, так же, как и Платонов отвергает пространственные модели «по Евклиду» (1, 166), излагая идеи Никанора, его представления об устройстве мироздания. В поисках подтверждения этого тезиса обратимся к пересказу миропредставлений героя Леонова, которые в значительной мере содержат следы авторской рефлексии. Здесь подробно воссоздается логика пространствопонимания создателя «Пирамиды». Граница между взглядами персонажа и автора крайне зыбка. При этом нужно иметь в виду, что леоновские раздумья, отразившиеся в монологической речи

героев и её передаче повествователем, в своей многомерности содержат сложные, имеющие, порой, двойственное толкование догадки. Они нуждаются в дешифровке, реконструкции основных философем. Тем не менее, мы можем соотносить их с построениями самых разных мудрецов – от античности до наших дней, включая русских философов и представителей новоевропейской науки. Здесь – точки сопоставления леоновской философии пространства с их учениями, словесная концентрация позиций этих мыслителей, открывающаяся в самых разных ракурсах: исторических, богословских, мифо-символических.

Вот такая картина мироздания складывается в сознании Никанора (в первоначальном замысле романа-наваждения ему отводилась едва ли ни главная роль – alter ego автора): «Машина мира выглядела символическим кружком из двух внутри близнецов-головастиков, как у древних китайцев обозначалась структура неразрывного и равноправного единства противоположностей – света и тьмы, зимы и лета, плюса и минуса в данном случае. Соприкасаясь по разделявшей их синусоиде, они сообщались лишь через мощные протоки, стихийно возникавшие каждый раз, когда отбившие свой век огненные гиганты, с захватом звездной мелочи из окрестностей и закручиваясь на лету, исчезали из нашей видимости, проваливаясь куда-то, но не просто в глубь себя, а в смежную половину на переплав в свою диалектическую ипостась. Иначе, успокоил меня Никанор во избежание пессимизма, застрявшие в собственных ямах-ловушках светила небесные навсегда остались бы в них, и тогда отведенный нам на жительство прелестный уголок превратился бы в свалку замороженного утиля. На полном разгоне прорываясь в свое иррациональное состояние сквозь знаменитое табу предельной скорости, материя в тот мнимый момент (как бы протестуя против столь невежественного обращения с нею) радиоревом раздираемого Самсоном льва оглашает безмолвие космоса» (1, 168).

Идеи Никанора обретают значимость лишь в комментариях имплицитного автора. В них намечается некая траектория логического завершения формул, выводимых мыслящими персонажами Леонова. Здесь же можно найти узловые места его представлений о пространственной организации Вселенной – этой воображаемой и всецело живой реальности.

«Кстати, при переходе через нуль подобная метаморфоза должна уложиться в некое абсолютное мгновение, куда запросто вместятся тысячи людских поколений, целые геологические эпохи, что позволяет судить о мимолетности нашего эфемерного существования на шкале космического времени. Значительно расширила мой кругозор ценная студентова догадка насчет звездных могил, которые в действительности не имеют дна, так что слепительные ядра, наблюдаемые посерединке разных возрастом и порою все еще вращающихся галактик, суть не что иное, как яростные выплески плазмы по ту сторону синусоиды. Но отрадней всего было узнать про наш любимый Млечный Путь, который не сгинет в неведомых просторах антимира (разрядка здесь и далее Л. Леонова. – *А.Д.*), а, напротив, по миновании обязательных фаз эволюции снова станет оазисом прогресса и цивилизации, правда, с сомнительным по части этики и физиологии комфортом в том зеркальном его отображении, которое предстоит нашей Вселенной» (1, 168).

Теория Дымкова в пересказе Никанора, за которым стоит автор, выводит к тем же представляемым пространствам, к соотношенности пространственных и временных замеров, обладающих гносеологическим содержанием. Время может быть деятельно, активно по отношению к человеку, тогда как пространство относится к человеку пассивно [см. об этом: 8, 238]. Поэтому в «Пирамиде» время повернуто вспять, насыщено событиями библейского масштаба. Отвлеченные размышления по пространственно-временной проблеме перекликаются с современными космологическими теориями. Приведем достаточно развернутый фрагмент текста, содержащий изложение научно-философского взгляда Леонова на генезис бытия. Его онтологические тезисы представлены метафорически, с привлечением «Енохова мифа» [1,140] богословских комментариев и апокрифов, учений Платона, Евклида, Декарта. Даются они в интерпретации Никанора Шамина, попавшего по действию импровизаций «пресловутого корифея» Шатаницкого на тему сверхприродной иерархии всего сущего. Рассказчик транслирует ход мысли героя «о времени, за ненужностью переставшем быть на окраине бытия, по авторитетному свидетельству ангела из Апокалипсиса. Не значит ли это, что именно оно явилось той самой доматериальной, сверхъёмкой сущностью, из которой излилось все?

В частности, время в рассказе у Никанора подразумевалось отнюдь не циферблатное, каким пользуются при отсчете пульса либо для варки яиц, а то абсолютное время античной теологии, обозначаемое именем Хрона, от семени которого произошли стихии, боги, звезды, зародыши всякой живности земноводной. Недаром в равноправной триаде сущего: пространство – время – материя (где, заумно разъяснил студент, первое неправоммерно без чего-то в нем размещенного, чья длительность определяется посредством второго и каким образом обе ипостаси являлись бы производными от третьей, кабы сами не обеспечивали ее бытие) – именно оно значилось на первом месте – *посреди*. Однако начисто исчезающее в перевальной точке, время само должно было подвергнуться немыслимому для реальности сжатию в математическую точку праматеринской субстанции, которой предстояло из стадии первозданного бешенства выродиться в обыкновенную звездную плазму, чтобы, остывая дальше, вступить в пору плодоношения высших чудес – музыки, мышления и, скажем, моря, для чего, наверное, и было *все* затеяно. Невыполнимая задача вместить обширную небесную подвижность в некий взрывающийся шар нулевого диаметра задолго до нас толкала людей на признание надмирной персональной воли (1, 170). И далее, уже сам автор-комментатор говорит об эффекте красного смещения, внося в текст понятия современной физики. Леоновым в изложении взгляда на устройство мира принята философско-художественная логика. Образная возможность «расшифровать мистический иероглиф бытия» (1, 58), понять «инженерную конструкцию предмета» (1, 169), основана на переосмыслении концепции «Козьмы Индикоплова о вселенной на трех китах» ньютоновской космологии и даже известной автору прописи «при входе в святилище современной астрофизики сродни знаменитому Дантову заклятью наворотях ада. То была, – замечает повествователь. – железная формула о запретности пресловутой абсолютной скорости для всего на свете, кроме фотонов да мысли человеческой» (1, 173). Цитируя столь досконально текст «Пирамиды», мы пытаемся приблизить читателя к центральной мысли Леонова о своеобразной симметрии земного и небесного в общей картине бытия.

Мотивы странствия по родной земле, по Руси, где повсеместно «корчевали медные языки православия» (1, 283), раскрываются в том же

смысле путешествия с открытым сердцем что и у Платонова («Путешествие с открытым сердцем» – подзаголовок платоновского «Чевенгура», – *А.Д.*). Наконец, можно говорить и о семантических совпадениях суждений писателей о боли, которая роднила различных по социальной принадлежности русских людей, о боли вызванной «исторической трещиной на национальном монолите с отменой древнего племенного родства, подобно матице в избе, крепившего русскую государственность» (1, 291).

Платонов писал о степях, о лесостепных ландшафтах, берегах Дона и Волги, а Леонов – о мировом океане, лесном море русской равнины. Тем не менее оба художника ставили широту и простор России в основу национального характера, провидя (в случае Платонова) и наблюдаемые Леоновым апокалиптические события её развала, утрату навыков государственного кораблевождения у современных кормчих. Безусловно мировое пространство у каждого из больших писателей XX века изображается в собственных координатах. Так, если у Платонова преобладают социальные темы, то Леонов сосредоточен помимо тех же проблем на религиозных, духовно-нравственных последствиях великого революционного шторма. Сходятся они на незаурядной чуткости к народным судьбам, к простой человеческому горю, представляя их в сокровенных образах, имеющих глубокие библейские источники и притчевую окраску. При этом Леонов демонстрирует знание европейской и отечественной церковной истории, богословских сочинений от Средневековья до начала прошлого столетия, а также гностических учений и книг Ницше («Сумерки богов» Фридриха Ницше упоминаются в IX главе второй части романа «Пирамида»). И тот и другой называют пустоту одним из свойств пространственности. При этом у Леонова право «дробить щепотку вселенской пустоты у себя на ладони» [1, 626] закрепляется за духовными существами (Всевышний и ангелы), тогда как Платонов в деле переустройства Вселенной – особенно в ранних произведениях – надеется на пролетарские массы, проявляющие национально-характерное сознание жизни.

Платонов нечасто обращается в текстах к геометрическим образам. У Леонова они сравнительно часто вводятся в монологи и диалоги героев. Вот, например, Вадим Лоскутов – один из главных персонажей-

интеллектуалов, пишущий труд, посвященный истории Египта, – рассуждая о частном людском горе и грядущем общественном благе прибегает к сравнению социума с человеческой пирамидой [2, 58]. Образ пустыни как места, где человек изображен песчинкой мироздания, в фокусе предельных начал – единого, бытия и Бога, преобладает в пространственном языке Леонова. Вадим, наделенный к тому же поэтическим талантом, выстраивает свою речь, которая наполнена ассоциациями с философскими текстами отечественных религиозных мыслителей, играя словами время и пространство: «Еще забавней, что в редакционных портфелях своевременно заготовлены льстивые статейки с признательностью избавителю от коварной, одинаково на подвиг и преступление способной потому и обреченной мысли, которая тысячелетия сряду возводила человека на скалу в пустыне, дразня окрестными, преимущественно чужими, царствами и землей обетованной за призрачным горизонтом, чтобы тотчас по оболещении самонадеянной жертвы, развращенной мнимым владычеством, отравленной ядовитыми отходами собственных капризов и мечтаний, именно в стадии высшего ее усыпления обыкновенным пинком в подразумеваемую часть спихнуть человека в яму времени» [2, 111].

По мнению Вадима, «<...> оное вращательное состояние обусловлено географическим местоположением страны, обдуваемой встречными евразийскими сквозняками, в их числе – стекающим с вершин гималайских холодом фатального смиренномудрия и врезанному из центральной Европы, колыбели и кладбища многих великих идей, раскаленным зноем воинствующего материализма. И будто они, подобно тому как кнутиком подстегивают детский кубарик, тангенциально закручивают Россию в вихревое состояние, способное вымахнуть ее тело из гнезда, чтобы минимум пол-Европы разнести в клочья» [2, 120].

Леоновский герой-мыслитель напрямую соотносит такие свойства национального характера, как бездействие и леность с подавленностью от массы земного тяготения. Русские задние умом крепки от пространственности. Эта уверенность в полной подвластности нации пространству обосновывается мыслью о том, что в нашей истории не было стабильности. «Русский народ в полный дух никогда и не жил, а все готовился к какому-то всеочищающему празднику свободы и братства

впереди вихрями бесшабашной вольности людской угадывалась – на тонкой корочке пучины покоится благостный русский пейзаж» [2, 120–121]. Поэтому сравнение избранной им доли с неустойчивым, хаотическим состоянием мирового пространства можно продолжить и дальше.

«Так выясняется, – разъясняет Вадим Никонору свою “самодельную теориейку о вращательном при ленивой внешности, состоянии русского мужика на железной оси его исторической судьбы” [2, 120],– что география с помощью истории творит не только внешний облик или характер племени, но и национальную идею, и вот в стремлении к спасительной всеобщности русские взвалили на себя жертвенную ответственность за всех униженных и оскорбленных – последнее время даже в ущерб своей репутации, вплоть до готовности полностью раствориться в океане боли людской, что, видимо, и удастся нам прежде всего. Полистай в памяти события прошлого века и убедишься, что хитрецы и взяли нас именно на эту всемирность нашу» [2, 123].

Именно «неохватная пространственность» [2, 121], по мысли старофедосеевского философа, «предопределила весь характер русских с посезонно-размашистым трудовым навыком с плеча лишь бы управиться к сроку до близкой полуночи годовой зимницы, с постоянной верой в чудо и правду, со слезливым мечтаньем о небе в алмазах, с вынужденно-величавой медлительностью, ибо на Юпитере гопака не спляшешь!» [2, 121–122]. Неожиданно в этом плане изображение пространства нашей галактики: «с самого начала именно Земля, единственная, была пылающей столицей мироздания, а галактические россыпи вокруг лишь дремучая провинциальная глушь, приданная им в качестве подсобно-приусадебного хозяйства. Естественно, по уходе хозяев неотвратимо сгинет туда же и бесхозная отныне, так и не освоенная ими вселенская окрестность...» [2, 133].

Пространственный материк Платонова неоднороден. В нем различествуют внешнее и внутренне, зеркально отражаются верхняя и нижняя поверхности (два различных по отношению к дольной плоскости геометрических полупространства). Платонов графически представил пространство в виде обоюдозаостренной стрелы и лежащей восьмерки – временной бесконечности (см. в «Чевенгуре»: «Лежачая восьмерка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела – бесконечность

пространства» [6, 137]). В «Пирамиде» Леонова идея пути, исторического движения России в общей судьбе человечества переводится в «разнополюсные иероглифы тире и клина» сообразно их социальным построениям: двигаться к солнцу в братской шеренге, плечом к плечу или кометой устремляться в ночь с единым мозгом на острие и несметным людским роем позади, чтобы где-то за рубежом истории взаимно исчезнуть в братском объёме короткого замыкания, вторая подразумеваемая вами версия, кончается рабством, что стократ хуже...» [2, 224].

Леоновское предвиденье приобретает в нашей сегодняшней жизни зримые очертания. Русская цивилизация находится на грани культурного поворота, разрыва преемственной связи с предшествующей традицией, разрушения двойного основания своего бытия в историческом пространстве – государственно-территориального и духовно-нравственного.

Пространственные образы организуют сложное, насыщенное символикой содержание произведений Платонова и Леонова. Центром композиции «Пирамиды» станет колонна в старо-федосеевском храме. Автор, рефлексировав на тему чуда, пишет: «... я всегда понимал, что нет на свете такой малости, чтобы в ней не уместилось нечто громадное, однако и теперь отказываюсь понимать, каким образом целый мир, пусть его двойник, мог втиснуться в круглое пространство едва двухметрового диаметра» [2, 286]. Разъясняет эту тайну Никанор, прибегая к понятиям математической топологии. Он раскрыл секрет явления с помощью терминов сингулярность и континуум, которые были ключевыми в «хронограмме сущего, записанной на вращающейся сфере и наблюдаемой в манере ясновидящих, вне оси времени (подчеркнуто мной, – А.Д.) и чуть сбоку, чем и объясняется некоторая зеркальность изображения» [2, 287].

В метафорически нагруженном тексте романа-завещания Леонова складывается собственная, вытекающая из образно-философских открытий писателя картина мира. Так совершается выход за границу протекающего времени. Подобное «выпадение» из событийного ряда появляется в путешествии героини по ту сторону видимой реальности, когда Дуня, прокручивая «ленту времени взад-вперед ... не могла наткнуться на малейший след человека и цивилизации, и только природа стихийно текла сама по себе, никакого движения жизни, кроме вулканов, кутившихся в

царственном безмолвии, бродячих тайфунов по морям да еще косых линий на пустынном горизонте» [2, 288].

Пространство и время у двух писателей-сверстников, родившихся на рубеже двух веков – «золотого» и «серебряного» (Леонов родился в мае 1899, а Платонов – в августе того же года). Отношения художников с ментальностью и эстетикой эпохи складывались неоднозначно: от преемственного развития художественно-философской традиций русской классики, завершения её миропознавательных позиций до разрыва с правилами языковой нормы и выхода за пределы литературного процесса у автора «Чевенгура».

Пространственные идеи – сосредоточие философских и эпистемологических проблем, позволяющих сравнивать Платонова и Леонова как художников философского жанра, превосходящих его границы. Это сфера, в которой актуализируют поиски основ национального бытия через понимание вселенского характера общечеловеческой истины.

И Леонов, и, в особенности, Платонов, – при всей разности стилевых составляющих их творчества – стремятся к обобщениям символического плана, тяготея к национальным первообразам, архетипам, библейским и апокрифическим мотивам. Они аккумулируют философские представления XX века (В. Соловьев, П. Флоренский, Г. Федотова и др.) о движении человека в земном пространстве и в мире космическом, трансцендентном. Топосы родной земли и мифологические построения объединены в произведениях Леонова и Платонова пространственным миропониманием – выдвиганием в его центр идею органической связи человека и реального бытия, которая воплощается в синтезе универсально-христианских и конкретно-национальных образов.

Библиографический список

1. *Флоренский П. А., свящ.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии/Сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева); ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев). – М.: Мысль, 2000. – 446,[1] с.
2. *Дырдин А.А.* Эстетика пространства А. Платонова и неклассическая концепция пространственности// Андрей Платонов и художественные искания XX века. Сб. науч. тр. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2019. С. 20–27.
3. *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии: расширение области двухмерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей). Изд. 2-е. М.: Едиториал УРСС, 2004.– 72 с.

4. *Флоренский П. А.* У Водоразделов мысли. – М., 1990. – 446 с.
5. *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. – М. «Советский писатель», 1988. –448с.
6. *Платонов А.П.* Чевенгур. *Роман*// А.П. Платонов. Чевенгур. *Роман. Котлован Повесть.* – М.: Время, 2009. С. 11–409.
7. *Платонов А.* «Потомки солнца» // Платонов А.П. Повести и рассказы. М. 1974. С. 177.
8. *Успенский Б.А.* История и семиотика (восприятие времени как семиотическая проблема//Павел Александрович Флоренский. – М., 2013. С. 250.
9. *Платонов А.* Симфония сознания// А.П. Платонов. Соч., т.І. 1918–1927. Кн. 2. Статьи. М.: ИМЛИ РАН. 2004. С. 225].
10. *Платонов А.П.* ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ. Материалы к биографии. – М.: «Наследие», 2000. – 424с.
11. *Платонов А.П.* Сокровенный человек // А.П. Платонов Соч. Том второй. 1926–1927. Повести. Рассказы. Сценарии. Статьи. М., 2016. С. 147 – 210.
12. *Павел Флоренский, свящ.* У водоразделов мысли // Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1999. Т. 3 (1). 623, [1] с. : ил.
13. *Леонов Л.М.* Дорога на Океан. // Л.М Леонов. Собр. соч. В 10-ти т. Т. 6. Дорога на Океан. Роман. – М. 1983. С. 7–512.
14. *Леонов Л.М.* Пирамида. Роман-наваждение в трех частях. – М.: «Голос», 1994. Кн. 1-я – 736с. 2-я – 688с. Далее текст «Пирамиды» цитируется по этому изданию с указанием тома и страниц арабскими цифрами.
15. *Дырдин А.А.* Проза Леонида Леонова: метафизика мысли. – М., 2012. – 294с.
16. *Дырдин А.А.* Образно-поэтическая картография России// Модели мироздания и трагическая судьба русской литературы XIX – нач. XXI в. Художественный и мемуарный дискурс. – Ульяновск: УлГТУ, 2012. С. 155–16

Т.А. Никонова

«СОБЫТИЕ ПЕРЕХОДА» В РАССКАЗЕ Л. ЛЕОНОВА «БУРЫГА»

Советская литература 1920-х годов традиционно воспринимается как манифестация тем и идей эпохи революции. Однако с течением времени окрепла мысль, что революция, став яркой отличительной особенностью литературного развития, не отменила того, что было русской традицией. И уже десятилетия спустя Ф. Кузнецов, говоря о Л.М. Леонове, отметил, что тот «был последней опорой того духовного моста, который связывал, соединял нашу с вами жизнь, современную литературу с литературой

серебряного века, с великой русской литературой века девятнадцатого» [1,10].

Традиционность леоновского письма отчетливо чувствовали уже его современники. Когда молодой писатель опубликовал один из первых своих рассказов, В. Львов-Рогачевский доброжелательно отметил: «Совсем недавно выступил еще один совсем юный художник: это – Леонов, напечатавший в первом номере “Шиповника” свой лесной, смолистый, поэтический рассказ “Бурыга” (1922–1923). Автору, пришедшему к нам с Севера, от тех лесов, где мечтают о “Белом ските”, всего 22 года. Не у Даля, не из книг, а у живых источников собрал он сокровища живой поэтической речи» [2, 82].

Для В. Львова-Рогачевского было очевидно, что успешность первого леоновского выступления определялась обращением к «живой поэтической речи», к забытым культурным пластам, к мифологической образности, обеспечившей многозначность текстов писателя. Что это была сознательная авторская стратегия, определившая своеобразие писательского почерка, свидетельствовал много позже сам Л. М. Леонов, в письме к В. А. Ковалеву сказавший о «пятом горизонте» своих текстов [3]. Сходное заявление писателя приводит З. Богуславская: «В моих вещах... есть очень настойчивый подтекст, означающий то обстоятельство, что каждая фраза, каждая ситуация имеет, подобно лодке, остов, за которым нужно следить, – потому что главное, “чтобы он был скрыт под водой”» [4, 318].

Вместе с тем многозначность текстов Леонова не приходила в противоречие с магистральным развитием советской литературы, представлявшей не только революционные сюжеты, а смело экспериментировавшей с художественной формой. Героями Леонова начала его творческого пути становились люди и события, которые внешне оказывались в стороне от исторической магистрали, однако их взгляд «со стороны» не исключал возможности создания многомерной и гносеологически значительной картины мира. Рассказ «Бурыга» в полной мере подтверждает эту мысль.

Справедливости ради следует сказать, что тяга к объемному, эстетически значительному высказыванию характеризовала не только поиски молодого Леонова. Подобная ситуация типична для советской литературы 1920-х годов, динамично создававшей собственное художественное пространство, законом которого явилась борьба взаимоисключающих эстетических кодов, разных миров. Это, так сказать, политизированный вариант советской аксиологии, сформировавшийся в постреволюционные годы. Однако более сложным и эстетически плодотворным, на наш взгляд, явилось не актуализированное политическим моментом, а естественное в *эпоху перехода* [5] противостояние разных слоев культуры. Культура в такие времена более отчетливо, чем прежде, обнаруживает многосоставность, в том числе и структурно четко обозначенную.

Переход из одной культурной парадигмы в другую не только меняет оптику, создавая эффект остранения, но и расширяет сферу эстетического. «В пространстве, лежащем за пределами нормы (на норме основанном и норму нарушающем), мы сталкиваемся с целой гаммой возможностей: от уродства (разрушение нормы) до сверхнормы расположенной полноты положительных качеств. Однако в обоих случаях речь идет не об обеднении нормы, ее упрощении и застывании, а о “жизни, льющейся через край”, как назвал одну из своих повестей Людвиг Тик» [6,123].

Это замечание Ю.М. Лотмана касается, так сказать, философии перехода, его общей оценки. А «в жизни, льющейся через край», ситуация и конкретнее, и драматичнее: в действие приходят консервативные, сдерживающие начала любой культуры, которые обеспечивают ее устойчивость, но вмешиваются и динамические начала отдельных видов искусства. На этом фоне консервативность быта как части культуры в широком смысле, его размеренность делают особенно заметными любые перемены в устоявшемся жизненном распорядке, культурном явлении. Ситуация только усугубляется, если в столкновение приходят разные эстетические системы в недрах одной (национальной) культуры.

Литература послереволюционной России обнаружила ранее не используемый «избыток жизни», особенно выразительный на фоне быта

провинции. Это было окно в метафизические глубины, в архаическое прошлое, которое в сознании, например, Б. Пильняка смотрелось благодатным возвращением к основам национального быта. И даже его «кожаные куртки», большевики, в романе «Голый год» – «из русской рыхлой, корявой народности – лучший отбор» [7, 39].

Подобные обращения к русской истории сложились как стилистические формы («сказ» и др. формы обращения к народному слову), оформились эстетически как часть модернистской поэтики, как политико-философские течения (например, евразийство и др.). В них, в соответствии с духом времени и направлением поисков новой литературы, увидено стремление к новым художественным решениям, что ни в малой степени не противоречило ни мифологизирующим тенденциям, ни стилизациям русской литературы серебряного века. Каждая из упомянутых особенностей рождала и принципиально новые отношения читателя с текстом, как, например, сказ. Маска повествователя сокращала расстояние между читателем и текстом, и, как верно заметил Ю. Тынянов, сказ читателю, прежде всего, и адресован, рождает его активность: «...читатель *входит* в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться. Он не читает рассказ, а играет» [8, 160. Курсив Ю. Тынянова. – *Т.Н.*].

Читатель, *входящий* в текст, иначе переживает слово художника, чем отстраненный созерцатель. Быт, его консервативные формы оживляют не только ритуал и остатки утраченной обрядности, но и контуры древней языческой культуры в целом. А, как известно, при смене способов повествования, когда наличествует взгляд одной культуры на реалии другой, возникает эффект новизны, рождается и новое содержание. Для литературы начала 1920-х годов именно таким было открытие *иного мира*.

Современные исследователи подобного художественного феномена различают «*ситуацию перехода и событие перехода*. Для ситуации перехода характерно *равновесие сил* – например, *принципа заданности образа и принципа его самодвижения ... Событие же перехода* – слом баланса, выход в постравновесное пространство» [9, 287. Курсив автора статьи. – *Т.Н.*].

Исходя из такого различия, можно сказать, что в случае с романом Б. Пильняка («Голый год») или стилизациями А. Ремизова мы имеем дело с *ситуацией перехода*, в которой заданы и параметры образности, и ее оценка, и мера ее участия в создании общей эстетической картины. *Событие перехода* мы наблюдаем в том случае, когда перед нами столкновение разных культурных парадигм, не предполагающее равновесного решения и завершаемое ситуацией противостояния.

Именно о *событии перехода* можно говорить в рассказе Леонова «Бурыга». Внешне в нем легко обнаружить сказовые особенности, говорящие о заданных параметрах повествования, т.е. о формальных особенностях, которые внешне свидетельствуют о *ситуации перехода*. В рассказе очевидно наличие повествователя как субъекта речи, соотносительность голоса героя и повествователя в пределах целого, отсутствие авторского «всезнания», экзотика речевого стиля и т.д. Однако прямая констатация сказовых приемов описывает, но не объясняет механизма рождения новой эстетической реальности, не создает «равновесия сил». Сходный случай отмечен М.М. Бахтиным по поводу синтаксиса «Двойника» Ф.М. Достоевского: «Ни одно формально-лингвистическое определение слова не покрывает его функций в художественном произведении. Подлинные стилеобразующие факторы остаются вне кругозора лингвистической стилистики» [10, 262]. М.М. Бахтин отметил необходимость выхода за рамки привычных подходов при описании нового эстетического материала, предваряющего *событие перехода*.

В такой роли у Леонова в 1920-е годы выступил сказ, ставший формой перехода из современной культуры в мир архаизированный, фантастический, читателю ранее неведомый. В рассказе «Бурыга» читателя ведет повествователь-балагур, дед Егор «из Старого Ликеева» [11, 89]. Внешне рассказ легко восстанавливает зачин волшебной сказки о далеких землях и сказочных персонажах: роль тридцатого царства Леонов поручает Испании, а неразумного царя у него замещает «испанский граф», «профершпиливший» свое состояние «на одной комедиантке заезжей» [11, 71].

Выбор места действия, персонажа, его ироническая оценка объединяют повествователя и читателя, создавая доверительную атмосферу рассказа о чудесных событиях и превращениях, о «случаях непредвиденных». И такой скоро произошел «в одном студеном декабре»: «...пошла ихняя кухарка на реку белье полоскать, нашла детеныша-носохоботом. Вышла она к реке, глядит и видит – сидит в сугробе такой мохнатенький, замерзает, видимо. Из-под рубашонки копытца торчат, а нос предлинный, нечеловечий нос, – ручонками он его трет» [11, 71].

«Детеныш», найденный кухаркой, как истинно сказочное, *иномирное* существо, непредсказуем для «испанского графа» и его детей. У них он вызывает смех и любопытство, тогда как кухарка его жалеет, кормит и согревает. Бурыга, похожий одновременно «и на обезьяна, и на дитенка», сначала и ведет себя как сказочный герой, не испытывающий робости ни перед царями, ни перед их капризными чадами. Графу, дернувшему его за нос, он «буркнул прямо в упор...

– Дурак ты, паря, чего привязался?» [11,72]. «Графовым ребятам», пытавшимся поразить Бурыгу отцовской сигарой, тоже не удалось его удивить: он «взял сигару, молча съел, причмокнул и сказал:

– Ну-к што ж, ничево! Приходите, когда не сплю, – расскажу койшто там, бывалое...» [11,72].

А рассказать «детенышу» Бурыге было что. Он пришел из зеленого приволья леса, где он был родным и домашним, где пела «по утрам разноголосая птичья тварь на все лады развеселые херувимские стихеры», где бежали «к болотному озерку, неведомые, неслыханные лесные зверюги...» [11, 73]. Это был родной и ласковый мир, о нем мог бы рассказать Бурыга Рудольфу и Ване, если бы они пожелали бы узнать об *ином* мире, а не том, в котором они довольно безжалостно шалили.

Бурыга – посланец лесного мира, «окаяшек», часть утраченной языческой культуры. Оказавшись в мире, который абсолютизирует свои законы, он остро ощутил его враждебность. Молодой автор заговорил о встрече двух культур – современной, европеизированной, и архаической, языческой, выстроенных на разных основаниях и не испытывающих потребности друг в друге.

Для современной культуры Бурыга – недоразумение и забава. Его появление вызвало смех и обидное веселье, а потому он стал забавой в цирке, в доме купчихи занял место между комнатной москвой Аннет и попугаем Зосимой. Негативное отношение к Бурыге в рассказе Леонова задано агрессивным отношением господствующей культуры к культуре архаической. Последняя рассматривается как нелепость, как нечто изжитое, устаревшее. Таким образом, рассказ «Бурыга» – метафора встречи двух культур, вглядывающихся друг в друга сквозь призму быта.

Выбор такого угла зрения не случаен. «По составу быт – это рудиментарная наука, рудиментарное искусство и техника; он отличается от развитых науки, искусства и техники методом обращения с ними...» [8, 264]. «Детеныш» Бурыга – родной лесному миру, в котором у него был дед, друзья, и знакомцы, равноправные участники его жизни [12]. Для города же он в полной мере «рудимент», чуждый элемент. И как к незначительному и лишнему относятся к нему в городе.

Выше мы отметили в рассказе Леонова использование сказочных приемов. Начало рассказа словно бы не противоречит привычной типологии волшебного сюжета: на берегу реки (моря) кухарка (старик, Емеля) находит некое чудесное существо (золотую рыбку, щуку). Привычная завязка предполагала и чудесную, волшебную силу найденныша. Однако в рассказе Леонова рассмотрены иные отношения героев.

В леоновском рассказе сошлись две культуры и увидели друг друга неприязненно, в системе заведомо сниженных бытовых подробностей, чаще всего деталей костюма или частей тела. Смех «графа», услышавшего имя детеныша, передан через систему бытовых аналогий, явно неодобренных [13]. Гейнрих Бутерброт, купивший Бурыгу у Кутафьи, охарактеризован как «барин-брюки-на-улицу, при часах и штиблетах, в руке заграничная палка» [11,78], «испанская купчиха» визжит, «как намазаная дверь» [11, 84] и т.д.

Бурыгу характеризует в глазах представителей «новой культуры» его имя, столь рассмешившее «графа» [13] его внешность («мохнатенький», «детеныш-нос-хоботом»). Однако Бурыга «вброшен» в чужой и чуждый

ему быт, а потому и воспринимается «цивилизованными» героями как некая странная *бытовая деталь* [14, 144]. Одна лишь кухарка, нашедшая замерзающего «детеныша», видит в нем живое существо. Для всех прочих он – предмет, который можно перевозить в чемодане, вместе с флаконом и щеткой, агрессивно настроенными к «окаяшке»: «Бурыга огрызался, как мог, плакал тихонько и закусывал корочкой» [11, 80].

«Метод обращения» с представителями «рудиментарной культуры» (Ю. Тынянов) меняет и характер аллюзий, к которым прибегает Леонов по мере развития сюжета. Если начало рассказа апеллировало к волшебной сказке, то выступления Бурыги в цирке или его пребывание в доме купчихи вполне коррелируют с рассказами А. Куприна или повестями Е. Замятина начала XX века.

В пространстве нового времени, абсолютизовавшем быт и заместившем цивилизацией культуру, «окаяшке» нет места. Детеныш-нос-хоботом не просто нелеп в глазах «испанского графа», купчихи. Для них он «некультурен», архаичен, словно вышедшая из моды деталь туалета, а потому достоин и насмешки, и унижения [15]. Естественный в мире природном, Бурыга в мире цивилизационном выглядит чужим, подлежащим осмеянию, а не сочувствию.

Подобная переориентация приема – от использования сказовой формы, несущей в себе «осознанное стремление литературы к реализации принципов народности» [16, 9], к изображению пограничной, «переходной» ситуации – существенно меняет сам принцип обращения к архаике. Леонов стремится отказаться от однозначных решений. «Рудиментарное искусство» увидено молодым автором не как нечто устаревшее и ненужное, а как утраченное и забытое. Агрессия по отношению к архаике, которую демонстрировала леоновская современность, исключала культуру как явление многосоставное, толерантное к различным ее составляющим. Именно толерантности не хватало послереволюционной эпохе, создававшей новое, пролетарское искусство агрессивным вытеснением культуры «отсталой», языческой, провинциальной. Безусловно, давала себя знать футуристическая устремленность рождающейся эпохи. Но не менее важной была мысль о

необходимости создания искусства интернационального, планетарного, которое быстро преодолет национальные и культурные различия свершившейся мировой революцией [17, 82].

Ранний рассказ Л. Леонова свидетельствовал о том, что такие настроения не были всеобщими. Сегодня «Бурыга» прочитывается как метафора трудного и весьма затратного пути рождения культуры нового времени, агрессивно освобождавшейся от «рудиментарного искусства». Финал рассказа не предполагал примирения сторон, возможности компромисса разных по своей природе культур. Приходится констатировать, что выхода в «равновесное пространство» в рассказе не произошло, как не случилось и примирения сторон, характерного для сказочных финалов.

Библиографический список

1. *Кузнецов Ф.Ф.* Слово о Леониде Леонове // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001.
2. *Львов-Рогачевский В.* Революция и русская литература. Современник. 1923. Кн. II.
3. *Ковалев В.А.* Этюды о Леониде Леонове. М., 1974.
4. *Богуславская З.* Леонид Леонов. М., 1960.
5. Современная наука осваивает теоретическое, общекультурное содержание понятия «переход». См., напр.: Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. – М., 2002
6. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. – М., 1992.
7. *Пильняк Б.* Человеческий ветер: Роман, повести, рассказы. – Тбилиси, 1990.
8. *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977
9. *Вайман С.Т.* Идея художественной переходности // Искусство в ситуации смены циклов – М., 2002.
10. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
11. *Л.Леонов.* Собр.соч. В 10 т. Т.1. – М., 1969.
12. Весело и привольно было в нем Бурыге летом, «он хихикает и морщится, он сидит-прискакивает, греет спинку, сушит шерстку под солнышком, а солнышко теплой лапкой его гладит, – жмурится и щурится, мурлыкает незатейливую песенку, язык мухоморам кажет... А те нарядились, как к обеду, выстроились толстые и тонкие в ряд... Шесть их по счету, и весело им поэтому» [11, с.73].
13. «... граф, захохотал, как из бочки, посуда на полках запрыгала, канарейка спросонья с жердочки свалилась, заслонка у печки грохнулась. И откуда глотка такая: сам никудышный, сквозь пиджак ребра видны» [11, с.72].

14. *Бурыга–ж, тмб.* Ухаб, ухабина, рытвина // Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.1. – М., 1978.

15.«...однажды какой-то жизнерадостный мальчуган швырнул Бурыге апельсин и попал ему в нос. Бурыга и на это проговорил хрипловатое, увесистое “мерси“, а ночью поплакал от обиды» [11, 81].

16. *Муценко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е.* Поэтика сказа. – Воронеж, 1978.

17. Матрос Хведин в журнальном варианте романа А. Толстого «Восемнадцатый год» говорил своим товарищам о недалеком будущем: «Может, еще месяц, ну, недель шесть осталось до мировой революции» // Новый мир. – 1928 – № 6.

В.С. Воронин

ГРЕХ И ПОКАЯНИЕ В РАССКАЗАХ Л. ЛЕОНОВА «ДЕЯНИЯ АЗЛАЗИВОНА» И «ГИБЕЛЬ ЕГОРУШКИ»

Годы жизни Л. Леонова (1899–1994) вобрали в себя почти весь суматошный и катастрофический век российской истории. У него была возможность увидеть и оценить все её извивы и водовороты, и можно сказать, что в своём творчестве он дал художественную критику человеческой истории. Общий вывод был неутешительным. По словам В.И. Чивилихина, записавшего мнение писателя о пути, пройденном человечеством: «Люди держали экзамен на бога, а выдержали его на обезьяну» [1, 36]. По материалистической координате описали дарвиновский круг, по теологической – дошли до дьявола, т.е. вообще ушли в отрицательную сторону от Божьего образа и подобия. Но творчество Леонова оптимистично даже в самом чёрном пессимизме, когда, казалось бы, изменяют все опоры самостояния человека. Во всех его произведениях наблюдается скрытая игра противоположностей, реализованных или только ещё намечающихся возможностей, расщепление единого на части, на детали, сквозь каждую из которых просвечивает целое и сверхцелое. Медалист московской гимназии, послуживший и в белых, и в красных, он был, конечно, баловнем судьбы, но она часто ставила его на краю небытия. По замечанию З. Прилепина, от ревтрибунала писателя спасла «бывшая княжна, вступившая в компартию <...> она просто вычеркнула его фамилию из депеши, и всё» [2, 8]. Упрощенная логика гражданской войны исключала третий путь, но побывавшие в разных лагерях были. Их было достаточно много. Мечик

Фадеева, Григорий Мелехов Шолохова, Юрий Живаго Пастернака – различные варианты раскрытия неопределённости между красными и белыми. Леонов на себе испытал игру неопределённостей и случайностей и смог с исключительной силой передать её уже в сказочных «Деяниях Азлазивона», опубликованных спустя 80 лет после написания.

6. Лёгкий привкус оксюморонности проскальзывает в названии. Деяния приличествуют святым, апостолам, но никак не бесам. В объективе повествования – ватага разбойников, убивающая и грабящая всех тех, кто попался на дороге. Причина перевоплощения разбойников в монахов – расколотый надвое образок святого Нифонта, висевший на груди убитой жены купца. Трижды после этого он является в сон атамана. Не укоряет его грехами, а только грозит святой, что отступится от него. Так значит, до этого он был с ним? Не отступался при всех разбоях, до тех пор, пока нож атамана Ипата, не расколол его образок под кофтой убиваемой женщины, которую он тоже не спас? Как хотите, но святой начинает выглядеть довольно непривлекательно. Создаётся впечатление, что разбойники стали ненужными свидетелями его потворства и бессилия, и как сами они устраняли свидетелей, так и он решил их попросту убрать, но, разумеется, не своими руками. Раздвоение единого, взаимопревращение святого и сатанинского до степени неузнаваемости – плотной вязью охватывают художественное пространство произведения. Напополам разбивается порченый Никифор, вообразивший, что повторяет судьбу апостолов, взятых на небо. Его расщепление «на остром зубе моря» еще раз возвращает нас к расколотому образу святого. То ли усмешка беса, то ли напоминание от Нифонта. Двойственна и сама природа, окружающая людей, поэтичная, странная и порченная нечистым духом. Но сильна воля атамана и его товарищей, неукротимо их желание весь остаток жизни посвятить покаянию и молитвам. И надвинулась на них бесовская рать. Долго не могла победить. И только сам Велиар попалил церковь и кельи новоявленных монахов. Замечательно, что наибольший урон братии, нанёс не сам Азлазивон, (он только командовал, а сам глупо попался в кадь для теста), а его слуги, и в особенности Гаркун. Этот нечистый знает, как войти в доверие атамана. Он прикидывается жертвой разбойников, чудом избежавшим смерти, в то время, как в памяти Ипата бегут картины совершённых им разбоев и убийств. Мелькает в памяти убитая старуха и с

ней «баушкина внучка», подаренная им Проньке Милованову. Кровь старухи алеет на снегу, а атласная телогрея девочки – огоньками по земле, как бы предвещая большой пожар. Леонов и здесь уже – мастер сложного психологического рисунка. Бес начинает говорить от имени убиенных, ограбленных и униженных и тем самым как бы присоединяется к внутреннему миру кающегося атамана, завоёвывает его абсолютное доверие, объявляя себя иконописцем и получая задание написать образ святого Нифонта. Немаловажная деталь. Куда делался старый расколотый образок? Может быть, лучше его было бы склеить? Но атаман и братия поверили привлекательному пришельцу, нечистой силе, видимость скрыла его сущность. Велик соблазн увидеть в этой сказке аллегорию на будущую неудачу большевиков в построении нового общества без христианской идеологии, но в тексте-то получается, что как раз тогда, когда разбойники обратились к Богу, на них и посыпались всевозможные бедствия. И если игумену Андронику произведение Леонова кажется «притчей о революционерах-разбойниках, пытающихся построить “справедливое” общество и обречённых на гибель» [3, 99], то с большей точностью это раннее произведение попадает в 90-е годы XX века. Революционеры 1917 года храмы не строили и молиться не собирались. А вот прозападные чушки 90-х, с руками по локоть в крови, храмов понастроившие не меряно, вдруг уверовали в Бога. Они пришли к нам как бесы, заговорили от имени преследуемых и убиенных, обещая написать иконку будущего, успели украсть одну страну и поставить на грань исчезновения другую.

7. Ни с одним из персонажей леоновской притчи нельзя связать полюс истины. Многоликими, расщеплёнными предстают в нём разбойники, бесы, святой Нифонт, «попалитель смущающих». Кстати, последнее определение несколько роднит его с Велиаром. Рассказ может быть прочитан и с чисто реалистических позиций. Мало ли что может присниться атаману после разбоя да пьянки? Трижды повторяемый сон более фантастичен, но возможен. Совместный разбой, общая гульба, авторитет атамана – всё это объединяет людей, делает их среду восприимчивой к массовому психозу на почве осознания собственных преступлений. А уж жизнь среди тёмного глухого леса, освоение его, изобилует и опасностями, и болезнями. Заколдованный лес русских сказок окружает героев. Природа, как правильно подметил исследователь, имеет

два измерения: внешнее и внутреннее, когда её описание «говорит о том, что реальность – это потенциальное единство одухотворённой природы и преображённого человека» [4, 61]. Атаман суверен. Суеверие его поддерживается древним языческим соображением, что против «беспятой твари», мерещащейся по углам, невозможно бороться кистенями или ножами. Это его признание сразу же лишает бесовскую тварь материальности. Поэтому, когда один из разбойников пытается убить беса, убивает он своего товарища, почудившегося ему бесом. Ну, а пожар в лесу – явление не очень редкое, вполне обходящееся и без дьявола. Тем более оно происходит не мгновенно, не сразу. У спасающихся в молитве есть возможность спастись бегством, но они предпочли умереть в огне с молитвой, что отдаёт староверческой непреклонностью последователей неистового Аввакума. Значит, дело в религиозной психологии, и мы будем вынуждены признать дерзновенное бесстрашие кающихся грешников. С другой стороны – это массовое самоубийство, и страшный грех по понятиям христианства. И если тела подвижников обретения святости сгорели, то спаслись ли их души? Увы, на этот вопрос машинописный текст ответа не даёт, а вот рукописный завершается традиционным преображением церкви разбойной ватаги в оплот святости на земле и небе. Это делает текст более однозначным, вписывающимся в традицию преобразования человека и мира. Грешник становится святым, разбойник, признавший Христа, достоин оказаться в раю. Этот тип преобразования близок и революционному преобразованию: «Кто был ничем, тот станет всем». Ранний Леонов в машинописном тексте противится однозначности, предполагая множественность вариантов прочтения и осмысления своего художественного мира. Как полагает В.П. Польшковская, писателю «всегда было свойственно такое “недораскрытие тайны”, оставлявшее возможность для двойного противоположного толкования» [5, 98]. Действительно, в «Деяниях Азлазивона» достаётся и разбойникам, и бесам, и святому Пафнутию. По свидетельству Н.А. Грозной, писатель понимал творчество Достоевского как «игру на тысячу лет», которая «бьёт и в бога, и в дьявола» [6, 172].

8. Не таков ли и сам Леонов? Ощущение сложности и взаимосвязанности всего происходящего в человеческой истории пронизывает художественный мир Леонида Леонова, начиная с самых

ранних его произведений. Постоянно обсуждаются персонажами Леонова проблемы взаимодействия большой и личной истории, людей и событий. Историк Н.С. Розов выделяет пять главных вопросов философии истории: «1. Что и как вызывает изменения в истории? 2. На какие части (во времени и пространстве) делится история? 3. В каком направлении, как и почему движется история? 4. В чём состоит смысл истории? 5. Каковы наше место, роль и предназначение в истории?» [7, 8–9]. Особую остроту в произведениях писателя приобретает пятый вопрос о роли и месте личности в истории. Хорошо известен марксистский ответ на вопрос о герое истории. По мнению Г.В. Плеханова, деятель истории «не в том смысле герой, что он будто бы может остановить или изменить естественный ход вещей, а в том, что его деятельность является сознательным и свободным выражением этого необходимого и бессознательного хода» [8, 333].

9. В художественном мире «Деяний Азлазивона» изменения в истории разбойников и окружающей местности вызваны осквернением прежних ценностей и попыткой вновь вернуться к ним же, но уже на другом уровне. Причины изменения носят внутренний, человеческий характер. Очевиден и смысл локальной истории преображения душегубов: разбои прекратились. Но спасти собственные души и справиться со всеобщим злом разбойникам не удалось, хотя отдельные победы у них были. Пространственное движение: дорога – лес – скит в лесу. А вот с хронологией – явные неувязки. В начале рассказа оказывается, что решение о покаянии принято шесть лет назад: «На средину нескончаемого бора пришёл шесть годов назад о дождящую осеннюю пору рослый детина, нестарый мужик, Ипат» [9, 85]. По слову святого Нифонта, он отказался от защиты разбойников на 10 лет. Но вот уже «по седьмому году» является в монастырь Матвей-Гаркун, что явно противоречит начальному указанию от рассказчика. «Перед восьмой осенью», преодолевая искушение пищей, Ипат-Сысой ослепляет себя на один глаз и заковывается в цепи, в это же время глупо попадает Азлазивон, и следует финальное нападение Велиара. Итак, примерно два года попадают в какое-то время междувластия разбойников и бесов с победой последних. Финальная строчка произведения о времени тоже ничего не проясняет: «Ноне-то по тем местам уж пятый молодняк сустарился» (9, 95). Прошло

пять лет? Или успел состариться пятый молодняк леса? Если принять первый ответ, то всё испытание разбойников по времени рассказчика длилось один год, находясь в лесу, они потеряли счёт времени, тяжёлые страдания, как правило, удлиняют субъективно переживаемое время. Второе толкование отбрасывает нас в глубину тёмного средневековья, хронология которого и в самом деле довольно запутанная вещь. Однако пятый круг жизни молодняка – это олицетворение торжествующих сил жизни, говорящее о том, что огонь Велиара не абсолютен. Этот ранний рассказ уточняет и отчасти перечёркивает позднее мнение писателя о «переэкзаменовках» человечества. В рассказе перед нами не дарвиновский круг и не путь к сатане. Напротив, разбойники провалили экзамен на дьявола, вступили с ним в борьбу. Они могли заключить мирное соглашение, могли отступить, спасти тела, однако предпочли погибнуть, но не сдать. Конечно, не все они оказались на высоте отрицания грешной жизни. И кто изменил? Поп Игнат – лицо официальной идеологии. Дурак и пьяница, удостоенный чином. Среди высших чинов России XX века такой был только один. И ещё одна деталь, начисто лишаящая «Деяния...» какой-либо однозначности. В жалобе бесов на разбойников упоминается, что они и до обращения последних к Богу их боялись, может быть, на этой основе и был у святого с ними какой-то контакт. В несостоявшемся вознесении разбойников, в их попытке приобщения к Богу можно увидеть, говоря словами Л. Карсавина, что «несовершенная тварь и неодолимо несовершенна и в самом несовершенстве своём, в непреодолимости его усвершеняется, преодолевает своё непреодолимое несовершенство, которое всё же остаётся непреодолимым» [10]. И уже, начиная с «Деяний...», немислимая сложность логики бытия, кажущееся, действующее почти реально, призраки поту- и посюстороннего мира, переполняют художественное творчество Л. Леонова, неизменно следующее за жизнью в том её отношении, что любой финал не проясняет суть происходящего, а лишь озадачивает.

10. В «Гибели Егорушки» смерть приходит в дом рыбака Крайнего Севера вместе с монахом Агапием. Егорушка спасает его от верной гибели, и сам вносит зло в свой дом. Ряд зловещих примет сопровождает его появление: смертельно испугана жена Иринья, плачет ребёнок. В дополнение ко всему этот монах и крест потерял в море. Он-то и делает

предсказание, что ребёнок Егора и Ириньи не выживет, и в момент предсказания «завертелась в ветровом водовороте случайная чайка, в смертной судороге упавшая на крыло». Казалось бы, всё ясно. Гнать надо этого монаха со двора, защищать своё гнездо, но Егор оставляет монаха. Баюкая ребёнка, тот поёт странную песню: «Ходи в петлю, ходи в ра-ай» [11, 66–67], по существу уравнивая самоубийство и рай. Именно в этом направлении и развивается действие. Сходятся полярные противоположности бытия в мире и его отвержения. Для полного прояснения ситуации Агапий рассказывает о Патфитане, который потребовал от разбогатевшего музыканта Василида не только раздать все свои богатства, но и убить собственную дочь, чтобы полностью отрешиться от всего мирского. Василид ищет внешней силы, которая удержит его от злодейства и не находит её, убивает дочь, а тем самым и свою душу. Двоится и сам отшельник. Подвигнув Василида на страшное дело, он становится заказчиком преступления. Библейский Бог в последний момент останавливает принесение Авраамом в жертву собственного сына. Василида же ничто не остановило: ни бог, ни отшельник, ни его собственный слабый разум. Поэтому герой притчи бунтует: «Вскочил Василид и проклял имя бога Патфитанова. И так до конца дней ходил нераскаянно по земле, сам себя отвергая от путей к небу» [11, 71]. Положение Егора несколько иное. Всё обнажает чёрную суть Агапия. Враждебность монаха семейному счастью остро почувствовала жена и ребёнок, ряд символических примет дала природа, в момент рассказа об убийстве дочери Василида заполошенно кричит ребёнок, прятка Ириньи рвёт нитку. Вещим является и виденье Ириньи о страннике, с блистающими крыльями и собачьей головой, наступающем ногой на жучка. Звучит и страшная молитва монаха, подслушанная Егором: «И пусть умрёт сын его, Варлам. Пусть порвутся паруса его и лопнут щепьем карбаса его. Пусть останется с единой душой да с телом, как Иов. И тогда ударь его в голову...» [11, 69]. Знаменательно, что в ответной молитве рыбака всё принимается, он ничего не боится, ему жалко сына, но важных слов о спасении сына ему не хватает. Молитва о жизни осталась недосказанной. Егор сам принял самоубийственную участь, позволил злу овладеть им. И Агапий как яд вливает в душу Егора убеждение, что страдания означают его избранность. Несчастья в этом

мире должны обернуться высшим счастьем в мире сверхъестественном. В финале Егорушка сходит с ума, а Агапий, разорив семью, покидает людей, которые, по существу, его спасли. Сумасшествие Егора – это как раз и пребывание в среднем состоянии между жизнью и смертью, святостью и грехом. К постепенному и естественному угасанию плоти и христианство и религиозная философия относились терпимо. Богослов и философ П. Тейяр де Шарден даже писал: «Для того, чтобы окончательно проникнуть в нас, Бог должен некоторым образом источить, опустошить, оставить для себя место» [12]. Финальная причина гибели сына Егорушки – сочетание миражного стука в окно и неосторожности Ириньи, купавшей младенца, выбежавшей на стук и забывшей закрыть дверь. Характер Агапия не исключает того, что этот стук он сам мог и подстроить, помогая, так сказать, Богу сделать из Егорушки подобие библейского Иова. Итак, здесь торжествует миражная история предчувствий и предсказаний, оставляющая северную Еву наедине с сумасшедшим Адамом. История Иова циклична, а здесь цикл оказывается под вопросом. Итак, первичный рай неиспорченных, природных людей оказался погубленным идеологией искуителя. Но как пишет Г.В. Флоровский об отшельничестве; «В пустыне вряд ли жить было легче. И лучшие уходили из мира не столько от житейских невзгод, скорее от житейского благополучия» [13]. В этом смысле рассказ Леонова рисует обратную перспективу: в безлюдном пространстве своей ледяной пустыни Иринья и Егорушка жили более или менее в соответствии со своим запросами, а появление монаха без креста начисто лишил их благополучия. И тем самым через страдания приблизил их к Богу? А отнятый разум Егорушки – это наказание, дар, его отмеченность Богом или искуителем? Вместе с тем и визит тестя Андрея Фомича, простого человека, совмещающего поминки по ребёнку с самой бесстыдной гульбой, тоже предшествует сумасшествию Егора. От такого пьяного благополучия совсем недалеко даже до смерти. Но в речах тестя торжествует неуёмная жизнь в её столкновении со смертью: «Моему дядьке под Кемью ворон глаза клевал, а он и не слышал, выпимши!» [1, 77]. И стал добычей ворона, и жив остался. Это какоё-то средоскрестие жизни и смерти. Пьют тесть, Егор и Иринья, и сам Агапий, проповедник строгой аскезы. Можно вспомнить слова Гейне о таких агитаторах: «Я знаю мелодию, знаю слова, / Я авторов знаю отлично: / Они тайком тянули

вино, /Проповедуя воду публично». Но здесь никакой тайны нет, а всё дано явно). На избу наступают дали, ветры смешивают землю и небо, и сам повествователь заражается настроением своих героев: «Ах, и как тут не пить, как тут не кричать, головой не биться о каменные локотки, ведь от земли до неба полтора вершка!.. Потому и душе приволье, хоть и рассудку теснота» [11, 77]. Итак, сжатие внешнего мира, сжатие рассудка открывает новые просторы в душе. Леонов и не пытается отвечать на все вызванные его повествованием вопросы и заканчивает рассказ предельно широкой картиной внешнего мира от «незаходимого» солнца до глаза наблюдателя, которому тоже «широко», в отличие от потёмок человеческой души, сжатой вопросом легко ли ей. Расширение внешнего пространства оборачивается сужением внутреннего.

Библиографический список

1. Чивилихин В. А. Зеркало души. – М.: Сов. Россия, 1987.
2. Прилепин З. Неизвестный Леонов // Леонов Л.М. Собр. соч.: В 6 т. Т.1. – М.: Кн. Клуб Книговек, 2013.
3. О рассказе Л. Леонова «Деяния Азлазивона» // Наше наследие. 58/ 2001.
4. Дырдин А.А. Эстетика природы в рассказе Л. Леонова «Деяния Азлазивона» // Вестник УлГТУ. № 2(18). 2002.
5. Польшовская В.П. Так спаслись ли покаявшиеся? // Наше наследие. 58/ 2001.
6. Грознова Н.А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. – Л.: Наука, 1982.
7. Розов Н.С. Философия и теория истории. Кн. 1. Прологомены. – М.: Логос, 2002.
8. Плеханов Г.В. Избранные философские произведения: В 5 т. Т.2 – М.: Политиздат, 1956.
9. Здесь и далее цитируется с указанием страниц в круглых скобках по изданию: Леонов Л.М. Деяния Азлазивона // Наше наследие. 58/ 2001. С. 85–95.
10. Карсавин Л. О личности // Книга Ангелов: Антология / Сост., вступ. ст. и примеч. Д.Ю. Дорофеева. – СПб: Амфора, 2001. – С. 538.
11. Леонов Л.М. Гибель Егорушки // Л.М. Леонов. Собр. соч. В 10-ти т. Т. 1 Повести и рассказы. 1981. С. 60–82.
12. Тейяр де Шарден П. Божественная среда. Пер с фр. М.: Наука, 1987 – С. 48.
13. Флоровский Г.В. Восточные отцы V – VIII веков. – М.: Паломник, 1992. – С. 140.

Б. Р. Косанович

**РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА Л. М. ЛЕОНОВА В КРИТИКЕ
РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (ЮГОСЛАВИЯ, 1920-Е–1930-Е ГОДЫ)**

В глобальной общественно-исторической обстановке конца XX начала XXI вв. усиленно возрастает интерес к более глубокому освещению, осмыслению и изучению предыдущих великих переселений, насильственных миграций народов, являющихся последствием масштабных войн и революции. По вполне понятным причинам особый интерес среди эмигрантологов вызывает так называемая *первая волна русской эмиграции*. Имея ввиду литературоцентричность русской культуры данного периода, не случайно, что как правило особое внимание в исследованиях уделяется долгое время запретным по идеологическим причинам проблемам восприятия русской культуры советского периода в русском зарубежье. В этом смысле в последнее время появляются сборники, обобщающие монографии, равно как и панорамные статьи и специальные исследования, посвященные отзывам на творчество отдельных русских писателей, в первую очередь «великих классиков», в меньшей степени и советских. В этом смысле характерно, что в богатой по объему и качеству *Леоновiane* восприятия творчества этого незаурядного писателя русскими эмигрантами является одной из самых неизученных тем. Здесь сошлемся только на два показательных примера. В самой компетентной истории русской эмигрантской литературы Глеба Струве отсутствует более широкий спектр критики – за счет беллетристики и журналистики [1]. Обзорная статья Н. В. Сорокиной [2] обозначает только подход к данной проблематике. Собранный материал не скомплектован, как правило не документирован журнальными первоисточниками, дается, по преимуществу, на основе вторичных материалов, перепечаток, выводов из сегодняшних антологий с уже избранными работами, другими селективными материалами. Видимо, чтобы создать полное представление о восприятии Леонова в эмиграции придется сначала изучить его по отдельным центрам.

В этой своей статье обращаемся к эмигрантской рецепции Леонова в Югославии (На тему русской эмигрантской литературы и журналистики в

Сербии см. нашу обзорную статью: [3]). Здесь надо отметить, что данная тема частично затрагивалась в обзорных исследованиях югославских русистов [см.: 4, 5, 6], но она не была исчерпывающей. Наоборот, по нашему мнению, она требует более целостного анализа, заслуживает специального анализа с точки зрения альтернативного прочтения, подхода с точки зрения резко изменившихся идеологических и политических оценок соответствующей эпохи.

Межвоенный период взаимоотношений России/СССР и Сербии/Королевства сербов, хорватов и словенцев (вскоре переименованного в Югославию) проходил в рамках резко изменившихся исторических условий, ознаменовавшихся крупными, драматичными идеологическими переменами в контексте европейской и вообще мировой политики как таковой. СССР стал первой в мире страной социализма, в то время как Югославия была монархией, представительницей «защитного кордона» (*Cordon sanitaire*) от «большевистской опасности». В этом смысле показательно, что дипломатические отношения между двумя родственными славянскими странами были прекращены вплоть до переговоров в июне 1940 года, результатом которых был Договор о дружбе и ненападении, заключенный 5 апреля 1941 года, как раз на день до фашистской бомбардировки Белграда. Между тем, правительство Югославии всячески поддерживало свою русскую эмиграцию, составляющую около 45 000 человек. Отсюда явствует, что веками продолжающиеся и культивировавшийся межкультурные отношения были напрасно прекращены. О каком бы то не было прямом обмене в таких условиях не могло быть слова. Коммуникация осуществлялась опосредовано, главным образом через личные контакты за границей. Редкими исключениями были коммунисты, кстати сказать, с конца 1920 года находящиеся в Югославии на нелегальном положении и поддерживающие связь с Коминтерном. Вот почему пути информации о событиях в СССР вели к Западной Европе, в первую очередь к Франции и Германии, иногда и Чехословакии. Притом в ознакомлении югославских народов с культурными событиями в первой стране социализма главная роль выпала именно на долю русской диаспоры.

В таких общих условиях происходило ознакомление югославской, в первую очередь сербской, культурной общественности с произведениями

новой русской литературы, среди них и леоновскими. Общеизвестно, что Леонид Максимович Леонов рано, уже в середине 20-х годов прошлого века, как в сущности начинающий писатель, стал известным зарубежным читателям. В этом смысле исключением не была ни Югославия. В ней впервые имя этого советского писателя появилось в печати в 1926 году в тогда ведущем литературном журнале «Сербский литературный вестник» («Српски књижевни гласник»), где опубликован пересказ обзорной статьи известного французского писателя-академика (кстати сказать, родившегося в семье русского врача) Жозефа Кесселя (Joseph Kessel 1898–1979). Статья посвящена *состоянию новой русской литературы*. В своей компиляции сербский критик и переводчик Светислав Петрович дал главные акценты данной статьи из «Revue de Paris». Кессель сначала задерживается на советской поэзии, выделяя поименно Пастернака, Маяковского и Есенина, чтобы среди прозаиков выдвинуть в первую очередь Пильняка, потом Всеволода Иванова и Леонова, как представителей «восточной линии», а Илью Эренбурга и Исаака Бабеля как «западников». Притом, французский писатель весьма лестно отозвался о Леонове подчеркивая, что несмотря на талантливость Иванова, «талант Леонова вероятно еще больше». Кессель уже в раннем творчестве Леонова уловил проявление его доминирующей особенности: высококачественная занятость транспозицией сущности русского национального характера. Кессель немедля оценивает Леонова «самым русским среди молодых писателей», находя что его произведения «питаются исключительно крестьянским и революционным фольклором». Своей склонностью к стилизации, своим ярким и точным языком, наконец и пейзажной декоративностью, ему Леонов сильно напоминает Есенина [7, 610–611].

Незадолго после этой статьи в том же «Сербском литературном вестнике» появился новый обзор советской литературы, в котором уделено внимание и Леонове, с опорой на анализ его первого романа. В обозрении Марка Слонима, озаглавленном как «Русская литература во время революции» выдвинут был тезис о том, что «самыми яркими представителями всей новой русской литературы являются Замятин и Леонов, в то время как Пильняку мешает его *неуравновешенная натура*» [8, 507]. Слоним здесь отдает преимущество Леонову, как автору «на самом деле самого лучшего изображения в русской революции», в

частности русской деревни - в романе «Барсуки». Критик уточняет: «Вне всякого сомнения – это крупнейшее произведение появившееся в последнем десятилетии» [8, 507]. Далее излагается сюжетно-фабульная канва романа. Слоним находит, что роман “Барсуки” выдержан преимущественно в реалистическом тоне, хотя и с нотами романтизма. Он особо хвалит психологические мотивировки Леонова. По его мнению, творчество Леонова является наглядным свидетельством того, что «в произведениях молодых русских писателей уже нет того романтического мессианизма и религиозных надежд, характерных для первого периода русской революции». Представляется интересным, что этот эмигрантский критик не обременен предрассудками идеологического порядка. По его мнению, из произведений Леонова и его подобных писателей только что ступивших на литературную сцену веет “здоровьем и бодростью, верой в будущее русского крестьянства» [8, 509].

Имея в виду продолжительный, продуктивный интерес Марка Львовича Слонима (1894–1976) к леоновскому творчеству, теперь припомним основные биографические данные этого выдающегося эмигрантского критика. Филологическое образование он получил в Петроградском университете. В эмиграции кочевал по многим странам, менял места пребывания (Флоренция, Прага, Париж, Нью-Йорк, Женева, Ницца). Неоднократно посещал и Югославию. Как политический деятель сначала принадлежал эсерам, в эмиграции всегда занимал либерально-демократические позиции, участвуя в различных заграничных объединениях и кружках. Был всесторонним деятелем – публицистом, эссеистом, литературным критиком и литературоведом, переводчиком... Как полиглот писал на нескольких языках. Как публицист и литературный критик в диаспоре редактировал многие журналы. Для нашей темы весьма значительно, что он в эмиграции опубликовал большое количество статей и несколько книг по русской литературе. Слоним был постоянным сотрудником выдающегося органа русской эмиграции в Белграде – «Русского архива» (1928–1937), вестника в котором постоянно сотрудничали, например, писатели – Цветаева, Замятин, Ремизов, критики – Лапшин, Ляцкий, Штейн и др., не говоря об известных театральных критиках, историках, социологах, экономистах и публицистах. Журнал очень ценился среди сербской интеллигенции, статьи с русского

переводились на сербский язык (известные переводчики: Д. Крклец, М. Пешич и др.), что благотворно способствовало переплетению сербской культуры с русской, опосредованно и с западноевропейской, т.е. мировой культурой как таковой.

Итак, в 1928 году в данном журнале «по политике, культуре и экономике России» появилась новая панорамная статья Слонима: «Течения современной русской литературы». В ней автор постарался систематизировать главные тематические и стилевые тенденции ему современных советских писателей. Его тогдашний выбор интересных и несомненно талантливых писателей и с сегодняшней точки зрения безошибочен. Наряду с Замятиным, Бабелем, А. Толстым, Ремизовым, А. Белым и отчасти Зощенко в первые ряды современной литературы надо поставить и Леонова, Федина, Булгакова и Пильняка». Комментируя творчество двадцативосьмилетнего Леонова критик и на этот раз возлагает на него большие надежды. Стараясь его поставить в историко-литературный ряд, Ляцкий проводит параллель со стилем Замятина, Пильняка, А. Белого. А в только что вышедшем «Воре» справедливо устанавливает родственную связь с психологизмом Достоевского [9, 152]. Кстати сказать, это было первое осведомление югославских читателей о романе «Вор».

Пристальный интерес к творчеству русских постреволюционных писателей результативно подготовил их коротких литературных портретов (объемом примерно половины печатного листа). Из этой серии уже в 1929 году в «Русском архиве» появилась статья «Леонид Леонов» [10, 162–170]. Тот же текст рядом с тринадцатью другими портретами вошел в книгу «Портреты современных русских писателей» (на сербском языке, Београд, 1931; в Париже вышла в сокращенном за три портрета виде, на русском, в 1933 году как «Портреты советских писателей»). Прежде чем перейти к самому Леонову, Слоним дает общую характеристику русской классической литературы как таковой, подчеркивая, что она в большей степени отличается от западноевропейских литератур серьезной трактовкой философских, моральных и психологических проблем, занятостью «проклятыми вопросами» [10, 162]. Живое бытие течения той *великой литературы* критик находит в творчестве Леонова и Федина. Не колеблясь Слоним ставит Леонова на пьедестал лучшего

послереволюционного молодого писателя. Он придерживается своих прежних высказываний о влиянии современников на Леонова, считая что в дальнейшем развитии писателя их всех перекрыл психологизм Достоевского, хотя это и не мешает его самобытной техники повествования. Критик аргументирует свои положения разбором таких произведений, как «Записки Ковякина», «Конец мелкого человека», «Петушихинский пролом», «Брасуки», «Вор», пьеса «Унтиловск», и только что вышедшие «Необыкновенные рассказы о мужиках».

В нарастающем после революции актуальном философском споре о смысловой нагрузке категорий коллективизма и индивидуализма и их практических требований Леонов преклоняется к их гуманистической гармонии, причем “открыто голосует за неповторимость человеческой единоличности”, - полагает Слоним [10, 170].

В межвоенный период Слоним и дальше высказывался о творчестве Леонида Леонова – в своих обзорах советской литературы. (Теперь уже подхватывая именно понятие «советская»). Так в статье «Новые произведения советской литературы» он анализирует романа «Соть», ставя его в контекст с романами Гладкова, Караваяевой и Шагинян. Не отрицая тенденциозную идеологичность «Соти», Слоним считает ее первой удачной попыткой «производственного романа», да еще созданного «попутчиком», представителем «психологической школы» [11, 171]. Критик, буквами с расстановкой подчеркивает: “Леонов показал, что пафос строительства, стремление обустроить новую Россию является общенародным, а не только большевистским делом” [11, 173]. В такой трактовке угадывается мысль о том, что уже самым показом революционного волюнтаризма и рациональности традиции назревает попытка преодоления властвующей стереотипности заказного производственного романа.

Следует отметить, что эта интерпретация «Соти» в разное с первым югославским резко отрицательным откликом на роман «Соть» Евгения Захарова (псевдоним, настоящее имя – Лев Егорович Захаров 1903–1975; публицист, литературный критик и переводчик). И так, задерживаясь на «случаях» (гонениях) Замятина и Пильняка, Захаров перешел к судьбе Леонова считая, что он талантливый писатель, который вынужден был склониться к пропагандистской большевистской

тенденциозности. Отсюда его новый роман «весь заказ, весь пропаганда», «брошюра в форме романа» [12 4].

Последовавшая за этой обзорная статья Слонима «Что происходит в советской литературе» опубликована в «Русском архиве» в том же году. В ней как литературная новость коротко комментируется роман «Скутаревский» [13, 92–95].

В форме литературных портретов высказывался и Петр Андреевич Митропан (1891–1988), преподаватель Университета в Скопье. В 1929 году в загребском журнале «Новая Европа» он опубликовал статью суггестивного заглавия «Наследик Достоевского – Леонид Леонов» [14, 155–160]. Исходное положение автора познакомить югославских читателей с творчеством Леонова, так как оно до тех пор было известно и признано только среди русских эмигрантов. Речь идет о крупнейшем представителе беллетристики советской России, – оценивает Митропан. Он выдвигает интересный тезис, что в личности Леонова «соединяются (и формально, тематически и психологически) оба течения русской литературы: эмигрантская и так называемая советская (относительное, случайное и временное понятие)! – sic! – Б.К.» [14, 156]. Это значит, что русский эмигрант в Сербии на больше чем полвека предвосхитил культурные процессы современной русской перестройки. Надо еще отметить, что данный текст Митропана послужил основой для первого сербского перевода «Вора» (1939).

Митропан базирует свой глубокий и содержательный анализ поэтики Леонида Леонова главным образом на формально-содержательном анализе романа «Вор», утверждая, что его автор пошел «следом своего великого учителя – Достоевского» [14, 157]. Однако, не безынтересно, что критик ставит в упрек Леонову “склонность к патетике” [14, 160].

Придерживаясь хронологии, мы до сих пор постарались изложить важнейшие критические тексты, свидетельствующие о восприятии Леонова русскими эмигрантами в Югославии. Как мы могли убедиться их уже не так мало. Библиографический список показывает, что они составляют меньше половины собранных нами единиц. Само собой разумеется, что они различны по своему основному характеру, глубине охвата, объему, замыслам, задачам и целям, конечно и критическим качествам. Теперь вкратце прокомментируем и менее значительные

работы, без которых нельзя себе представить полную картину всей рецепции творчества писателя.

Начнем со статьи известного загребского критика Константина Константиновича Римарича-Волынского (наст. фам. Реймерс, 188–1946) «Четыре писателя: Зошенко – Эренбург – Пильняк – Леонов. Европа и Россия – деревня и город». Центральный объект его анализа содержится в подзаголовке: трактовка оппозиции деревня и город у приведенных четырех советских писателей. Отношение Леонова к данной проблематике показано на примере романа «Барсуки», на самом деле его растянутом, подробном пересказе, также как и на приводимых им оценок югославских критиков-эмигрантов. В конце концов Римарич-Волынский приходит к выводу, что «антитеза города и деревни Леонов решает компромиссом», хотя в этом смысле художественно-философское преимущество все-таки на стороне Пильняка. Критик отмечает как большую ценность тот факт, что оба они «тянутся к этическим жизненным проблемам, да еще в эпоху *культы силы*» [15, 85].

В Сербии Леоновым рано заинтересовался и выше нами упомянутый Евгений Захаров. В своих следующих трех очерках он популяризировал творчество Леонова. В обзоре главных событий в русской литературе в 1930 году, опубликованном в старейшем сербском журнале «Летопись Матицы сербской», Захаров сообщает о выходе в свет нового романа «очень талантливого Леонида Леонова», созданного по социальному заказу. (Очевидно речь идет о «Соти», хотя это непосредственно не уточнено). Интересно, что рядом с Леоновым приведены и имена Сирина (Набокова), Гайто Газданова, Нины Берберовой и др. [16, 96, 106].

Последовавшая потом непретенциозная заметка Захарова сообщает об актуальных событиях среди советских писателей, на первом месте говорит о Леонове. Захаров здесь критикует угодничество автора «Соти» (тенденция большевистской пропаганды) и хвалит роман «Вор» [17, 107]. Характерно, что свою короткую газетную рецензию парижского журнала «Числа» этот критик кончил указанием на публикации солидных рецензии новых произведениях Леонова и Олеси [18, 7]. Данное приводим и как пример преодоления преград между критикой в СССР и в диаспоре, и того, что эмиграция постоянно проявляла интерес к актуальностям культурной жизни на Родине.

Ирина Кунина-Александер (1900–2002) – известная писательница и литературный критик в межвоенный период пребывала в Загребе, где в периодике публиковала литературно-критические статьи. Лучшей из них принято считать ее обзор «Русской литературы после революции», из которого выделяем сегмент посвященный Леониду Леонову. Он содержит основные факты о его произведениях, начиная с «Гибели Егорушки» и кончая «Вором». В повествовательной технике Леонова, Кунина выделяет как самые характерные приемы *сказ и стилизацию*. И она распространяется утверждениями «этапов развития» и больших возможностей движения вперед молодого писателя [18, 339–340], так, что теперь уже это можем назвать общим местом очерков югославских критиков-эмигрантов о Леонове.

Стоит отметить имя еще одного загребского хроникера советской литературной жизни – Николая Ивановича Федорова (1892–1980) – литературного критика, переводчика, эмигрантолога и театрального деятеля. В его очерке «Пути создания новой русской литературы» отдельная глава посвящена советской прозе. Вывод Федорова о том, что советская литература сплошь и поперек занята «самыми различными разновидностями преступлений» является весьма спорным [19, 356]. Но Федоров оговаривается: в этом смысле Леонов действует утешительно. Верно следуя Достоевскому он унаследовал его этику и одухотворенный психологизм и тем самым возвращает советскую литературу к ее национальным классическим истокам [19, 358]. Также интересно, что и корреспондент белградского «Русского архива» из Праги – Надежда Федоровна Мельникова-Папоушкова (1891–1978) в своем дискурсе о «Старой и новой русской интеллигенции» обильно ссылается на текст леоновского «Конца мелкого человека» [20, 114-115].

На самом деле редакция «Русского архива» тщательно следила за литературными новостями и с этой целью охотно печатала даже мелкие заметки и наблюдения, не говоря уже про рецензии журналов и литературно-художественных произведений. А в них очень часто, в той или иной степени, звучало имя Леонида Леонова, что в большой мере способствовало распространению известности и репутации писателя. К примеру, делая «Обзор советских журналов в 1928 году» Б. Аратов (псевдоним Марка Слонима – *Б.К.*) сообщает, что в московском «Новом

мире» только что опубликована «Провинциальная история», в которой писатель продолжает линию «романтического психологизма», начатую в «Воре». Потом говорится и об «Унтиловске», напечатанном в том же советском журнале [21, 114–115].

В следующем году писатель Бронислав (Владимир) Александрович Сосинский (1900–1987) свидетельствует о литературном вечере, посвященном Леонову, организованном эмигрантской молодежной группировкой «Кочевье». Он утверждает, что публика восхищалась произведениями Леонова, в частности рассказом «Возвращение Копылева», анализ которого и сам проводит [22, 160–163].

И в третьем десятилетии прошлого века журнал «Сербский литературный вестник» старался не отставать в прослеживании литературных новостей в Советском Союзе. С этой целью, например, была опубликована краткая заметка о выходе в свет отдельного издания романа «Скутаревский» в Москве. Ее автором был Алексей Кириллович Елачич (1892–1941), известный среди русской эмиграции историк и педагог [23, 77]. См. более развернутую рецензию этого же автора в «\»Русском архиве» [24 203–206].

Всего на несколько месяцев позже журнал «Сербский литературный вестник» опубликовал обзор Глеба Петровича Струве (1898–1985) – тогда молодого слависта и историка, ставшего знаменитым эмигрантологом. Статья озаглавленная «Литература в современной России» конечно не могла обойтись без ссылок на Леонова, конкретно на, по мнению Струве, *интересные романы* – «Барсуки», «Соть» и «Скутаревский» [25, 624, 625].

Этот обзор был бы неполным без упоминания, хотя и небольшого, вклада в интересующую нас проблематику еще одного знаменитого ученого – Ильи Николаевича Голенищева-Кутузова (1904–1969) – поэта и переводчика, ставшего известным компаративистом. Он опубликовал в «Сербском литературном вестнике» рецензию на только что вышедшую книгу Г. Струве «Русская советская литература» (Лондон 1935). Здесь автор рецензии иллюстрирует веяния либерализма и толерантности начала 20-х годов Леоновым, который благодаря новой обстановке смог опубликовать «Барсуков» и «Вора» [26, 303].

Наконец, тот же автор попробовал свои силы в освещении «Послевоенной русской литературы с точки зрения ее эволюции в

направлениях индивидуализма и национализма». Обладая исключительным нервом для понимания и осмысления поэзии – в экспозиции своей статьи Голенищев-Кутузов сначала ссылается на творческую мысль символистов – Блока и Белого, чтобы перейти к ситуации в русской прозе перед началом революции. По его мнению, формирование «Серрапионовых братьев» (по инициативе Замятина) имело большую роль в освоении творческих свобод. Кроме футуристов, Есенина, Ахматовой и Волошина несомненную роль в развитии новой литературы сыграли и попутчики – Бабель, Вс. Иванов, и в первую очередь – Леонов, которому критик уделяет большое внимание (на полтора странице текста), задерживаясь на рассказе «Конец мелкого человека» и романах «Барсуки», «Соть», «Скутаревский». Свое изложение Голенищев-Кутузов кончает видимо общепринятым в это время прогнозом: у Леонова можно ожидать и более значимые произведения, особенно теперь когда, отчасти, уменьшается давление заказов – как сугубо официального, так и «социального», – «изуродовавших большое количество литературных произведениях» [27, 30].

Разумеется, возникает вопрос существовал ли интерес к инсценировкам леоновских произведений в югославских театрах? К сожалению об этом у нас нет достоверных сведений. Сама документация насчет этого была скудной. Но и она сгорела, или просто была уничтожена во время Второй мировой войны, или непосредственно после нее – в “идеологических чистках”. Пока единственные следы, которое нам удалось обнаружить – это высказывания журналиста Василия Глуздовского [28, 6] и актрисы Юлии Ракитиной [29, 6] о подготовке постановки на сцену одной из многочисленных белградских эмигрантских театральных групп – Театра русской драмы – пьесы «Скутаревский», которая привлекала «трагедией русской интеллектуальной семьи». Осуществлен ли этот замысел, или ему что-то помешало – это остается, пока, неизвестным.

Сделаем выводы.

Собранный, систематизированный и интерпретированный материал (24 критических отклика в течении тринадцати межвоенных лет) наглядно показывает раннее, постоянное и качественное занятие русским эмигрантами в Югославии творчеством Л. М. Леонова. Благодаря эмигрантской печати прежде всего, Леонов был самым популярным

советским писателем в Югославии в интересующем нас периоде. Важно заметить, что открытие Леонова подтолкнуло сербских и хорватских критиков писать о нем, переводить его произведения. Забегая вперед можно сказать, что это подготовило чрезвычайно плодотворную рецепцию после Второй мировой войны. Данный просмотр показал что в Югославии бдительно следили за актуальной культурной жизнью в Советском Союзе, с помощью других эмигрантских центров старались быть в курсе, не отставать. Такого отставания не наблюдалось. Наоборот. Леонову в тогдашней Югославии повезло. Среди эмиграции он нашел главным образом компетентных критиков и внимательных читателей.

География публикации текстов о которых идет речь довольно разнообразна. Они печатались преимущественно в Сербии, Хорватии и Боснии – на сербском, реже хорватском языке. Кроме эмигрантов из Югославии авторами были и корреспонденты из других европейских центров, так как русское зарубежье поддерживало между собой крепкие контактные взаимосвязи. Среди них были как известные молодые литературные критики, ставшие потом знаменитыми филологами – М. Слоним, П. Митропан (в молодости сотрудник Короленко), Г. Струве, К. Римарич-Волынский, А. Елачич, Н. Голенищев-Кутузов, Е. Захаров и др., так и менее известные критики и журналисты. Тексты писались на родном – русском языке – и для публикации переводились на сербский, реже хорватский. Исключением были Митропан, Голенищев-Кутузов и Захаров, настолько овладевшие сербским языком, что на нем могли свободно говорить и писать. В переводе критических текстов с русской рукописи, отличались выше упомянутый Митропан и известный поэт Г. Крклец. Следует упомянуть, что двое русских эмигрантов занялись, весьма удачно, и переводами леоновских произведений на сербский язык: П. Митропан перевел «Дорогу на Океан», а К. Тарановский «Саранчу».

Эмигрантов привлекало к Леонову его философско-этическое осмысливание вечных вопросов бытия, в частности русских «проклятых вопросов», идущих от русской классики, его глубокая художественная трактовка проблем революции и строительства новой жизни, изображение взаимоотношений города и деревни, интеллигенции и простого народа, художественное мастерство в обрисовке психологии героев, равно как и самобытная красочность языка и стиля.

Русские эмигранты в Югославии единодушно считали лучшим леоновским произведением роман «Вор». Так его воспринимала и вся югославская культурная общественность. Показательно, что после публикации перевода «Вора» издательством «Космос» в коллекции «Шедевров мировой литературы» в газетных рекламных аннотациях («Политика», «Правда», «Время» и др.) «Вор» назывался «гениальным произведением одного из лучших писателей новой русской и мировой литературы» [30, 5].

Статьи и очерки, на которые мы здесь обратили внимание, в основном объективны в идеологическом и политическом смысле. Мало того, из них, как правило, веет патриотизмом, любовью к родине и потаенной тоской по ней.

Критические статьи, обзоры, рецензии и заметки о Леонове печатались, как правило, в центральных журнальных изданиях Белграда («Русский архив», «Сербский литературный вестник», «Нова смена», «Политика»), Нови-Сада («Летопись Матицы сербской»), Скопье («Южный обзор»), Загреб («Нова Европа», «Хорватская ревия», «Виенац», «Хорватская смотра»), Баня-Луки («Книжевна Краина»).

Возникает вопрос о влиянии критических статей и очерков о Леонове на культуру диаспоры, литературную среду. Ответ начнем с констатации, что они прежде всего преследовали, надо сказать, успешно сыграли коммуникативно-информационную роль: обратили внимание и ознакомили читателей русской эмиграции и сербской культурной общественности со вступившим на литературную сцену самобытным писателем.

Вопреки всему вышесказанному, трудно было бы говорить о каком бы то ни было более конкретном влиянии Леонова на писателей Югославии в межвоенный период. Правда, Глеб Струве лапидарно писал о некотором воздействии на Иванникова, притом причисляя и его к «провинциальным» русским эмигрантским писателям [31, 206]. (Георгий Дмитриевич Иванников, 1904–1968 – интересная фигура русской эмиграции; он из Чехословакии переехал в Белград, где работал как прозаик и журналист, интересовался богословием, был членом нескольких литературных объединений и идейных кружков в белградской эмиграции, во время и после войны стал известным кинооператором).

Александр Флакер причисляет Леонова (вместе с Эренбургом, Пильняком, Гладковым и Лебединским) к писателям, чья рецепция вдохновляла ориентировку «социальной литературы» в Югославии [32, 9]. С другой стороны, в откликах, интерпретациях и оценках творчества Леонова, публиковавшихся в Югославии? иногда проскальзывают следы влияния известного в то время советского критика А. Воронского.

Наконец, наше исследование в основных аспектах совпадает с выводами Н. Сорокиной: «Многие положения статьей критиков русского зарубежья 20–30 гг. о творчестве Л. Леонова развивались в статьях отечественных литературоведов. А некоторые из наблюдений критиков-эмигрантов своей точностью и независимостью превосходят аналитические оценки советских критиков» [1].

Впрочем, все то, что до сих пор написано о Леонове в одинаковой мере принадлежит истории литературы, имеет непосредственное отношение к восприятию его наследия по объективным мерилам и оценкам.

Библиографический список

1. *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Изд. 3-е, испр. и дополн. Париж-Москва: УМСА-Press - Русский путь, 1996.
2. *Сорокина Н.* Творчество Л. М. Леонова 1920-х годов в оценке критиков русского зарубежья // Вестник ТГПУ, вып. 6 (50), серия: Гуманитарные науки (филология), 2005.
3. *Косанович Б.* Русская эмигрантская литература и журналистика в Сербии: результаты и перспективы изучения // Русское зарубежье – духовный и культурный феномен. Сб. статей, вып. 2. М: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2008. С. 25–29.
4. *Бабович М.* Творчество Леонова в сербо-хорватской критике // Творчество Леонида Леонова. Ленинград: Издательство “Наука”, 1969. С.366-392.
5. *Станишич Й.* Леонид Леонов в Югославии // Леонид Леонов: Творческая индивидуальность и литературный процесс. Отв. ред. В. А. Ковалев и Н. А. Грознова. Ленинград: Издательство “Наука”, 1987. С. 277 -299.
6. *Копривица Д.* Леонид Максимович Леонов: рецепција стваралаштва на српском и хрватском језичком подручју. Подгорица: УНИРЕКС, Београд: ЈУ УНИРЕКС МБ, 1999.
7. *Петровић С.* Нова руска литература // Српски књижевни гласник, Београд, 1926, бр. 8. С. 608-611.
8. *Слоним М.* Руска књижевност за време револуције // Српски књижевни гласник, Београд, 1927, бр.7. С. 498-509.
9. *Слоним М.* Струје савремене руске литературе // Руски архив, Београд, 1928, бр.2. С. 140 -159.

10. *Слоним М.* Портрети савремених Руских писаца: Леонид Леонов // Руски архив, Београд, 1929, књ. 5-6. С. 162-170.
11. *Слоним М.* Нова дела совјетске књижевности // Руски архив, Београд, 1930, бр. 10-11, С. 171-178.
12. *Захаров Е.* Шта захтевају бољшевици од књижевности? // Правда, Београд, 23. 08. 1930. С. 4.
13. *Слоним М.* Шта се дешава у совјетској литератури // Руски архив, Београд 1933, бр. 22-23. С. 92-95.
14. *Митропан П.* Наследник Достојевског – Леонид Леонов // Нова Европа, Загреб 1929, бр. 5. С. 155-160. Перепечатана в его книге: Руски писци: скице из живота и делатности / Скопље 1934.
15. *Rimarić-Volinski K.* Četiri pisca: Zoščenko – Erenburg – Pilnjak – Leonov. Evropa i Rusija – selo i grad // Hrvatska revija, Zagreb 1932, br. 4. S. 77-85.
16. *Захаров Е.* Руска књижевност у 1930. години // Летопис Матице српске, Нови Сад 1931, бр. 1, 2. С. 96, 106.
17. *Захаров Е.* О данашњим руским писцима // Књижевна Крајина, Бања Лука 1931, бр.3. С. 106-108.
18. *Захаров Е.* «Бројеви@» // Правда, Београд 30. јули 1932. С. 7.
19. *Aleksander I.* Ruska književnost posle revolucije // Vijenac, Zagreb 1928, br.7, 8. S. 339-340.
20. *Fedorov N.* Putovi stvaranja nove ruske književnosti // Hrvatska smotra, Zagreb 1940, br.7,8. S. 356, 358-359.
21. *Мељникова-Папоушкова Н.* Стара и нова руска интелигенција // Руски архив, Београд 1928, књ.2. С. 114-115.
22. *Аратов Б.* Совјетски часописи у 1928. години // Руски архив, Београд 1928, књ.2. С. 114-115.
23. *Сосински Б.* Леонид Леонов: необичне приче о сељацима // Руски архив, Београд 1929, књ. 3. С. 160-163.
24. *Ј[елачић] А.* Скутаревски. Роман. Изд. Совјетска књижевност“ Москва // Српски књижевни гласник, Београд 1935, бр.1. С. 77.
25. *Јелачић А.* Леонов Леонов, Скутаревский. Изд. Совјетска литература, Москва // Руски архив, Београд 1935, књ. 34-35. С. 203-206.
26. *Струве Г.* Књижевност у савременој Русији //Српски књижевни гласник, Београд 1935, бр. 8. С. 624,625.
27. *Голенишчев-Кутузов И.* Две књиге о савременој књижевности у Русији // Српски књижевни гласник, Београд 1935, бр.4. С. 302-303.
28. *Голенишчев-Кутузов И.* Послератна руска књижевност // Нова смена, Београд 1938, св.1. С. 26-30.
29. *Глуздовски В.* Савремена руска књижевност: совјетски књижевници побеђују совјетску власт // Време, Београд 10. 10. 1934. С. 6.

30. *Ракитина Ж.* [Интервју] Руско позориште пред новом сезоном // Политика, Београд, октобар 1934, С. 6.
31. *Аноним.* Ремек-дела светске књижевности: Леонид Леонов. Лопов // Правда, Београд 11.03.1939. С .5.
32. *Флакер А.* «Нолит» и рецепција руске совјетске књижевности у Југославији // Књижевна реч, Београд, 10. 03 1979.

Л.П. Якимова

**«МЕТЕЛЬ» Л. ЛЕОНОВА И «ВУЛКАН» ВС. ИВАНОВА:
СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ РАССМОТРЕНИЕ**

Идейно-эстетическая значимость параллельно-сопоставительного рассмо-трения пьесы Леонида Леонова «Метель» и повести-романа Всеволода Иванова «Вулкан» обусловлена рядом факторов и обстоятельств, восходящих к особенностям историко-литературного процесса последнего столетия, и не в последнюю очередь такой, как сходство-повторяемость времен – проживаемого нами сегодня и того, которое, как конец 30-х – начало 40-х годов, синхронно воспроизведено в названных произведениях Л. Леонова и Вс. Иванова. В этом контексте примечателен факт появления в современной литературе произведения, возвращающего внимание читателя к короткой исторической дистанции 1939 – 1941 гг. и подтверждающего устойчивость интереса к ней как знаковому моменту не только отечественной, но и мировой истории. Речь идет о романе Дмитрия Быкова «Июнь» (М., АСТ, 2017), финалы каждой из трех частей которого предельно приближены к тому июньскому утру, когда «ровно в четыре часа Киев бомбили, Харьков бомбили, и началась война». Знал ли Д. Быков при своем феноменальном уровне начитанности о «Метели» Л. Леонова и «Вулкане» Вс. Иванова – вопрос второстепенный: факт глубочайшей переклички между ними бесспорен. В объективном плане феномен литературного возвращения, в данном случае – повторяемости определенной нарративной модели, в полной мере демонстрирует его многозначность и многогранность: оживают старые смыслы, возбуждается поэтическая память. При сохранении завораживающей силы коллизий личной жизни героев, главным героем романа «Июнь» является Время, а его подспудно-подводные течения

открываются главным образом через мысль военную, в том ее потаенном, «нецензурном» виде, в каком она оформляется в сознании героев. Отсюда и название романа – «Июнь», – не по имени героя, а по имени Времени: в типологическом аспекте «июнь» такой же символ изображенного времени, как «вулкан» и «метель». И глубоко значимо то, что обращенный к времени конца 30-х – начала 40-х годов и в оценке его во многом перекликающийся с «Метелью» и «Вулканом», роман Д. Быкова «Июнь» воспринимается сегодняшним читателем как метафора нашего времени.

Фактор частотности, повторяемости нарративной модели, когда главным героем произведения является историческое время, в данном случае то судьбоносное как для национальной, так и мировой истории время, каким предстала короткая дистанция с конца 30-х до начала 40-х годов, позволяет говорить о ее мотивном характере и тем самым актуализирует необходимость вернуться к осмыслению тех произведений, которые, как «Метель» Л. Леонова и «Вулкан» Вс. Иванова, предстают в роли и значении ее претекста.

Грозовой перевал от конца 30-х к началу 40-х годов XX века, отмеченный вулканическим напряжением неминуемости Второй мировой войны, не мог не притягивать внимания писателей разных идейных убеждений и эстетических пристрастий, актуализируя проблему типологии художественного творчества. Уже состоялся Мюнхенский сговор, Германия оккупировала Францию, бомбит Англию, с Россией заключен пакт о ненападении за подписью Молотова и Риббентропа, войны местного значения идут и на территории самого Советского Союза: на Востоке – с Японией в районе Халхин-Гола, на северо-западе – с Финляндией. О глубине вовлеченности Советского Союза в международную политику свидетельствует его участие во внутреннем конфликте Испании. На верхних этажах власти совершаются какие-то темные дипломатические сделки с врагом, идут какие-то непонятные игры, но объяснений с собственным народом власть избегает, успокаивая заверениями, что своей земли ни пяди не отдадим и на собственной территории войны не допустим. В стране победившего социализма крепчает между тем режим строжайшего идеологического контроля, тотального гонения на инакомыслие. Над советским обществом конца 30-х – начала 40-х годов

тяжело нависает атмосфера «безумного молчания», что на душевном состоянии человека оставляло неизгладимый след.

Наряду с писателями, точно улавливающими пропагандистскую логику верхов и определявшими характер массового чтения, и в условиях жесткой цензуры сохранялась творческая среда, где служение художественной правде превышало страх личной безопасности. Такой глубокой личной дружбы, которая связывала Вс. Иванова, например, с К. Фединым и другими «серапионовыми братьями» у них с Л. Леоновым не было, но типологическая близость, обнаружившаяся еще в 20-е годы^а, не ослабла и в 30-е, наглядным подтверждением чего стало идейно-эстетическое родство романа «Вулкан» и пьесы «Метель», отмеченных печатью редкого бесстрашия авторов в стремлении нарисовать правдивую картину сурового времени.

Органичность сопоставительного подхода к двум разным по своей жанровой природе произведениям подтверждается многими факторами – и одновременностью творческого замысла, сходством творческой мотивации безотлагательного создания произведения, целенаправленно посвященного Времени, достойного символического воспроизведения в природных образах вулкана и метели, предгрозовья и бурелома, и сходством творческой судьбы пьесы и романа, и созвучием, перекличкой, а иногда и совпадением многих сторон их мотивно-образной структуры.

В одной из дневниковых записей конца 30-х годов (от 22 мая 1939 г.) Вс. Иванов сетовал на то, что в своем творчестве обошел должным вниманием такую важную тему, как искусство, жизнь и искания художника: «Я, наверное, совершенно зря пропустил в своих писаниях тему искусства. А между тем какой это могучий и настоящий материал! Надо написать пьесу, роман, – и вообще много об искусстве. Присмотреться к нему. Это настоящее!» (1, 45). Скорее всего роман «Вулкан» и явился незамедлительным откликом на этот писательский самоказ. На предположение о том, что писатель сразу же и приступил к осуществлению замысла «написать пьесу, роман и вообще много об искусстве», наталкивает запись от 27 мая 1939 года: «Придумал переделку

^а См. Якимова Л.П. «Повести Всеволода Иванова «Возвращение Будды» и Леонида Леонова «Конец мелкого человека» в аспекте сопоставления» // Сибирский филологический журнал, 2015, №3. С. 37–48.

«Битвы в ущелье». Действие перенесу в среду художников – людей настоящих, бодрых, высоких...» (1, 45).

В «Комментариях» дневниковое упоминание «Битвы в ущелье» сопровождается скупой репликой: «Незаконченное произведение Вс. Иванова» (1, с. 69), но откуда взяться «незаконченному произведению» о художниках, если совсем незадолго писатель с горечью отметил отсутствие темы искусства в своем творчестве? Скорее всего речь идет об уточнении замысла, работа над которым продолжится на протяжении 1939–1940-го годов, подтверждением чему служит дневниковая запись от 2.10.1940: «Сегодня читаю «Вулкан» дома» (1, 53).

Однако в общем контексте творческой судьбы с. Иванова завершение романа не означало его напечатания, тем более – появления в читательском мире. По завершению работы, «Вулкан» в печати не появился, а осел в домашнем архиве автора, пополнив длинный ряд произведений, подобных романам «Кремль», «У», «Проспект Ильича», «Сокровища Александра Македонского» и др., терпеливо ожидающих своего возвращения к читателю, в связи с чем и получивших название «возвращенных романов». И в случае с «Вулканом» снова начались муки хождения по издательствам, историю которых писатель излагает во вступлении к роману незадолго до смерти. «Вулкан» побывал в редколлегиях журналов «Молодая гвардия», «Звезда», фадеевской «Красной нови», и каждый раз дело доходило до корректуры, тем не менее в печати произведение не появилось.

Писатель любил это свое незадачливое детище, к работе над ним возвращался неоднократно, и когда в 1962 году поставил точку, это было уже другое произведение. Место действия – Крым, Коктебель, море, горы и действующие лица – группа москвичей из числа творческой интеллигенции – сохраняются: архитектор Евдокия Ивановна, ее друзья Павел и Фома, художник Гармаш с маленьким сыном по-прежнему главные герои произведения, но по жанру, по существу идейно-эстетического содержания прежний – 1939-1941 гг и новый – 1962 г – «Вулкан» существенно друг от друга отличаются.

Судя по авторскому предуведомлению сам Вс. Иванов произведенной реконструкцией остался доволен: «Если старую избу промшить снова, пробить мхом, она от этого не станет холоднее» (2, с. 9),

– убеждал он читателя. Но и этого вновь «промышленного» произведения писателю увидеть не довелось. Завершение работы над новым вариантом «Вулкана» обозначено временем «лета 1962 года», а в 1963 году, успев написать вступление к роману, писатель умер.

«Вулкан» появился в печати посмертно: усилиями членов Комиссии по литературному наследию и вдовы писателя Т.В. Ивановой он был в 1966 году опубликован в журнале «Сибирские огни» (№ 8).

На первый взгляд вызывает недоумение, почему современная Вс. Иванову журналистика так упорно отвергала это произведение: ведь поначалу это был даже не роман, а небольшая повесть, в центре которой было изображение частной жизни группы московских интеллигентов, оказавшихся на отдыхе. Сюжет завязан на воспроизведении личных взаимоотношений, балансирующих на зыбкой грани между дружбой и любовью. Что же так насторожило тогда издателей?

В связи с этим и возникает необходимость обратить внимание на особую роль фактора исторического времени и типологию его воспроизведения в литературе - в творчестве писателей разной идейно-эстетической ориентации и в разные периоды российской истории. Хотя в изначальной редакции «Вулкан» был обращен к личной жизни героев, но в данном случае совершенно особый смысл приобретает то, что это частное, приватное бытие героев протекает во времени, отмеченном знаковой сутью, значением судьбоносности в масштабах не только одной страны, но и всего мира.

Воссоздавая в повести «Вулкан» грозное время конца 30-х – начала 40-х годов писатель как будто избегает открытой социально-исторической конкретики, острых реалий современности, но они прорываются сквозь ровное течение повествования о дружеских, любовных, семейных отношениях героев. Мимо внимания проницательного читателя не проскользнет тревожное поведение маленького Трофима, при каждой возможности приникающего к «черной раковине радио», и его вечерний диалог с отцом:

« – Папа, а ведь на луне тоже есть кратеры?

– Да.

– А что, если они тоже от бомбежки?

– Шел бы ты, Трофим, спать!

– Сейчас, сейчас! Я только немножко подумаю!» (3, 304).

«Подумать» заставляет и то, о чем рассказывает отдыхающим львовский поэт, пересказывая услышанное по турецкому радио: «Предместья Лондона охвачены пожаром. Тысячи беженцев наполнили вокзалы. Но и туда сыплются бомбы...» (3, 304).

И, разумеется, зоркое око издателей не могло проглядеть сцены объяснения Павла Якушева в любви, когда в раздражении от суровой отповеди Евдокии Ивановны и отчаянном понимании того, что терять уже нечего, он утрачивает спасительное чувство бдительности и срывается на опасную откровенность. А рядом с вами стоит человек, который верит, что завтра может упасть вот тут, возле, та самая бомба в тысячу килограммов, о которой сообщает голос, когда он спокойно говорит: «Переходим к сообщениям из-за границы» (3, 318).

Однако, главное, что делало повесть конца 30-х – начала 40-х годов непроходимой через цензурные препоны, это образ застывшего вулкана, пугающего скрытой угрозой непредсказуемого пробуждения и символически вынесенного в заглавие произведения. Его отчетливо выраженный мотивный характер акцентирует авторскую мысль не только о скрытых силах природы, но и о глубинах душевного напряжения, грозящего той же опасностью непрогнозируемого исхода. Да и характер изображения личных отношений героев – не по ортодоксальной схеме психологического облика советского человека, а скорее в соответствии с авторской онтологией «тайного тайных» – тоже не мог не насторожить издателей. Автор разрушает привычную схему курортного романа, равно как и нарративную структуру любовного треугольника: как красавица Евдоша – Евдокия Ивановна при всей неудовлетворенности положением дел в семье легких утех на стороне не ищет и дружбу с Павлом за любовь к нему не принимает, так и Павел в жажде очередной победы над женщиной, требованиях ответной любви Евдокии Ивановны видит лишь способ уйти от мучительных тревог о неустройстве мира.

Такое разрешение коллизий личной жизни героев противоречило общей логике развития советской литературы, и Война положила конец попыткам Вс. Иванова продвинуть повесть в печать. В личном архиве писателя она сохранялась вплоть до 2010 года, когда вышел в свет

большой том «Неизвестный Всеволод Иванов», подготовленный к печати В.В. Ивановым, Е.А. Папковой и коллективом ИМЛИ РАН.

По мере многолетних доработок повесть превратилась в роман, насыщенный живыми реалиями грозового времени конца 30-х – начала 40-х годов, и теперь именно Время, отмеченное невиданным своеволием верхов и безумным молчанием низов, стало главным героем произведения, и как бы камертоном к его восприятию служили теперь два эпиграфа, предпосланные роману – один из «Сказания Авраамия Палицына» (1620), другой – из «Писем И.С. Тургенева» (1851). Исторический концепт «безумного молчания» пройдет через весь романский текст, превратится в сквозную мотивную фигуру, а олицетворенный Тургеневым образ Этны предстанет как метафора вулканического напряжения предвоенного времени: «Господи, господа, – думал я, – есть же такие вулканические темпераменты! Господи!.. Не дай этой Этне изныть в тоске одиночества: но пошли ей чего она жаждет с такой энергией!» (2, 9).

Именно эта версия «Вулкана» и появилась в 1966 году в журнале «Сибирские огни», и публикация ее в это время тоже была актом гражданского мужества его редколлегии, куда входили А.И. Смердов (редактор), С.П. Залыгин, А.Л. Коптелов, А.В. Никульков, Н.Н. Яновский...

В купе поезда, идущего в направлении курортов Крыма, встречаются художник Захарий Саввич Гармаш и молодой архитектор Евдокия Ивановна Наледина, Евдоша, как попросту называют ее близкие. У героини теперь другая фамилия, у героя поменялось имя, маленького сына его зовут теперь «просто Федор», кое-что изменилось и в служебном положении Фомы и Павла, но главные изменения произошли в самой структуре личности героев, преобладающим началом которой стала ее неразрывность с общественным бытием, осознание своего места в современном мироустройстве. Изменилась и нарративная стратегия писателя: безличное повествование от третьего лица уступает место открытости авторского «я», что ощутимо уже с первой сцены знакомства с главными героями романа.

Концептуальный склад художественного образа, что предстает как характерная особенность социально-психологического романа, в каждом из героев нового «Вулкана» проявляется по-своему: если в создании образа

Гармаша автору важен концепт творческой судьбы художника в условиях тоталитарного режима, то в образе Евдокии Ивановны помимо этого не менее важен концепт коммунального бытия как типичной особенности советского образа жизни.

Особый – поистине неизгладимый отпечаток на личности Евдоши откладывает то, что детство, юность и молодые годы ее прошли в обстановке коммунальной квартиры: коренная москвичка, она родилась и выросла на Малой Ордынке, в доме протопопа, что расположился на фоне разрушенного храма с проржавевшими куполами: «В доме было много жильцов, а в коммунальной квартире, где родилась Евдоша, жило, казалось, больше, чем в какой-либо другой квартире. Жили пухлые и тощие, сердитые и добрые, стройные и круглые, свежие и тухлые – все они, по-разному, ссорились, жаловались, ныли, все, тоже по-разному, были несчастны, и всех их, по-разному, было жалко Евдоше. Ссорились из-за сараев, где хранилась дрова и всевозможная рухлядь, у колодца из-за воды» (2, 22).

Словом, с образом Евдоши входит в роман Вс. Иванова во всей своей остроте пресловутый квартирный вопрос и отнюдь не в умозрительной форме отдельной, знаково прозвучавшей в литературе фразы, а в широко развернутых картинах непереносимости коммунального быта. Становится понятным профессиональный выбор Евдоши, поступление в Архитектурный институт, вызревание мечты о строительстве дома, где жить будет светло и просторно, люди перестанут «быть несчастными».

«Работа», т.е. профессиональное созревание Евдоши пришлось на время острой борьбы, разгоревшейся в архитектурном сообществе между новаторами и консерваторами, «леваками» и «классиками», между теми, кто ратовал за внедрение в советское зодчество современных форм и методов строительства, и теми, кто сохранял приверженность греко-римской монументальности и помпезности.

Казалось бы, дело касалось сугубо творческих разногласий, а в действительности, в жизненной практике они оборачивались гонением на несогласных, вытеснением их из производственной сферы: «Работу ей и мужу стали давать мелкую, «плохо вдохновляющую», почти подсобную» (2, 27). Разброд и шатания охватили и самих единомышленников: в ожидании лучших времен Павел и Фома ушли из архитектуры в сферу

снабжения, на досуге отдаваясь увлечению кинематографией, а Виктор Лукич Орехов, муж Евдоши, руководствуясь «здравым смыслом», «все чаще и чаще заводил разговор о возможной правомочности Рима» (2, 27). Из опасения лишиться полученной работы и в угоду начальству Строительного комбината, куда устроились снабженцами, Павел и Фома выступили с осуждением позиции Орехова на прошедшей в Доме архитектуры дискуссии, получив в поощрение льготные путевки в Коктебель.

Система зависимости от указаний свыше, слежки, доносов, оговора все заметнее определяет общественную атмосферу, идеальным воплощением которой является в романе «Вулкан» фигура «лжепушкиниста» Изяслава Глебовича, непрестанно вкрадчиво улыбающегося и специально «направленного в Коктебель к поэтам, драматургам, архитекторам, живописцам», чтобы выслеживать, вынюхивать и доносить. Теснота бытового жизнеустройства сомкнулась с утеснением мысли, укрепив систему «безумного молчания». По сути писатель воспроизводит драму человека, оказавшегося в ситуации замкнутого круга, даже целой системы замкнутых кругов. Выводя пресловутый «квартирный вопрос» из сферы риторики и умозрения в широкий контекст бытового живописания, Вс. Иванов и творческой дискуссии на тему архитектуры тем самым придал характер предельной правомочности и в осознанном извращении ее хода властями видится проявление все той же стихии «безумного молчания».

Сюжетно-композиционной особенностью романа «Вулкан» является то, что будучи коренными москвичами, почти все герои оказываются в Крыму, и в отраженном свете курортного бытия центральный конфликт романа приобретает новые эмоционально-смысловые оттенки. Окружающая Коктебель природа – море, степь, горы, остывший вулкан, даже притягательная сила самих названий – Карадаг, Черный Палец, органично включается в романное действие, усиливая и без того высокое напряжение внутренней жизни героев. Причудливая живописность горных рельефов, таинственное зияние ущелий, головокружительная крутизна тропинок магнетически притягивают к себе горожан, притупляя чувства осторожности в условиях природной стихии. Более того, бездна манит оцепеневших от идеологического гипноза москвичей. Манит неизведанной

остротой новых ощущений, как бы утоляя боль неудовлетворенности бытом, притупляя страх перед неизвестным исходом производственных конфликтов, смягчая тяжесть «безумного молчания...» И еще более того, герои как бы искушают себя опасным состязанием с природными препятствиями, заглядыванием в непроницаемую тьму ущелий, хождением по краю.

Не в меньшей степени, чем Евдоша, желание испытать себя противостоянием Чертову Пальцу, хождением по краю пропасти – искушение этой «бездной на краю», одолевает и других героев романа. Однажды уходит в горы и не возвращается Павел. После оговора коллеги «отвращение к самому себе» охватывает Павла «так цепко», что допустимость версии о самоубийстве не исключается, и главным виновником смерти друга Евдоша считает время, установившийся в стране режим «безумного молчания».

По-видимости, финал романа совпадает с началом действия: герои возвращаются в Москву тем же поездом и во многом совпадающем составе, однако круговая композиция лишь подчеркивает глубину перемен, произошедших в характере их жизненного поведения. И обостренных природной силой Карадага чувств, и потрясенной произошедшими там событиями мысли оказалось достаточно, чтобы прорвать пелену гипнотического оцепенения тотальным страхом и безмолвием. Из состоявшегося с Евдошей диалога, похожего на идеологическую дуэль, становится ясно, что Изяслав Глебович уже успел сделать порученную ему работу, доложил о неблагонадежном образе мыслей группы молодых архитекторов. «Я, признаться, и предложение написал» (2, 88), и скорее всего их ждет похожая на ссылку работа в Казахстане, в отрогах Каратау, где открыты залежи свинца и планируется строительство нового города. «Каратау вроде Карадага, Черные горы», – любитесь открытием географической рифмы Изяслав Глебович, надеясь вызвать смятение и страх в душе собеседницы, но маски сброшены, будущее уже не страшит героиню, и что-то глубоко личное, касающееся самого автора, слышится в ее словах, завершающих роман, какой-то даже элемент программности творческого поведения писателя ощущается в финальной фразе романа: «И пусть, – думала Евдоша, - пусть вулкан, пусть безумное молчание, пусть! До нас люди переносили, проглатывали и не такое, перенесем и мы это. Пусть

вулкан впереди, огонь, лава, смрадный дым и, может быть, вся преисподняя, а сейчас хорошо, и верю – будет хорошо и после, будет!» (2, 90).

Есть какой-то элемент мистического хода литературной жизни, когда, не сговариваясь, два самых известных – в ранге классиков – русских писателя одновременно ощутили неодолимую и безотлагательную потребность откликнуться на переживаемое время конца тридцатых созданием произведений, воспроизводящих его в грозных символах природной стихии – вулкана, метели, предгрозовья, и сами того не осознавая, создали культурный претекст огромной историко-литературной важности.

В соответствии с дневниковыми записями замысел «написать пьесу, роман» о людях искусства возник у Вс. Иванова в мае 1939 года, по свидетельству дочери работу над пьесой «Метель» Л. Леонов начал в июле 1939 года. В апреле 1940 года она была издана тиражом 1500 экземпляров, и с этого времени началось ее триумфальное шествие по столичным и провинциальным театрам России. Повесть «Вулкан» была завершена в октябре 1940 года, но пройдя мучительный путь по нескольким журнальным редакциям, в печати не появилась. Это не значило, что хождение по редакционным мукам сопровождалось полным безмолвием. Известен, например, отзыв А. Фадеева, который в образе «потухшего вулкана» насторожили не опасность пробуждения, а намек на затухание революционного энтузиазма – «потухшая революция»?

Но и триумф «Метели» был не долгов: уже в сентябре 1940 г решением ЦК ВКП(б) она была запрещена и к печати, и к постановке в театре. События развивались так стремительно, что ни читатель, ни зритель не успевали адаптироваться к резкой перемене мнения о пьесе, в одно мгновение превращавшейся из произведения «идейно-глубокого и высоко художественного» в «злостную клевету на советскую действительность». Запрет на пьесу был отменен лишь в сентябре 1962 г, и знаменательно, что временной диапазон авторской работы над романом и пьесой, помеченный датой 1939–1962 гг, совпадает: при этом первая публикация романа «Вулкан», как уже отмечалось выше, появилась в 1966 г, а первая новая постановка пьесы «Метель» - в 1967 году.

Сложность творческой истории обоих произведений на характер сопоставительной операции накладывает свой отпечаток, заставляя

постоянно, что называется, держать в уме фактор корректности сравнения пьесы «Метель» и повести «Вулкан» образца 1939 года, с одной стороны, и пьесы «Метель» 1939 года, и романа «Вулкан» 1966 года, с другой, что по возможности в данной работе учитывается.

Органичность сопоставления романа и пьесы как разножанровых произведений подтверждает отчетливо проступающая эпичность «Метели», видимым проявлением которой является глубинная проработанность ее ремарочного слоя: и в количественном отношении, и по смысловому содержанию ремарки играют роль, делающую пьесу равно интересной и для сценического воплощения, и для читательского восприятия. Сразу же за перечислением действующих лиц следует ремарка, адресованная скорее читателю, чем зрителю: «Действие происходит на периферии в конце тридцатых годов» (4, 311).

Композиционные ограничения пьесы не располагают к пространственной широте действия. В отличие от романа «Вулкан» события разворачиваются в пределах квартиры «директора чего-то» Степана Сыроварова, но ремарочная картина квартирному неуютю, когда и «порыв ветра, и скрежет снега о стекло», заставляя с тревогой прислушиваться к «разгулу русской зимы», сразу настраивают и зрителя, и читателя на восприятие общего неустройства русской жизни. Вся жизнь в доме Сыроварова пронизана ложью, обманом, скрытностью и умалчиванием, построена на игре в предписанные свыше правила жизненного поведения и страхе нарушить их.

Сквозному в романе «Вулкан» мотиву «безумного молчания» в пьесе «Метель» соответствует высокая частотность ремарки «молчание», прикрывающей невозможность проговорить вслух тяжесть душевного состояния героев, приговоренных к жизни во лжи. Лексема «молчание» проходит сквозь весь текст пьесы и при чтении обретает дополнительные – по сравнению со сценическим воплощением ее – эмоционально-психологические нюансы, на значимость которых писатель указывает дополнительно. «Молчание» в пьесе «Метель» ситуационно многолико и многообразно: «настороженное молчание» (314), «недоброе молчание» (319), «благодарно пожимает локоть жены – хотя бы за молчание» (328), «молчит в оцепенении рассеянности» (331), «особо длительное молчание» (353), «оба вздыхают в молчании» (351), «тягостное безмолвие» (368)...

Пересекающихся и совпадающих друг с другом социальных реалий в произведениях Вс. Иванова и Л. Леонова по понятным причинам синхронно изображаемого времени много. К примеру, тот же «квартирный вопрос» в пьесе Л. Леонова тоже нашел отражение, при этом в характерном для его поэтики приеме «вывернутости наизнанку». Чтобы соблюсти видимость равенства с теми, «которые ютятся в бараках» (4, 329), сохранить маску простого советского человека, «директор чего-то» Степан Сыроваров намеренно держит семью в мало приспособленной для нормального жилья квартире: «Зимой гибнем здесь от сырости, – сетует жена, – летом задыхаемся от пыли, а ты отказываешься от новой квартиры» (4, 329).

В характере главной героини пьесы, кстати, тоже студентки Архитектурного института, – Зои проглядывают черты, роднящие ее с Евдошей: в отчаянном стремлении вырваться на простор открытой и честной жизни, давшемся дорогой ценой нервного срыва, она находит внутреннюю силу открыться друзьям и жениху в том, что настоящим ее отцом является не «директор чего-то» Степан Сыроваров, а его брат Порфирий – белый офицер, бежавший за границу, после чего измученная бесконечной ложью, обманом, притворством героиня сталкивается еще и с предательством любимого человека, не желающего портить свою биографию связью с дочерью врага народа. В канун Нового года вместо праздничного тоста Зоя обрушивается на гостей с отчаянным признанием: «Стойте, не пейте это невеселое вино. (Хрустко и звеняще). Все краденое тут у меня. Все: стены и почти подвенечное платье это. И елка и вино. Вот я вам открою сейчас, кого вы здесь обнимали...» (4, 340).

И сразу же следует довольно пространный ремарочный текст, подтекстовой остротой своей смысловой наполненности прорывающий сдерживающие границы драматического жанра и более органичный для произведения эпического характера, каким, скажем, является «Вулкан»: «Всеобщее движение, сразу разделяющее гостей на два неравных лагеря. И поразительно, с каким злым восторгом иные сдергивают с себя личину притворного приятельства. Некоторые так и остаются в масках... Тишина, и в ней стонущий звук случайно задетой струны. Затем почти стихийно возникает дискуссия дальнейшего расслоения» (4, 341).

Не требуется специальных усилий, чтобы увидеть, как по характеру разрешения основного конфликта, предельному напряжению чувств и мыслей, проявленных героями, эта сцена совпадает с той, что произошла между Евдошей и Изяславом Георгиевичем в вагоне поезда по возвращению в Москву, когда маски сброшены и неожиданно открывается настоящее, подлинное лицо человека. При всей неповторимости творческих почерков Вс. Иванова и Л. Леонова поразительны некоторые лексические совпадения, одни из которых восходят к общему литературному тексту эпохи, другие иначе, как творческим наитием, не объяснить. Вот подруга Валька, «цепляясь и плача, умоляет: «Зоенька, уймись, Жуткая ты моя, безумная красавушка, замолчи ...» (4, 341). Похоже на парафраз «безумного молчания», высокая – от эпиграфа до финала – частотность повтора которого предстает как поэтико-стилевая особенность романа «Вулкан». Вот Зоя «из последних сил» отвечает подруге: «Погоди, Валя, погоди: через год ты сама скажешь, как все хорошо получилось...» (4, 341), и вспоминается, что очень похожей на эту фразой, сродни заклинанию, заканчивается роман «Вулкан», что не только отражает высокую меру оптимизма героев, но и идеологическую закодированность человека 30-х годов.

Состояние идеологического гипноза четко осознавалось как Вс. Ивановым, так и Л. Леоновым, примером чего, как в «Вулкане», так в «Метели» является глубоко проникающая в их подтекстовое звучание авторская игра разнообразием эмоционально-смысловых оттенков концепта «веселие». Не только о «просторной», но и «веселой» жизни в домах будущего мечтают герои романа, «простор» и «веселие» воспринимаются как слова - «близнецы-братья». Слышатся они и в надгробной речи Фомы, программно излагающего смысл творческих исканий своих друзей-архитекторов: «Вроде бы и неловко говорить о веселье возле свежей могилы, но именно он, мой друг Павел Ильич ... мы боролись за современную советскую архитектуру, желали и продолжаем желать строить именно веселую и радостную жизнь для советских людей» (2, 83).

Мысль о том, что «жить стало лучше, жить стало веселее» внедрялась в сознание советских людей с гипнотической настойчивостью – с высот господствующей идеологии. Надрывно-безудержное веселье

изливалось на миллионы зрителей с экранов кинотеатров. Фильмы «Волга-Волга» и «Веселые ребята» превратились в культовое явление советской культуры. Не случайно, по-видимому, подались в кинематографию отстраненные от архитектуры Павел и Фома и, улавливая спрос на веселье, принялись за создание фильма о жизни отдыхающих в Коктебеле: «Фильм не имел еще названия, и по сюжету трудно было и подобрать ему название. Так, пляжный пустячок: переодевания, неожиданные узнавания, погоня за похищенными с пляжа штанами. Евдоша играла главную роль, – если только в таком вздоре могла быть главная роль, – она веселилась, кувыркалась, наклеивала усы, добыла мужской парик с чубом, невероятно чернила брови...» (2, 67). По всему видно, что за образец взяты культовые фильмы, а игра Евдоши, как две капли воды, похожа на роли кинозвезды тех лет – Любви Орловой. Но пародийный пафос веселья, переполняющий этот самодельный фильм, лишь подчеркивает его несоответствие внутреннему духу времени: именно с ночной работы по проявлению пленки в тщетных стараниях снять цепкость душевных терзаний уходит в горы – по направлению к Чертову Пальцу Павел и не возвращается.

Без знания реалий действительности читатель легко проходит мимо их восприятия. Так, начало фразы, характеризующей грустное настроение Евдоши накануне похорон Павла, может привлечь внимание читателя скорее внешней абсурдностью смысла: «Невесело было Евдоше» (2, 82). Почему автору потребовалось утверждать правомочность такого состояния героини? Все дело, оказывается, в том, что на общем радостно-веселом фоне советской жизни, образец которого неизменно демонстрирует «счастливый вид» Изяслава Глебовича, «неправильность» поведения Евдоши бросается в глаза, отсюда и внешняя нелогичность, дисгармоничность фразы: «Невесело было Евдоше». И таких примеров авторской игры официальными идеологами в романе «Вулкан» немало.

Немало примеров хитрой, подтекстовой игры концептом «веселие» предоставляет и текст пьесы Леонова. Современному зрителю и читателю не понять, почему вслед Сереже, трусливо покидающему дом Сыроваровых после признания Зои, Валька кричит: «Беги, беги, пока черный ворон не подъехал», чуть позднее размышляя: «А гитару-то захватил, негодяй. Осторожный, значит, жутко жизнерадостный» (4, 342).

Почему в этом ряду данных «негодяю» определений «жизнерадостный» тоже воспринимается в обвинительном регистре, да еще и с прибавлением «жутко»?

Ответ на этот вопрос очевиден: в контексте времени «конца тридцатых» именно «жизнерадостность» предстает как форма предусмотрительной «осторожности», безоговорочного притяжения установленных свыше норм жизни, в том числе понимание их как отвечающих счастью, радости, веселью.

Готовясь к появлению в доме такого высокого гостя, как Поташов, приехавшего в город для расследования коррупционных дел, Степан Сыроваров наказывает домочадцам накрыть стол в строгом соответствии с нормами жизни простого советского человека: «Ничего лишнего. Колбасы подешевле, самого ядовитого цвета... Здесь живет человек, который ценит свой ломоть счастья. Словом, в расчете, что завтра станет еще веселей...» (4, с. 328).

Внедренный в массовое сознание официальный девиз воспроизведен почти досконально, игра государственного масштаба переведена в масштаб домашнего спектакля, изнутри обнажая общую неслаженность и нескладность жизни конца тридцатых годов, потому и вино в доме Сыроварова под Новый год оказывается «невеселым».

Однако, отмечая эти моменты сходства некоторых сюжетных коллизий романа и пьесы, наличие лексических совпадений, перекличку мотивов, их типажно-образного состава, важнее видеть ту меру их идейно-эстетического родства и близости, которые восходят к общему пониманию духа времени, вызывающего необходимость обозначить его в символах, выражающих разрушительные силы природы – извержения, метели, ветровала...

Сюжетные коллизии «Метели» сосредоточены в сфере гражданского состояния советского человека. И хотя военный топос прорывается в сценическое действие лишь отдельными штрихами, в усилении читательского и зрительского восприятия общей картины предвоенного времени они очень важны. Так, оформляя служебную командировку за границу, Степан Сыроваров в упорном стремлении отвести подозрения в намерении не возвращаться назад, ссылается на тревожное положение дел в Европе: «... жестокие бои» (4, 319), «война в Испании и вообще ...

международная обстановка» (4, 323). Но его брат Порфирий именно участием в Гражданской войне Испании искупает вину перед Родиной и обретает право вернуться домой. И в этом появлении «возвращенцев» видится одна из существенных реалий не только социальной повседневности конца 30-х – начала 40-х годов, но и литературной жизни страны. Справедливо отмечено, что «Леонов изменил привычное для того времени представление о типе героев. В образе положительного персонажа предстал возвратившийся эмигрант» (5, с. 741). До возвращения русского зарубежья было еще далеко, но как предвестие неизбежности этого возвращения значение образа Порфирия трудно переоценить.

Безусловную притягательность нарративной модели изображения исторического фрагмента конца 30-х – начала 40-х как роковых и судьбоносных, синхронно воспроизведенных в «Вулкане» Вс. Иванова и «Метели» Леонова, подтвердила и дальнейшая история российской литературы, как советского, так и постсоветского периода, о чем свидетельствуют повести Вадима Шефнера «Сестра печали» (1970), Бориса Васильева «Завтра была война» (1984), роман Дмитрия Быкова «Июнь» (2017). В этом смысле роман «Вулкан» и пьеса «Метель», сохраняя значение претекста важной нарративной модели, сквозным нервом прошедшим через вековую историю русской литературы, служат убедительным подтверждением особой значимости феномена литературного возвращения как неотъемлемой особенности историко-литературного процесса России.

Библиографический список

1. *Иванов Вс.* Дневники. М., ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.
2. *Иванов Вс.* «Вулкан». Сибирские огни, 1966, №6.
3. *Иванов Вс.* «Вулкан». Повесть. Неизвестный Всеволод Иванов. М., ИМЛИ РАН, 2010. С. 783.
4. *Леонов Л.М.* «Метель». Пьеса в четырех действиях// Л.М. Леонов. Собр. соч. в 10 т. М., «Художественная литература», 1983. Т. XII. С. 311–373.
5. *Вахитова Т.М.* «Леонов. Русские писатели XX века». Библиографический словарь. Т. 1. М., «Просвещение», 1998. С. 783

ЛЕКЦИЯ ПРОФЕССОРА ВИХРОВА В СТРУКТУРЕ РОМАНА
Л. ЛЕОНОВА «РУССКИЙ ЛЕС». СТАТЬЯ ПЕРВАЯ.

Л.М. Леонов (1899–1994) – один из признанных мастеров русского советского романа, русского романа XX века [1]. Вершинные леоновские образцы жанра: «Вор» (1927), «Дорога на океан» (1935), «Русский лес» (1953), «Пирамида» (1994) в полной мере раскрывают писательский идеал художественного произведения как «изобретения по форме и открытия по содержанию» [2] и творческое убеждение в том, «что большое произведение всегда будет концентратом духовной биографии его создателя» [3]. Высшим художественным достижением Л. Леонова советской эпохи, несомненно, следует признать роман «Русский лес» (январь 1950 – декабрь 1953) [4], отмеченный в 1957 году Ленинской премией в области литературы. Читатели, профессиональные литературные критики, историки литературы среди очевидных жанровых достоинств и романистики Леонова и «романа «Русский лес», в частности, выделяли и выделяют композиционное мастерство Леонова-романиста [5].

Вместе с тем сохраняет актуальность обращение к заявленной теме «Лекция профессора Вихрова в структуре романа Леонова «Русский лес», которая даёт возможность отчётливее представить место и роль профессионального слова(мысли/ позиции) главного героя, профессора-лесоведа Вихрова в композиции романа, яснее/глубже понять смысл и функции части, лекционного композиционного элемента (вторая субглавка главы седьмой) в художественном целом «Русского леса».

Основным, заглавным элементом структуры леоновского романа является его название «*Русский лес*» – ёмкое, концептуальное заглавие для советского писателя начала 1950-х годов. Нужно сказать, что этот заглавный образ, мотив выступает в романе главной темой, является лейтмотивом, даёт, по определению основоположника «поэтики заглавий» С. Кржижановского, «вмале всю книгу» [6], «конденцирует её» (С. 6): «заглавие ... конденцирует тему и высказывание своей книги» (С. 7).

Действие романа «Русский лес» начинается 21 июня 1941 года. Финал первой главы (4 субглавки) звучит так: «...В эту ночь немецкие

самолёты сбросили первые бомбы на спящие советские города» (9, 49). Но это временное событие даётся не в документальном ключе, а в романном плане: «привлекательная девушка, Аполлинурия Вихрова» (9, 9) приезжает в Москву – и начинается романное действие, следить за которым интересно читателю. А автор-повествователь знает своё дело: сразу же возникает Полина «любимая поговорка, эпитафией написанная в дневничке: И вот былинку понесла река» (9, 9). Здесь и форма, элемент композиции: эпитафия, и содержание: образы-символы, символический лейтмотив романа. Далее романский/композиционный принцип – соотношение человеческого /психо-логического и природного/лесного планов: «Лишь теперь Поля с удивлением заметила, что все её новые попутчики чему-то улыбаются с такими осветленными лицами, словно слушают переключку ранних птиц в лесу, ещё обрызганном росой» (9, 9).

В первой же субглаве (первой главы) намечается/завязывается основная коллизия/ «лесная распря» романа: в разговоре Поли с соседкой, «женщиной с чулком», (в московском доме) выясняется, что отец Поли «состоит ... лесным профессором» (9, 24) (по мнению Поли, «человек он оказался плохой, и профессор он, надо думать, неважный», «то и дело хлещут его в лесных журналах за то, что из-за деревьев леса не видит» (9, 14) и проявляется образ вихровского «критика», «беспощадного аналитика», но, по словам женщины-соседки, «он не совсем лесник... это человек большой трагической судьбы и разнообразнейших дарований» (9, 16) (женщина «слишком много знала о жизни и о Грацианском» (9, 19–20). Наталья Сергеевна делится с Полей своей «истиной», своей «золотинкой»: «самые богатые из людей не те, кто получал много, а те, кто как раз щедрей всех других раздавал себя людям» (9, 20). Автор-повествователь вместе с юной героиней акцентировывает внимание на слове /проблеме *судьба* (курсив в тексте – 9, 20).

Во второй субглаве продолжается Полин рассказ (теперь подруге Варе), «как у нас на Енге» (9, 19), как «теперь верховые ветра обрушиваются на город Лошкарёв» (9, 25), но «если не считать самого краешка, Пустоша стоят пока неприкасаемо, во всей своей сытой и рыжей красе» (9.26). В третьей субглаве повествуется о визите Поли «к отцу»((,33), в дом «лесного профессора». Сначала Поленька «не открылась» «горбатенькой» – Таиске, Таисии Матвеевне, сестре Ивана

Матвеевича Вихрова, которая «сама была с Енги» (9, 43), а потом «разговор затянулся». «Она спросила у тётки в упор о том, что так мучило её всё время пребывания тут: за что же, если он *такой* (курсов в тексте), бранят её отца? / – А как же, как же не бранить-то его? – горько посмеялась горбатенькая. – За то и бранят, что лес бережёт» (9, 44). Развернувшееся далее Таискино объяснение «дела» Вихрова даётся не только Поле, но и читателям. «– От кого же он его бережёт... от народа? – враз насторожилась Поля...– Не от народа, а от топора, Поленька. У топора глаз нету, - тотчас отвечала Таиска...Вот он и пишет книжки про то, что всё меньше остаётся лесу у нас.... –Видишь, Поленька... ведь он лесник, отец твой. Дело его такое, раз он к лесу приставлен... и он обманывать народа своего не желает» (9, 44). Но узнать «родительскую тайну» было жутко, и Поля убежала «с решимостью не возвращаться в это место никогда» (9, 46-47). Четвёртая субглава подводит итог первого московского дня: «то был неповторимый вечер, каждая подробность его представлялась впоследствии клочком драгоценного сновидения» (9, 48). Третьей у подруг была Наталья Сергеевна, «дама трэф», у которой «месяца два назад в уличной катастрофе погибла её дочь, секретарь в одном лесонаучном учреждении» (9, 49).

Вторая глава начинается «часом позже Полиного ухода» с возвращения профессора домой (9, 51), и первая субглава повествует в основном о текущих романских событиях: Таисия сообщает брату, что «в полдень забегал Грацианский» – повествователь сообщает об истории «поучительной... распри Вихрова с Грацианским» (9, 51), а Таиска, которая «и представления не имела о размере неприятностей, доставляемых брату этим человеком», признаётся: «Хуже волка его страшусь, заклятого дружка твоего» (9, 55). Второе событие первой субглавы – Таискино сообщение «про Полино посещение» («открылось»: «за Пустоша твои принялись» 9, 56), и всезнающий повествователь связывает дело Вихрова («первой же книгой своей он поддержал тогда ещё не скомпроментированное научное течение так называемого непрерывного лесного пользования» 9, 57) с идеалом, целью жизни и труда «лесного профессора»: ради «незрелой советской молодёжи... он и возлагал на себя труд и лишения своего ремесла» (9,57). Именно здесь возникает впервые мотив «вводной лекции»: «Что-то подсказывало ему

теперь, что отныне свою вводную лекцию на первом курсе, вступительный разговор с молодёжью о русском лесе, он не сможет начать с прежней уверенностью» (9, 57). Однако не случайно в этом же повествовательном пространстве возникает сравнение лесника с солдатом. «Чего же ты замолк, лесной солдат? Сражайся!» – говорит Таиска (9, 57). «На протяжении последних лет то была первая ночь, проведённая им на ногах, впрочем, на завтра выпадало воскресенье, 22 июня» (9, 60). Далее в пяти субглавах автор-повествователь излагает «прошлое» своего героя, в которое «заглядывает» Вихров. Перед читателем разворачивается «детская сказка» «мальчика Ивана», которая идёт в пространстве «русского леса» и неотделима от народной, крестьянской судьбы («крестный путь Вихрова Матвея» – отца Ивана) (2-я субглава), затем «затея проникнуть за Облог, на край света» - идёт вместе с Демидкой, открывают «колыбель Склани, первого притока Енги»: «Вот оно... Это был всего лишь родничок» (9, 75), встречаются с легендарным Калиной (потом «раскрылась полная обыкновенность Калины» 9, 80) (3-я субглава). В четвёртой субглаве в воспоминания входит сапегинская усадьба, «великий Кнышев», торг («так просватали под топор знаменитый Облог на Енге» 9, 84); Демидка «стал придворным поставщиком барчуков» (9, 88), а Иван встретил девочку: «И за один тот синий взгляд, за тоненькую, ещё не сосознанную боль детского сочувствия на всю жизнь полюбил он эту невозмутимую замарашку, как и Калину Глухова с его родничком» (9, 88). Пятая субглава показывает встречу Ивана с «нечистой силой»: «Крупнейшая лесная операция на Облоге была обставлена с кнышевским размахом» (9, 91), в центре – убийство красавицы-сосны, «старой матери Облога» купцом, «мастером топора» Кнышевым: «Сосна стояла по-прежнему, вся в морозном сиянье. Она еще не знала, что уже умерла» (9, 97); Иван бросил вызов Кнышеву: «Гнилой барин» (9, 98), «крестьянский паренёк с кулаками вступился за русские леса». Пятая субглава заканчивается воспоминаниями героя о лекции в петербургском Лесном институте и «первой книге Ивана Вихрова», а в последней, шестой субглаве речь идёт о водном путешествии Вихровых (с матерью) «на речном пароходишке *Евпатий* в Питер» (9, 100–102) – «Надо оговориться, все эти происшествия, размещённые на переломе двух веков, Иван Матвеевич теперь различал уже с неодинаковой чёткостью<...>В полдень

по радио он узнал о событиях минувшей ночи» (9, 103 – конец главы второй).

Третья глава состоит из пяти субглав, которые гармонично идут в ритме: 2 –2 –1. Первые две субглавы показывают знакомство Поля в подвале (при налёте) с учёным соседом («фамилия его была Грацианский» 9, 112), «крупным знатоком леса, главным судьёй её отца, способным пролить свет на историю сомнительной вихровской известности» (9, 113), но искушающим, смущающим Полю «тёмными подробностями» (9, 118) вихровской биографии. В 3 и 4 субглавах Поля «поднимается» «из подвала» – в прямом (на крышу дома) и символическом, метафорическом планах: «Как я благодарна тебе, Варька, что ты вытащила меня оттуда» (9, 127); «они благодарно глядели на восходящее солнце» (9, 130). В пятой субглаве Варя ставит верный вопрос: «насколько принципиальна критика твоего подвального собеседника» (9, 135), видит труды «продуктивного сочинителя» (целый Полин чемодан), и повествователь даёт общую характеристику вихровских работ: «Здесь были введения в лесные науки, также основы к пониманию леса как географического явления, товара, живого организма, климатического фактора, сырьевой базы народного хозяйства, но главные свои работы Вихров полагал ещё впереди. Самая увесистая наверху носила название – *Судьба русского леса*» (курсив в тексте). То есть название изданной монографии «лесного профессора» Вихрова точно раскрывало содержание/ концепцию его научной деятельности. Варя провела свой «розыск правды о Вихрове» (9, 137), отправилась в Лесохозяйственный институт, узнала, что сейчас «происходит общее партийное собрание, на котором принимают в партию профессора Вихрова», встретила с ним, поговорила, и Вихров пригласил «сестрёнок» «на свою вступительную лекцию недели через три» (9, 138). «В дирекции Варя получила сведения, что собственный курс Вихров читает лишь с третьего года обучения, но вводную лекцию, по многолетней традиции, поручают ему, и будто бы даже профессора смежных кафедр приходят послушать *этого заступника лесов в его коронном репертуаре*» (9, 138. – курсив мой. – А.В.). Третья глава заканчивается сообщением, которое «Варя как-то забыла сообщить Полю, что на том же партийном собрании в институте был принят в партию и профессор Грацианский» (9, 140).

Четвёртая глава романа – биографическая, «предысторическая», она охватывает период «со второй половины 1899 года»(9, 140) до лета 1916 года (9,191,192) и состоит из 8 субглав, следующих в ритме: 2 – 2 –2 –2. Первые две субглавы показывают два «происшествия» в жизни Вани Вихрова, которые определили в последовательности его судьбу: первая – встреча в номере петербургского *Дарьяла* с кутившим Кнышевым и столкновение с «разорителем Калины» (9, 146): «С чего ж ты тогда рассерчал на меня, ай лесок пожалел? / – И лесок, – кивнул Иван» (9, 147), завершившееся историей с «четвертным билетом»: не взял Иван «даяние» («чувствовал нечистый смысл подарка» (9, 148); второй – знакомство с профессором Туляковым, «читавшим курс лесоустройства в петербургском Лесном институте»(9, 149), который устроил мальчика в «известную лесную школу», «отправил юношу в экспедицию с лесостроительной партией» (9, 150). Как отмечает повествователь, «это и было первое основательное ознакомление Ивана Вихрова с положением лесов в России» (9, 150).

Третья и четвёртая субглавы описывают петербургский, институтский период в судьбе Ивана Вихрова, в котором выделяются сюжет «трёх мушкетёров» («лесных мушкетёров»): «Вихров, Гриша Чередилов и Валерий Крайнов» и примкнувший к ним Грацианский, «младший» (9, 155), а также история «подпольной межпартийной организации, возглавляемой Сашей и носящей явно подражательное название «Молодая Россия» (9,158). «Неблагополучной тишиной отмечены эти сумерки советской предыстории» (9, 155), – так характеризует повествователь «фон»/и суть «Молодой России» Грацианского и «афериста» Слезнева. Пятая-шестая субглавы повествуют о конце «Молодой России» («Грацианский сам распустил» 9,173), «полицейских репрессиях» и арестах после сентября 1911 года: «Валерия угоняли в ссылку посреди зимы, когда Вихров снова попал в полосу нужды» <...> «Свою двухлетнюю высылку он проскитался с лесостроительной партией по Крайнему Северу России» (9, 175)<...> «постепенно избранная Вихровым лесная инженерия уступала место общей философии леса» (9, 176). Собеседником и учителем Вихрова стал карел Ананий: «было в облике Анания что-то привлекательное и неизгладимое, роднившее его с Калиной» <...> «Позже, на знаменитых вихровских лекциях (курсив мой),

это они говорили устами профессора, что любовь к родине, чем и пишется национальная история, немислима без бережного обхождения с дарами природы» (9, 178). Как было «отлично известно Грацианскому, «из ссылки Вихров выбыл по амнистии тринадцатого года и свыше года затем пребывал в непонятных скитаниях по стране» (9, 180). И в седьмой-восьмой субглавах повествователь раскрывал содержание и смысл этих вихровских «скитаний»: «вся тогдашняя Россия шла навстречу Вихрову в своей заплаканной красе» (9,181) <...> «Вихров пускался объяснять роль леса в едином хозяйстве страны и ещё – про размываемое плодородие почв, мелеющие реки, наползающие пески» (9,186) <...> «пытался угадать..., до чего ж докатится эта земля в ближайшие полвека, если теперь же каким-то всесветным набатом не пробудить тяжкий, полуденный сон России?» (9,187). «Предвоенную зиму Вихров прожил в Петербурге, у себя в Лесном, на природе» (9,188); «Вихрова призвали в армию вскоре после начала», <...> «к осени угодил под Сольдау в составе второй самсоновской армии, разбитой не врагом, а изменой» (9,188), «летней белостокской ночью 1915 года» был ранен, «очнулся на госпитальной койке с жестокой болью в колене», «зато увечье позволило ему успешно завершить дипломную работу, так что через год он прибыл лесничим на место постоянной работы в родной губернии, верстах в пятнадцати от Красновершья» (9,189). Конец четвёртой главы соотносит историческое время со временем романного героя: «Стояло лето шестнадцатого года, было близ семи <...> Однако новый век наступал с запозданием на целых семнадцать лет. Именно в этот канунный, перед бурей, год случились некоторые значительные для Ивана Матвеевича происшествия» (9, 192).

Пятая глава, состоящая из пяти субглав, сначала даёт временную перебивку повествования: 1 и 2 субглавы современные, московские, военные: «Так началась священная всенародная война <...> Острие бешенства враг устремил к русской столице» (9, 192), идут картины «военного быта»: Наталья Сергеевна готовит и провожает внучку в эвакуацию, советует «Поле не торопиться с выводами о своём отце» (9,199); Варя и Поля две недели работают на строительстве оборонительных сооружений, роют траншеи. Поля «решилась сходить к Таиске» (3 субглава), и та рассказывает о Грацианском («Кто ж его

склизкого, не знает? (9, 210) и, главное, о Леночке и Иване («Ведь я её полумертвую на руки приняла, Леночку-то. Прямо сказать, из петли её Иван вынул» 9, 212). 4 и 5 субглавы и разворачивают историю начала взаимоотношений Ивана и Леночки, причём «Таиске пришлось мимоходом коснуться кое-каких бытовых мелочей, без чего Поле недоступно было усвоение дальнейшего» (9, 223): «Она терпеливо кивала на его попытки помочь чужой беде с помощью таких умных и нарядных слов» (9, 221) <...> «После недолгого отсутствия, однако, Вихров снова зачастил в усадьбу» (9, 231) <...> «Вихров вёл свою любимую через весь шар земной, по знакомым ему наизусть ботаническим маршрутам: там он не хромал» (9, 232).

Шестая глава (6 субглав) продолжает предмосковскую, енежскую страницу биографии Вихрова, которая органично связывает «Таискину повесть» и романное повествование всезнающего автора. Шесть субглав идут в ритме: 2–2–2. Первые две субглавы раскрывают/показывают становление концепции первой книги Вихрова «Судьба русского леса» в условиях революции и гражданской войны. Первая субглава начинается точным обозначением времени действия: «Пашутинский лесничий был очень занят в ту осень» (9, 233). Затем идёт апрельское событие 1917 года: «енежская общественность сочла долгом отметить подоспевшее семидесятилетие Лисагонова Миняя Ильича, объездчика с девятого кордона и неутомимого вихровского помощника» – «Начали под редьку с произнесением подобающего слова о пользе лесов, причем Иван Матвеевич впервые выдвинул пока еще туманное требование, ставшее основным требованием его первой книги: об уравнивании леса в гражданских правах с другими источниками народного благосостояния» (9, 234), «Спор перекинулся в дебри лесной статистики, недоступной большинству гостей, причём общее сочувствие было на вихровской стороне» (9, 235).

Именно здесь (в этой субглаве) Вихров в бурю спасает Леночку: «Леночку спасла русская баня, Таискина преданность брату и та беспамятная воля к жизни, что провела её двенадцать вёрст по ночному ненастью» (9, 239). Вихров отправил Леночку «на учёбу», «на лошкарёвские курсы медицинских сестёр» (9,240). Вторая субглава воссоздаёт вихровское время, выраженное в первом предложении:

«Начатая работа над книгой и связанные с нею выезды в столичные библиотеки помогли лесничему почти без переписки пережить двухлетнюю разлуку с Леночкой» (9, 241). Повествователь вводит читателя в творческий процесс Вихрова: связь «главной тематической цели» и «побочной» («с помощью своей книги ввести эту девушку в лес, как в родную семью» (9, 241), два этапа научного труда: увидел, что «вместо задуманного исследования получается поэма о горькой лесной судьбине» (9, 241), далее «решил приблизить дело к здравому смыслу, то есть напрямую к интересам народного хозяйства и коммунистических потомков» (9, 142). Основную часть субглавы занимает эпизод встречи Вихрова с профессором Туляковым, диалог двух учёных, в процессе которого выясняется/выявляется и преемственность лесоведения в России, и бесценная помощь старого профессора Вихрову: чемодан материалов по лесной теме. «То было редкостное собрание документальных улик против разорителей русского леса» (9, 248) <...> «Всё вместе и предопределило успех *Судьбе русского леса*» (9, 248-249, курсив в тексте).

Следующие две субглавы: 3 и 4 – продолжают повествование о вихровской судьбе периода первой книги, выявляя её любовные, профессиональные, человеческие аспекты.

3-я субглава точно фиксирует начало этой страницы: «Рукопись была отправлена в издательство осенью следующего года. После полугодового молчания Вихров сам собрался в Москву за ответом» (9,249), но тут приехала Леночка, и перед нами разворачивается истории «Леночкиного недуга» (9, 251) и её спасения (Таиска действует с двух сторон). Вихров ведёт Леночку в лес – «Так началось это самое смешное из всех случавшихся ранее любовных объяснений» (9, 254). «Никогда впоследствии не говорил он так убедительно и зло о любимом предмете, многие классические страницы его последующих книг отлились именно в разбеге его запальчивого вдохновения» (9, 255). Однако, «припав к берёзке поблизости, Леночка разрыдалась с таким отчаянием, что вершинка содрогнулась в высоте» (9, 257). И тут появляются «двое незнакомых людей в сопровождении лесничего» - «это и есть мои милые петербургские друзья» (9, 260). В 4-й субглаве Вихров принимает Чередилова и Грацианского, которые принесли «приятную новость» (9, 264), таящую «будущие разногласия» (9, 266): «В сущности, вихровская

книга была откровением для него» (Грацианского – *А.В.* – 9, 267). Вихров показывает «друзьям» своё «хозяйство» и свою святыню – родничок («провожатый бережно отвёл ветку таволги над родничком» 9, 269). И тут разыгрывается символическая романная сцена:

« – Сердитый...- непонятно обнажая зубы, протянул Грацианский и вдруг, сделав фехтовальный выпад вперёд, вонзил палку в родничок и дважды самозабвенно провернул ее там, в темном пятнышке его гортани / Все последующее слилось в один звук: стон чередиловской досады, крик Вихрова – *Я убью тебя!* (курсив в тексте) – и хруст самой палки, скорее разорванной надвое, чем даже сломленной в его руках» (9, 170). Как сообщает повествователь, этот «отвратительный поступок» и был в «истоках знаменитой лесной распри» (9, 270–271). 5-я субглава раскрывает «дурацкую исповедь» Чередилова в грозу (его «многолетнее бесплодие», «сознание одинокой никчемности») и достойный ответ Вихрова («сам отправился на сеновал») – «Уход Вихрова он принял как жестокое оскорбление и впоследствии посильно и в рассрочку мстил ему за свою оставшуюся без отклика исповедь» (9, 276). Конец 5 субглавы показывает «перемены в судьбе пашутинского лесничего»: «месяц спустя пришло официальное уведомление о переводе Вихрова в Москву, на кафедру Лесохозяйственного института, в помощники к Тулякову» (9, 276).

Последняя, шестая субглава шестой главы итожит Таискин рассказ о семейной предыстории Полиных родителей: «все жители поселка... провожают сроднившегося с ними душевного человека» (9, 276), Вихров решается на «важнейший шаг его жизни»: «когда бы вы стали моей женой» - «Вы никогда в этом не раскаетесь, Иван Матвеевич» (9, 277). «Пашутинский народ долго не расходился, обсуждая благополучное завершение затянувшейся любовной истории; начало большой судьбы они простодушно принимали за ее конец.» (9, 278). А «непростодушному» Автору ещё писать и писать *роман судьбы* (курсив мой). Завершается трёхчасовая «Таискина повесть» (началась она в третьей субглаве пятой главы), приходит Серёжа («знакомый голос»), на новую тайну у Поли «не хватило бы сил» (9, 278), кончается «августа тридцать первое число», завтра у Поли «важнейшее дело с утра» – «Они обнялись, словно и не разлучались за минувшие тринадцать лет» (9, 279).

И далее идёт седьмая глава – глава вихровской лекции. Глава состоит из трёх субглав, выстроенных во временной последовательности. Первая, небольшая субглава – предлекционная: «На отцовскую лекцию она пришла за целый час и долго гуляла по аллеям институтского дендрария» (9, 279–280). Затем Поля в потоке молодёжи оказывается в институтской аудитории: «несмотря на военный год, все было забито до отказа: *вступительная речь* (курсив мой) предназначалась для новичков со всех факультетов сразу» (9, 280), «соседка поделилась с ней восторженным воспоминанием о такой же лекции прошлого года» (9,280); «за столом появился подвижной, небольшого роста старик с проседью на висках и замятой на сторону бородкой, в стареньком люстриновом пиджаке»<...> «Начал он несколько старомодно, с непривычным для официального места образностью, но без фальшивого вдохновения» (9, 281), и «никто не заметил, когда и как лекция превратилась в обыкновенный разговор старого лесника с будущими товарищами по ремеслу» (9, 281).

Вторая субглава даёт текст лекции профессора Вихрова. Она состоит из 56 композиционно выделенных, структурированных фрагментов/периодов, которые характеризуются своим содержанием, логикой развития мысли, стилем изложения. Прежде всего следует заметить, что композиционно 56 периодов идут в ритме по 7 фрагментов, и в лекции профессора Вихрова отчётливо выделяются 8 частей/пунктов речи. Первый раздел лекции-«думы», лекции-«беседы» Вихрова ставит проблемы истории и современности, «тернистого пути развития материи» и народа, «детства», «утра» русского народа: «Возможно, то утро длилось век, но всё правдоподобно о неизвестном» (9, 283), «Так начинались мы» (9, 284), «Мы выросли в лесу» (9,284), «В ту отдалённую пору и сложилось наше противоречивое отношение к лесу» (9, 285). Второй период лекции начинается 8 фрагментом: «Итак, лес кормил, одевал, грел нас, русских» (9, 285), а заканчивается 14-м, соотносящим «причины исторические» и осознание «ошибок прошлого». Внутри же наглядно связывается история русского леса и народное, «поэтическое зеркальце» его восприятия («поэтический образ леса» 9,288). Третья семёрка фрагментов (15–21) ведёт речь от «корней нашего небреженья к лесу (9,289), от норм/актов *Русской Правды* (курсив в тексте), Уложения Алексея Михайловича через «петровскую пору» к *елизаветинскому* (курсив мой) праву: «Елизавета

представляет *своему* (курсив в тексте) Шувалову исключительное право лесного экспорта с севере России» (9, 292), «при поездке Елизаветы в Киев пришлось отказаться от постройки дворцов на станциях за нехваткой леса на Украине» (9, 293). Четвёртая семёрка фрагментов лекции Вихрова продолжает исторический «очерк о разорении русского леса» теперь уже от «сиятельного Шувалова», который «переуступил свою монополию заграничному кораблестроителю Тому» (9, 293) («западная концепция «рубки на отбор» вела до самого тысяча девятьсот тринадцатого года, – «к слову упоминает» лектор 9, 293), и до «конца прошлого века», включая печальную страницу разорения русского леса после падения крепостного права: «спрос усиливается, темпы рубок возрастают, цены удваиваются. Лесопилки стучат даже в степи» (9,296); «Ясное представление о размахе лесного погрома дают цифры железнодорожных и водных перевозок, приведённые в ленинском *Развитии капитализма в России*» (9, 297); «Первее прочих уходил дуб» (9, 297). «Так мчатся стрелки на часах, откуда вынут распределитель силы, маятник» (9, 299) – этой метафорой завершается 28-й фрагмент лекции Вихрова.

«На рубеже столетия падают васильсурские корабельные рощи с дубами, помнившими Грозного и навечно смолкают там пересохшие роднички» (9, 299), – начинает Вихров 29-й фрагмент (пятая семёрка периодов лекции), и представление Судьбы русского леса углубляется/расширяется/укрупняется в системном анализе краеведческих, экономических, природных аспектов проблемы: «Лысеют малые Жигули», «уже в наши дни облысел Валдайский водораздел» (9, 299), «да тут еще родятся услужливые теории, будто леса иссушают почву (9, 300), «Дерево издавна и во всех видах было товаром нашего экспорта» (9, 302), «Вдобавок лесные промыслы велись в первобытной дикости» (9, 302), «при излишке добра оно неизбежно сыплется сквозь пальцы» (9, 302), – «Степняками становятся Дон и Днепр», «Дочери Волги не в силах напоит мать» (9,303), «Леса с земли уходят прочно» (9, 304). «Так помрачение и расстройство наступает в природе» (35-й фрагмент), а между тем, по идее Вихрова, «Древесина есть благо, значение которого мы будем постигать по мере исчезновения её с лица земли» (9,301–32-й фрагмент).

Шестая «семёрка» фрагментов лекции продолжает вихровское введение в профессиональное описание леса в его связях с водой: «По

народной примете – *лес притягивает воду*» (9, 304 – курсив в тексте), «лес приближает море» (9, 304), степью: «В старинной борьбе леса со степью человек принимает участие на стороне последней» (9,305) и «нарушениях», «повреждениях» этих природных связей»: «Уже давно нарушение водного баланса сказывается на благосостоянии русских» (9,304); «По Ключевскому, продвижение степи достигает уже ста десяти метров в год по всему засушливому фронту от Челябинска до Измаила» (9,306). Представляя слушателям различные природоведческие /лесоведческие теории, Вихров последовательно выступает против «утешителей: «Не верьте утешителям» (9, 306) и с уважением говорит о традициях, опыте «нашей лесной науки»: «Русский народ выдвинул ряд мужественных ученых, защищавших наше зелёное достояние» («имена Рудзкого и Докучаева, Гурского и Морозова» 9, 306). Тактично в этом контексте Вихров упоминает и Грацианского: «Учась у живых...даже таких, как мой невозмутимый оппонент и главный утешитель, профессор Грацианский, умеют терпеливо слушать мёртвых. Они... *знали* (курсив в тексте. – А.В.) лес» (9, 307). На этом направлении, в мировом контексте, профессор Вихров поддерживает и развивает завет своих учителей: «пора в России завести *какой-нибудь* порядок в лесопользовании» (9, 307).; «*Большое* лесовозобновление составит немалый труд даже для социалистического общества, способного сосредоточить величайшую мощь на самом узком участке своей экономики» (9, 308). 42-й фрагмент как раз и концентрирует определенные, предварительные итоги профессорского («нашего») «раздумья о лесах на планете» (9, 309): «Размеры бедствия заставляют нас оглянуться на цифры, определяющие место дерева в жизни человечества и характер его потребления на земле» (9, 310).

Седьмая, предпоследняя, «семёрка» фрагментов/пунктов лекции в концентрированном виде представляет квинтэссенцию лесоводческой мысли Вихрова, выводит на основное, современное направление вихровской концепции. В последовательности изложения это выглядит так: «Пашни и лес – самые могучие машины, преобразующие энергию солнца и плодородие почвы в насыщенные продукты нашего существования» (9, 310 – 43-й фрагмент); «Из всех работающих на нас машин – лес – одна из самых долговечных, но и труднее всех поддающихся починке»;

«Совместной работой выдающихся русских лесоводов было создано учение о непрерывном, неистощительном лесопользовании во времени и пространстве, согласно этому учению, вырубка не должна превышать нарастающего за год количества древесины» (9, 311–44 фрагмент); «Имеются у нас настойчивые утешители..., с негодованием отвергая слово *лесовозобновление*, они в последнее время, под давлением необходимости, соглашались на *лесовоспроизводство*, что выглядит солидней – на две буквы длиннее» (9, 311–312, – 45-й фрагмент), и здесь же Вихров обращается к «главному утешителю» и «главному своему противнику» Грацианскому (стенографистке Ираиде Антоновне); «Совершенно ясна разница между вчерашними лесными тратами, служившими обогащению немногих, и нынешними – на благо поколений»; « Все первенцы нашей индустрии лежали в деревянных пелёнках, и горе было бы нам теперь под напором фашизма, если бы народ наш в своё время не пошел напрямки через горные перевалы века» (9,312–313, – 46-й фрагмент); «Не может быть равнодушия в лесных делах: народу нашему вечно жить на этой священной земле», «Так возникает необходимость всенародного раздумья о лесе, о его гражданстве в отечественной экономике, о пересмотре норм нашего обращения с ним» «(9, 314 – 47 фрагмент); «Общеизвестно, что при рубке леса *летит щепка*» (9, 314 – 48-й фрагмент), «Правда и то, что в лесном расточительстве грешны все прочие хозяйства, но наше – социалистическое» (9, 315 – конец 49-го фрагмента).

Последний раздел лекции Вихрова (50–56-й фрагменты) связывают воедино антиутешительные и действенные, творческие аспекты научной и гражданской патриотической мысли учёного и формулируют/выражают в слове напутствие молодым лесоводам, по сути представляют желаемую, идеальную картину профессиональной лесохозяйственной деятельности.

«Пожалуй, никакие лесные пожары не нанесли столько ущерба нашим лесам, как этот обольстительный гипноз былой лесистости России», – начинает Вихров 50-й фрагмент, завершая его выстраданным советом, заветом: «льстивый шепот утешителей о нашем мнимом лесном благополучии проверяйте единственным верным способом: как наши дела и речи отразятся на благосостоянии потомков» (9, 315); «...я даже предвижу возражение со стороны дачников и посторонних нашему делу

лиц, что *излишней* тревогой окрашиваю судьбу русского леса» (9, 316 – 51-й фрагмент).

«Уже сегодня полноправные хозяева страны, через несколько лет вы встанете у штурвалов её управления<...> Подумайте, не будет ли правильнее взамен торопливых, полукочевых лесоразработок создавать оседлые, высокой культуры лесопромышленные предприятия с постоянными кадрами рабочих, то есть приблизить обработку к сырью» (9,315 – 52-й фрагмент). «и плох учитель, если не сумел обучить свою паству этой самой действенной и благородной из наук. Терпеливо растолкуйте детям, что лес входит в понятие отечества» (9, 317 – 53-й фрагмент). «Пришло время оплатить должок этому молчаливому товарищу <...> Мечта для строителя людского счастья такой же действенный инструмент, как знание или идея, а лесовод без мечты совсем пустое дело» (9, 318 – 54-й фрагмент). «Любой ваш труд на пользу леса будет всемерно облегчен сочувствием и поддержкой народа» (9, 318 – 55-й фрагмент). «Мы движемся по нашей дороге беспримерными шагами, но могущественное и обреченное зло не раз будет ставить преграды на нашем пути. – «Однако из всего предварительного опята истории мы-то знаем, что светлый, тысячью имён владеющий герой народных сказаний всегда справлялся с чудовищем, караулившим источник людского счастья. / «Слава народу и армии нашей! Добро пожаловать, молодые лесники!»<...> «и вдруг всё потонуло в шуме рукоплесканий» (9, 319 – 56-й фрагмент) – так заканчивается 2-я субглава седьмой главы романа.

3-я субглава показывает первую, непосредственную реакцию на вихровскую лекцию: «Поля облегчённо откинулась назад» (9, 319 – начало субглавы), в аудитории идёт процесс вопросов-ответов, «пря» продолжается, «подлость» получает отпор («длительные рукоплескания превратились в овацию» 9, 322), Поля благодарит паренька Касьяна («Вы так хорошо заступились давеча за Вихрова» (9, 322) [7]. И в финале главы «непривычная слабость выздоровления захватила Полю», она вглядывается «в прозрачный камешек на мостовой» и «вдруг нестерпимое влечение заставило её поднять камешек с мостовой» (9, 323 – финал главы седьмой).

Впереди – в структуре романа – десять глав, 52-ой субглавы, которые показывают в движении времени и повествования мощное воздействие

вихровских идей, концепции русского леса на судьбы героев, народа, Отечества. Но это – материал второй статьи.

Библиографический список

1. См.: *Ковалёв В.А.* Л.М. Леонов//История русской советской литературы: в 4 т. М., 1971.Т.4. С.241–272; История русского советского романа. Кн. 1–2. М.,Л., 1965.; *Ершов Л.Ф.* Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Л., 1967; *Сурков Е.* Проблемы творчество Леонида Леонова// Леонов Л. Собр. соч.: в десяти т. Т.1. М., 1969.С.5 -67; *Вахитова Т.М.* Л.М. Леонов// Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь: в 2ч./под ред. Н.Н. Скатова. М.,!998. Ч.1.С.737 – 744; *Лаврова Э.А.* Л.М. Леонов // Русская литература XX века: в 2 т. /под ред. Л.П. Кременцова. М., 2002.Т.1. С. 206 -219; Скороспелова Е.Б. Л. Леонов // История русской литературы. XX век: в 2 ч. /под ред. В.В. Агеносова. М., 2007. Ч.2. С. 128 –152.
2. Цит. по: *Крылов В.П.* Проблемы поэтики Л. Леонова (композиция философского романа). Л., 1981. С.24.
3. *Леонов Л.* Венок А.М. Горькому// Леонов Л. Собр. соч.: в десяти т. М., 1972. Т.10. С. 354.
4. Леонов Л. Русский лес. Роман//Леонов Л. Собр. соч.: в десяти т. М., 1972. Т.9. С. 735. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страниц.
5. См.: *Щеглов М.* «Русский лес» Леонида Леонова// Новый мир. 1954. № 5, С. 220–241; *Богуславская З.* В битвах за будущее// Вопросы литературы. 1957. № 8. С. 73–99; *Лобанов М.* Роман Л.Леонова «Русский лес». М., 1958; *Старикова Е.* О романе Л. Леонова «Русский лес»//Леонов Л. Русский лес. Роман. М., 1974. С. 5–18 (БВЛ); *Крылов В.П.* О некоторых сюжетно-композиционных особенностях «Русского леса» Леонова // Русская литература. 1974. № 3. С. 17–34; *Лейдерман Н.* Парадоксы «Русского леса»//Вопросы литературы. 2000. № 6. С. 29–58.
6. *Кржижановский С.* Поэтика заглавий. И., 1931. С. 6. Далее ссылки на это издание в тексте.
7. Романный сюжет с «прёй» и «заступничеством» получил продолжение в реальности. Приведу характерные примеры: «По предложению зам. директора Института леса АН СССР проф. П.В. Васильева учёный совет этого института (1954) в специальном решении признал роман научно несостоятельным» - «Русская литература». 1969. № 9. С. 202; «Вся лесоводческая сторона «Русского леса», включая превосходную по научному содержанию и художественному блеску лекцию профессора Вихрова, является не чем иным, как совершенно самостоятельным творением автора романа» (академик П.С. Погребняк, 2 декабря 1952 г. – *Ковалёв В.А.* Вокруг «Русского леса» Л. Леонова// Русская литература. 1979. № 1. С. 174); «Меня, лесного специалиста, всегда поражало, как Леонов сумел в литературном шедевре – лекции Вихрова – аккумулировать столько сведений по истории, географии и природоведению...Точка зрения Леонова для лесоводов стала мерилем профессиональной совести и чести» (

академик *Н.П. Анучин* – Л.М. Леонов – друг леса// Русская литература. 1969. № 2. С. 201, 202).

Р.Г. Круглов

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ М. М. ПРИШВИНА

Значение дневников М.М. Пришвина состоит, главным образом, в том, что именно в нем Пришвин раскрывается как мыслитель, его «Дневники», как писала М.С. Штерн, «являются образцами не столько документальной, сколько лирико-философской прозы» [18, 354]. В них наиболее явно, полно и последовательно изложены взгляды автора (которые он выражал и в предназначенных для печати произведениях). В записях, которые писатель вел с 1905 г. до 1954 г., отражено временами противоречивое развитие авторских идей, однако их объединяет целостное мировоззрение.

В «Дневниках» духовная проблематика представлена более явно, чем в большей части опубликованных при жизни автора произведений, однако и в «Дневниках» практически нет отвлеченных теологических размышлений – автор мыслит в тексте как художник. «Дневники» Пришвина – в полном смысле слова художественная литература, творческий принцип этих записей точно характеризует фраза из книги «Глаза земли» (1981), собранной из дневниковых записей 1946 – 50 гг.: «Мое “я” в дневнике должно быть таким же, как и в художественном произведении, т. е. глядеться в зеркало вечности, выступать всегда победителем текущего времени» [9]. И в личных записях, и в знаменитых прозаических миниатюрах, и в почти публицистических по интонации повестях революционного периода автор занимается не интеллектуальными построениями, а лирическим (то есть, прежде всего, личным) созерцанием и отображением мира и человека в мире. Наследие Пришвина как писателя-философа в последние годы активно изучается, совокупность произведений и исследований о них позволяет говорить о его единой динамической художественно-философской системе.

Уже в первых произведениях Пришвина – «В краю непуганых птиц» (1907) и «За волшебным колобком» (1908) – проявилась самобытность его

прозы: простой и выпуклый язык, поэтическая точность наблюдений, притчевое или вспомогательное значение сюжета. И особенности поэтики, и сама натуралистическая тематика значительной части произведений Пришвина связаны с его изначально гармоничным мировидением – любовное внимание к предмету и вектор авторской рефлексии свидетельствуют о благодарномприятии мира. Пришвин писал в дневнике от 28 апреля 1929 г.: «Верю, что существует мир, созданный богом, и человек его душа» [12]. Созерцание природы в произведениях Пришвина связано с осознанием творческой роли человека в мире, сущностного единства мира и человека. Согласно Г.П. Климовой, именно невозможность по цензурным соображениям говорить о религиозном подтексте творчества Пришвина привела к тому, что в освещении критики (и, как следствие, в восприятии читателей) он фигурировал, в основном, как бесконфликтный писатель-очеркист, знаток природы и путешественник [5, 53]. Духовная проблематика (прежде всего, темы пути художника, поиска смысла, творчества как жизнестроительства) в той или иной степени характерна для творчества Пришвина на всех его этапах. В связи с этим философ С.П. Иваненков говорит о Пришвине как о представителе редкого исторического типа личности, для которого свойственно «полное сознание и развитие всех своих личностных задатков на протяжении всей жизни» [3], в этом исследователе сравнивает Пришвина с А.Ф. Лосевым.

Совокупность произведений Пришвина создает, согласно формулировке М.С. Штерн, автобиографический миф писателя: «как все крупные художники начала века, он наполнил культурный миф собственным содержанием. В основе этой модели – становление творческой личности (не исключительной, избранной, а всякого человека, открывающего в себе творческое начало)» [18, 355]. Условно в автобиографическом мифе Пришвина можно выделить три крупных цикла.

Первый цикл становления личности отражен в раннем творчестве, в котором писатель отдает дань веяниям времени, ищет и находит собственный голос. Для этого периода творчества писателя характерен «интерес к народной вере» [16, 9]. В начале века Пришвин посещал заседания Религиозно-философского общества и с 1909 г. числился его действительным членом. Как писал автор в очерке «Голубиная книга»

(1924), «я очень интересовался русским человеком в отношении его к церкви, с одной стороны, и той природой религиозности, которую называют “язычеством”» [16, 553], несомненным является и интерес Пришвина к сектантству. Эти увлечения отразились в специфике использования религиозных тем и мотивов в прозе этого периода; в ранних произведениях Пришвина присутствуют элементы влияния Серебряного века – как стилистические, так и содержательные «Иван-Осляничек» (1913) и «Саморок» (1914). Своеобразным промежуточным итогом исканий и пережитых разочарований становится приход к спасению и утешению в общении с прекрасной и мудрой природой, чувствуя которую художник находит путь к самому себе.

Второй цикл связан с революцией и гражданской войной. В молодости Пришвин увлекался марксизмом, положительно отнесся к февральской революции, но, как писал А.М. Подоксенов, «октябрьский переворот художник воспринял не просто как очередную русскую смуту, но и как библейский апокалипсис, как время распятия Христа» [8]. В этот период Пришвин активно занимается публицистикой, в его художественном творчестве и дневниковых записях также отражены мучительные размышления о значении и цели происходящего. В дневниках, а также в повести «Цвет и крест» (1918 г.) автор выражает смещение всех привычных представлений и полную растерянность в «подзаборной молитве»: «Господи, помоги все понять, ничего не забыть и ничего не простить!» [16, 35]. Писатель, и прежде не склонный к идеализации народа, констатирует страшные перемены в людях: «раздумываю о двух “мы”: мы – товарищи и мы – православные. И о том, как это странно и неестественно сочеталось в одно: мы, товарищи, православные. А в итоге из русского человека, природу которого во всем мире считали за мягкую, женственную, вышла Горилла» [16, 49–50] («Цвет и крест»). Писатель утверждает идею о необходимости защиты бытия природы, народа, личности. Творческая деятельность в этот период мыслится Пришвиным прежде всего как преодоление разрушительных стихий, стремление сохранить хрупкую гармонию: «природа остается могучей только внутри нас, в борьбе с личными целями, но то, что мы обыкновенно называем природой – леса, озера, реки, все это слабо, как

ребенок, и умоляет доброго человека о защите от человека-зверя» [16, 359] («Мирская чаша», 1919)

Зачастую революция в произведениях Пришвина показана как противостояние между утратившими человеческий облик мужиками и не менее страшными большевиками, которые одни своими жесткими мерами способны обуздать разгульную вольницу. Автобиографический герой Пришвина старается примириться с революцией как с тяжелым, но необходимым для народа очистительным испытанием: «Пришел ко мне простой человек и такими словами сказал о нашей беде: – Цари наши не думали о человеке, их царское дело было собирать вокруг себя как можно больше земли и морей. Задавила земля человека, стряхнулся он, и царь пал. Тогда все бросились разбирать по карманам рассыпанное царство, а <про> то, из-за чего свергли царя, – про человека – забыли. Так и осталось славное русское царство и без царя, и без земли, и без человека. (...) Смирение русского народа достигло последнего предела, оно перешло по ту сторону черты, за которой нет креста: народ отверг и крест свой, и цвет свой и присягнул во тьму. – Что же нам делать? – спросил я. Он ответил: – Нужно собирать человека, как землю собирали цари. На это я возразил: – Теперь все говорят про человека. – Про французского человека, – перебил меня гость, – я же говорю про человека, пример которого дал нам Господь Иисус Христос» [16, 50–51] («Цвет и крест», вторая редакция 1918 г.). Осознание и принятие революции Пришвиным происходит постепенно и не полностью – напуганный ее разрушительной силой, писатель относится к ней с тревогой и недоверием. В этот период утверждается характерная пришвинская мысль о том, что жизнь осознающей себя и мир личности это, во многом, тайная жизнь: «...я, может быть, больше многих знаю и чувствую конец на кресте, но крест – моя тайна, моя ночь, для других я виден, как день, как цветы» [11] («Дневники» 1918 – 1919 гг.). Опорой, помогающей сохранять твердость духа и видеть в мире гармоничное начало, для Пришвина остаются краеведение, изучение народа и общение с природой.

Третий цикл автобиографического мифа Пришвина характеризуется стремлением к личному спасению через приобщение к общей правде. Как писал автор в 1946 г., «Из клочков моих признаний в дневнике в конце концов должна выйти книга “Дорога к другу” (...) Весь путь мой был из

одинокости в людях. Мелькает мысль, чтобы бросить все лишнее, ... и заниматься только тем, чтобы свести концы с концами, т. е. написать книгу о себе со своими всеми дневниками» [9] («Глаза земли»). Для Пришвина «свести концы с концами» значит обрести себя в единении с миром. Если итогом второго цикла является охранительная позиция (молчание и попытки сохранить хрупкую естественную гармонию), то третий цикл знаменуется возвращением к людям. Как обобщила А.Ю. Павлова, «В дневниковых записях 20-х – 30-х годов три темы оказываются на переднем плане: революция, религия, концепция личности (человек в реализации своих сущностных качеств)» [7, 18]. Пришвин пытается примирить два начала – «христианское» и «советское» (социалистическое) в обретении себя и служении людям, при этом христианское начало для писателя приоритетно (неслучайно Пришвин на переписи населения в 1937 г. назвал себя православным христианином [1]). Однако необходимо отметить, что, по выражению А.А. Дырдина, «Пришвин принимает православное учение далеко не полностью, не исключительно в церковном обряде и культуре, а в качестве морального закона и материала для изучения человека в его многообразных связях с действительностью» [2, 198]. Согласно А.Ю. Павловой, Пришвин «сближаясь с христианством, стремится остаться советским писателем, который синтезирует даже не конкретность идей, а интуиции, позволяющие двигаться к позитивному решению проблемы человека» [7, 19]. Поздний период творчества Пришвина характеризуется стремлением к примирению различных начал, осознанию мира в его целостности. Необходимо отметить, что при всей противоречивой сложности мироощущения Пришвина, для него характерен онтологический оптимизм, источниками которого является внутренний опыт личностного роста, а также ощущение вечной мировой гармонии, приобщение к ритмам жизни природы.

Творчеству Пришвина чужд проповеднический пафос, однако автобиографический миф Пришвина, несомненно, имеет большую дидактическую ценность (неслучайно творчество Пришвина давно входит в школьную учебную программу по русскому языку и литературе). Как писала Г.П. Климова, Пришвин «провозглашает спасение себя и мира в природе. Все его творчество наполнено спасительным призывом не просто уйти в природу, но и желанием сохранить природу, спасти человека.

Пришвин хочет указать нам путь, на котором жизнь становится творчеством, не зависящим от трудных, невероятных обстоятельств. Человек как бы находит тот образ, по которому его создал Бог, и в своем творчестве становится ему подобным. Но одиночество и величие всемогущего Бога должны учить человека лишь терпению и стремлению быть со всеми по своей воле (соборности)» [5, с. 7]. В художественном мире Пришвина главную роль играет тема становления творческой личности, творчество как жизнестроительство.

Христианские ценности являются основой для Пришвина в развитии его идей; это проявляется, помимо прочего, в своеобразии пришвинской концепции таланта. В лирико-философском комментарии к роману «Кашеева цепь» (1927) «Журавлиная родина» (1930) Пришвин писал о литературной ситуации начала XX – века: «Трагедия автора сверхчеловека общеизвестна... Вслед за первым поэтом, посмевающим объявить себя богом, появилось бесчисленное множество богов. (...) Тогда началась новая форма морально-эстетической болезни: богоискательство. Какой-то наивный, внушенный мне с детства страх божий не дал мне возможности проделать вполне серьезно опыты самообожествления и последующего богоискательства, но, конечно, все было так любопытно, что и я отдавал дань своему времени (...) Подражая богам, я тоже стал писать о себе, но в совершенно обратном направлении с декадентами: поскольку в этом “Я” было общего всему миру» [13]. Упомянутый «наивный страх божий» впоследствии определил уникальность в контексте современной ему литературы, по сути, антимодернистских взглядов Пришвина и его творческого метода, ориентированного на приобщение художника к изображаемой реальности. По Пришвину, скромность является как бы критерием художественной точности, поскольку позволяет наиболее адекватно судить о собственной роли художника в мире. В книге «Глаза земли» дана исчерпывающая формулировка отношения Пришвина к художественному «Я»: «О себе я говорю не для себя: я по себе других людей узнаю и природу, и если ставлю “я”, то это не есть мое “я” бытовое, а “я” производственное, не менее рознящееся от моего индивидуального “я”, чем если бы я сказал “мы”» [9]. Более того, с точки зрения писателя скромность, даже определенное самозабвение являются неисключаемыми атрибутами таланта; в рассказе «Мои тетрадки» (1940 г.) Пришвин в

свойственной ему манере аналогий с природой писал: «на высокой елке, на самом верхнем ее пальчике, сидит маленький птичик. Я догадался, что птичик этот поет, потому что клювик его маленький то откроется, то закроется. Но такой он маленький, птичик, что песенка его до земли не доходит и остается вся там, наверху. Птичик этот крохотный пел, чтобы славить зарю, но не для того он пел, чтобы песенка славила птичку. Так я тогда в этом птичике и нашел ответ себе на вопрос: что такое талант. Это, по моему, есть способность делать больше, чем нужно только себе: это способность славить зарю, но не самому славиться. Вот еще что я думаю о таланте: эта птичка поет не только у поэтов, музыкантов и всякого рода артистов; в каждом деле движение к лучшему непременно совершается под песенку такой птички» [10].

В исследовательской литературе существуют различные оценки религиозности Пришвина: как христианского писателя и как писателя приближающегося к христианству. Эта разница формулировок обусловлена не только разными взглядами на творчество писателя, но и разными подходами к тому, что именно делает писателя христианским. Согласно А.Ю. Павловой, «ни художественные тексты, ни Дневник не позволяют говорить о четкой христианской позиции художника, но очевиден интерес к христианской проблеме (...) Пришвинская религиозность – в литературности, в философии творчества, которая определяет становление человека в “соборных” масштабах без утраты личностной доминанты» [7, 19]. Действительно, материал произведений Пришвина говорит о неоднозначном понимании веры – одни и те же высказывания могут быть интерпретированы как проявление веры или самобытной философии. Сам писатель скептически оценивал степень своей религиозности: «Какой же я православный, если лет 50 не говел! (...) православие – это моя связь со всей моей родиной и в нем таится для моего нравственного сознания готовность идти к желаемому счастью через страдание и, если понадобится, через смерть» [1].

Несомненно то, что Пришвин был православным по воспитанию человеком, и большая часть его произведений продолжает духовную традицию в русской литературе. Специфическая пришвинская концепция творческой личности является, по сути, своеобразным продолжением христианского антропоцентризма: ценность славящего мировую гармонию,

не самодостаточного скромного созидателя – это авторское уточнение к тому, что человек представляет высшую ценность как образ и подобие Божье.

Библиографический список

1. *Варламов А. Н.* Пришвин. М.: Молодая гвардия, 2008, 548 с. [Эл. ресурс] Электронная библиотека ЛитМир URL: <http://www.litmir.co/br/?b=129692&p=110> (дата обращения 11.09.2015)
2. *Дырдин А.А.* Духовное и эстетическое в русской философской прозе XX века: А. Платонов, М. Пришвин, Л. Леонов. Ульяновск, 2004.
3. *Иваненков С.П.* М.М. Пришвин: Бремя мира и личности [Эл. ресурс] Теоретический журнал Credo New URL: <http://credonew.ru/content/view/20/49/> (дата обращения 11.09.2015)
4. *Ильюнина Л.* Цвет и крест. 50 лет памяти писателя Михаила Пришвина [Эл. ресурс] Газета «Вера» » Книжная полка URL: <http://www.rusvera.mrezha.ru/473/9.htm> (дата обращения: 9.09.2015)
5. *Климова Г.П.* Творчество И.А. Бунина и М.М. Пришвина в контексте христианской культуры. Автореф. дис. ... док. филол. наук. М., 1993. 53 с.
6. *Лишова Н.И.* Мотив странствий в художественном дискурсе М.М. Пришвина. Автореф. дис. ... каед. филол. наук. Елец, 2012. 16 с.
7. *Павлова А.Ю.* Художественная концепция личности и нравственно-философские контексты ее становления в прозе М.М. Пришвина советского периода. Автореф. дис. ... каед. филол. наук. Краснодар, 2011. 23 с.
8. *Подоксенов А.М.* Библейские мотивы в повести «Мирская чаша» и дневнике М.М. Пришвина. [Эл. ресурс] Журнальный клуб Интелрос » Credo New » №2, 2014 URL: http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/k2-2014/24578-bibleyskie-motivy-v-rovesti-mirskaya-chasha-i-dnevnikе-mm-prishvina.html (дата обращения: 8.09.2015)
9. *Пришвин М.М.* Глаза земли [Эл. ресурс] Электронная библиотека РуЛит. URL: <http://www.rulit.me/books/glaza-zemli-korabelnaya-chashcha-read-225679-1.html> (дата обращения: 11.09.2015).
10. *Пришвин М.М.* Дневники 1914г. [Эл. ресурс] URL: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/authors/prishvin/pr1-1914.htm> (дата обращения: 11.09.2015)
11. *Пришвин М.М.* Дневники 1918-1919гг. [Эл. ресурс] URL: <http://rubooks.org/book.php?book=11931&page=156> (дата обращения: 11.09.2015)
12. *Пришвин М.М.* Дневники 1928-1929гг. [Эл. ресурс] Электронная библиотека Royallib.ru URL: http://royallib.com/book/prishvin_mihail/dnevnik_i_1928_1929.html (дата обращения: 10.09.2015)
13. *Пришвин М.М.* Журавлиная родина [Эл. ресурс] URL: <http://prishvin.lit-info.ru/prishvin/proza/zhuravlinaya-rodina/vi-klad.htm> (дата обращения: 10.09.2015)

14. *Пришвин М.М.* Кашеева цепь. [Эл. ресурс] Электронная библиотека Royallib.ru URL: http://royallib.com/book/prishvin_mihail/koshcheeva_tsep.html (дата обращения: 10.09.2015)
15. *Пришвин М.М.* Лесная капель [Эл. ресурс] электронная библиотека Mreadz.com URL: <http://mreadz.com/new/index.php?id=350981&pages=2> (дата обращения: 10.09.2015)
16. *Пришвин М.М.* Цвет и крест/ Сост. , вступ. Статья, подготовка текста и коммент. В.А. Фатеева. СПб.: Росток, 2004. 608 с.
17. *Пришвина В. Д.* Наш дом / Худож. В. Павлюк. — Изд. 2-е, перераб. М.: Молодая гвардия, 1980. — 336, [16] с.
18. *Штерн М.С.* Основы автобиографического мифа М.М. Пришвина. // Вестник Омского университета 2012 № 2, С. 354–358.
19. *Варламов А. Н.* Пришвин. М.: Молодая гвардия, 2008, 548 с. [Эл. ресурс] Электронная библиотека ЛитМир URL: <http://www.litmir.co/br/?b=129692&p=110> (дата обращения 11.09.2015)
20. *Дырдин А.А.* Духовное и эстетическое в русской философской прозе XX века: А. Платонов, М. Пришвин, Л. Леонов. Ульяновск, 2004.
21. *Иваненков С.П.* М.М. Пришвин: Бремя мира и личности [Эл. ресурс] Теоретический журнал Credo New URL: <http://credonew.ru/content/view/20/49/> (дата обращения 11.09.2015)
22. *Ильюнина Л.* Цвет и крест. 50 лет памяти писателя Михаила Пришвина [Эл. ресурс] Газета «Вера» » Книжная полка URL: <http://www.rusvera.mrezha.ru/473/9.htm> (дата обращения: 9.09.2015)
23. *Климова Г.П.* Творчество И.А. Бунина и М.М. Пришвина в контексте христианской культуры. Автореф. дис. ... док. филол. наук. М., 1993. 53 с.
24. *Лишова Н.И.* Мотив странствий в художественном дискурсе М.М. Пришвина. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2012. 16 с.
25. *Павлова А.Ю.* Художественная концепция личности и нравственно-философские контексты ее становления в прозе М.М. Пришвина советского периода. Автореф. дис. ... каед. филол. наук. Краснодар, 2011. 23 с.
26. *Подоксенов А.М.* Библейские мотивы в повести «Мирская чаша» и дневнике М.М. Пришвина. [Эл. ресурс] Журнальный клуб Интелрос » Credo New » №2, 2014 URL: http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/k2-2014/24578-bibleyskie-motivy-v-rovesti-mirskaya-chasha-i-dnevnikе-mm-prishvina.html (дата обращения: 8.09.2015)
27. *Пришвин М.М.* Глаза земли [Эл. ресурс] Электронная библиотека РуЛит. URL: <http://www.rulit.me/books/glaza-zemli-korabelnaya-chashcha-read-225679-1.html> (дата обращения: 11.09.2015).
28. *Пришвин М.М.* Дневники 1914г. [Эл. ресурс] URL: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/authors/prishvin/pri-1914.htm> (дата обращения: 11.09.2015)
29. *Пришвин М.М.* Дневники 1918-1919гг. [Эл. ресурс] URL: <http://rubooks.org/book.php?book=11931&page=156> (дата обращения: 11.09.2015)

30. *Пришвин М.М.* Дневники 1928-1929гг. [Эл. ресурс] Электронная библиотека Royallib.ru URL: http://royallib.com/book/prishvin_mihail/dnevniki_1928_1929.html (дата обращения: 10.09.2015)
31. *Пришвин М.М.* Журавлиная родина [Эл. ресурс] URL: <http://prishvin.lit-info.ru/prishvin/proza/zhuravlinaya-rodina/vi-klad.htm> (дата обращения: 10.09.2015)
32. *Пришвин М.М.* Кашеева цепь. [Эл. ресурс] Электронная библиотека Royallib.ru URL: http://royallib.com/book/prishvin_mihail/koshcheeva_tsep.html (дата обращения: 10.09.2015)
33. *Пришвин М.М.* Лесная капель [Эл. ресурс] электронная библиотека Mreadz.com URL: <http://mreadz.com/new/index.php?id=350981&pages=2> (дата обращения: 10.09.2015)
34. *Пришвин М.М.* Цвет и крест/ Сост. , вступ. Статья, подготовка текста и коммент. В.А. Фатеева. СПб.: Росток, 2004. 608 с.
35. *Пришвина В. Д.* Наш дом / Худож. В. Павлюк. — Изд. 2-е, перераб. М.: Молодая гвардия, 1980. – 336, [16] с.
36. *Штерн М.С.* Основы автобиографического мифа М.М. Пришвина. // Вестник Омского университета 2012, № 2, С. 354–358

Н.В. Тибушкина

ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ ПРИРОДЫ В «ЛАЗОРЕВОЙ СТЕПИ» М.А. ШОЛОХОВА

«Донские рассказы» предшествуют «Тихому Дону» и дают возможность понять тайну таланта писателя, выявить истоки его мировоззрения, образной системы, проблематики и стилового своеобразия. Как говорил сам М.А. Шолохов: «В «Донских рассказах» я старался писать правду жизни, писать о том, что более волновало меня...» [8]

На фоне трагических событий начала XX века особое значение приобретают отношения человека и природы. «В пейзаже раннего Шолохова постоянно вырисовывается облик земли, крестьянской пашни, та обстановка народного бытия, которая во многом определяет и тип поведения, и характер человека и его сознания». [7] – отмечает Н. Великая в своей работе.

По словам И.Б. Ничипорова, в прозе, предваряющей роман «Тихий Дон», «многообразны сюжетно-композиционные функции пейзажей, которые неслучайно часто выдвигаются в шолоховских рассказах на

наиболее «ударные» – экспозиционные и финальные позиции текста» [6]. Именно в рассказах 1920-х гг. были обозначены основные черты концепции гармонии и разлада мира и человека, преобразованные и с новыми акцентами развернутые в «Тихом Доне».

В рассказе «Лазоревая степь» (1926) наиболее яркие и развернутые пейзажные описания даны в начале и заключении. Здесь, на первый взгляд, главным является исторический мир, эпоха Гражданской войны, социальные отношения. Но, сошлемся на мнение Н. М. Муравьевой, определившей у Шолохова «трехмерность пространственно-временных координат» [5], можно констатировать: писатель, создавая картину мира, показывает жизнь природы (землю, степь, небо, растительный мир и мир животный), семейные отношения, силу любви и человеческую жестокость, психологию ненависти, которая приносит разлад и нарушение гармонии человека и природы.

Основными образами-символами в «Лазоревой степи» являются земля, степь и связанные с ними образы флоры (ковыль) и фауны (волк, коршун). С их помощью создается двойственная – остро социальная и интенциональная, связанная с духовной сутью народных жизненных установок – картина мира, чувствуется настроение и предвосхищается «ответ» природы на происходящие на донской земле события.

По мнению исследователя, «вчувствование во внутренние ритмы природного бытия подчас создает особый ракурс художественного изображения» [6]. Обратим внимание на один из главных образов рассказа и творчества Шолохова – Землю, являющуюся одной из стихий мироздания, символом женского начала и материнства. В античной мифологии данный образ отождествляется с богиней земледелия Геей, материнского начала жизни. Основные значения у Шолохова, как и в традиционном восприятии – это мать, земля-кормилица, родина, воплощение женственности, вечность, цикличность развития всего сущего. Образ земли-матушки и кормилицы, восходящий к поклонению на Руси матери-земли, к ценности материнства в устном народном творчестве, имеет особенный смысл. Автор монографии отмечает, что «именно в лоне земли наблюдается сотворение жизни <...>, острее ощущается пульс жизни. Землепашец раздирает лоно матери-сырой земли, оплодотворяет,

бросая в мягкие борозды золотое зерно, убирает урожай, который породила земля, и в этом рождается мудрость» [5].

Особое место в шолоховской картине мира занимает образ родной земли, которая кормит казака, является символом пути-дороги, казачьей судьбы, оберегает его в дальних походах. Земля – одна из первооснов философии природы. Отсюда – отношение к ней казака как к источнику жизни, живому существу. В «Лазоревой степи» непосредственное «общение» героя Аникея с землей является кульминацией рассказа. «Оглянулся Аникей кругом, видит людей вблизи нету, так он припал к земле, лемешами отвергнутую, обнял, к себе жмет, руками гладит, целует... Двадцать пятый год ему, а землю сроду не придется пахать... Вот он и тоскует...» [9, 260]. Здесь показано разрушение традиции в отношении к земле. Аникей остался без ног, поэтому ему не придется больше пахать, несмотря на то, что земля безмолвно «зовет» казака на работу. Это не что иное, как чувство земли, присущее казаку-крестьянину, которое затем в полной мере раскроется в «Тихом Доне». Данный эпизод несет, в первую очередь, психологическую нагрузку. Картина природы помогает в раскрытии характера героя, истинной народной казачьей натуры, преданной донской земле; в создании определенной эмоциональной атмосферы тоски по жизни, по работе на земле, пахоте и косьбе. Казак Аникей испытывает очень сильные душевные переживания, практически находится в состоянии подавленности из-за нарушенного привычного хода жизни. Он ощущает одиночество и больше не надеется на лучшее. Связь с землей, свой собственный надел, ощущение кровной связи с предками – в этом состоит святость земли для казака. Эпизод с «общением» Аникея с землей означает одновременно покаяние, священное почитание памяти предков и ощущение причастности к историческим событиям, изменившим лик родной земли.

Что касается образа степи, «простора степей», – то, по Ю.М. Лотману, это одна из ведущих тем в русской литературе XIX века [12].

С давних пор образ степи в русской литературе традиционно обозначает безграничность пространства и свободу. Для многих писателей –классиков, таких как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Чехов, образ является одним из обобщенных символов родного края. С.А Кононова пишет, что «степной простор связан в произведениях Шолохова с духовными устоями

и обычаями донского этноса» [3]. Образ донкой степи является частью образа земли. В казачьем восприятии степь символизирует родной дом. «Мать-сыра земля – степь включается в круговорот жизни и смерти, природный круговорот бытия, воспринимавшийся казаком как сакральный» [3].

У Шолохова степь сравнивается с живым организмом. «В дымчато-синих сумерках дремала лазоревая степь, на круговинах отцветающего чабреца последнюю за день взятку брали пчелы...» [9, 260].

Традиционное шолоховское олицетворение или одушевление степи объясняется глубоким поэтическим миропониманием Шолохова, уходящее к фольклорным и народно-культурным традициям.

Образ степи один из ключевых в рассказе Шолохова, он вынесен в заглавие произведения. А заглавие аккумулируется смысл рассказа. Степь становится частью развернутого образа донской природы, казачьей родины, вырастающего в смысловую антитезу Гражданской войне.

Мир растений в рассказе представлена образами ковыля, подорожника, бурьяна и терновника. Заметим, что все растения сорные, растущие хаотично. Основной образ в растительном мире «Лазоревой степи» – ковыль. Вот как изображает его Шолохов: «В дымчато-синих сумерках дремала лазоревая степь, на круговинах отцветающего чабреца последнюю за день взятку брали пчелы. Ковыль, белокрысы и напыщенный, надменно качал султанистыми метелками» [9, 260]. Уже исходя из этого описания, можно составить представление о контрастности, противоречивости пейзажных описаний. Единство художественной картины мира складывается на основе двуединой структуры: сумятица и хаос в социальном пространстве и высокий смысл символического содержания. Ковыль создает отталкивающее впечатление, метафорически представляя человека, ничего из себя не представляющего, ничемного, но амбициозного.

С народных поверий ковыль считается травой горя, несчастий. Рассказом о «седом ковыле» Шолохов открывает свой сборник «Лазоревая степь» 1931 года: «На самом деле – ковыль поганая белокрысыя трава. Вредная трава, без всякого запаха. По ней не гоняются гурты овец потому, что овцы гибнут от ковыльных остьев, попадающих под кожу. Поросшие подорожником и лебедой окопы (их можно видеть на прогоне за каждой

станции), молчаливые свидетели недавних боев, могли бы порассказать о том, как безобразно – просто умирали в них люди» [2, 338–339].

Образ ковыля в расширенном и трансформированном виде перешел в «Тихий Дон». «Травы от корня зеленели густо и темно, вершинки просвечивали на солнце, отливали медянкой. Лохматый невызревший султанистый ковыль, круговинами шла по нему вихристая имурка, пырей жадно стремился к солнцу, вытягивая обзерненную головку. Местами слепо прижимался к земле низкорослый железняк, изредка промереженный шалфеем, и вновь половодьем расстился взявший засилье ковыль, сменяясь разноцветьем: овсюгом, желтой сурепкой, молочаем, чингиской – травой суровой, однолюбой, вытеснявший с занятой площади все остальные травы» [11, 36].

Не случайно автор показывает параллельно с бушующим разнотравьем природы разногласия в стане казаков. Нарастала злоба, постоянные споры или молчаливое недовольство новыми поветриями [см.: 1, 300].

В «Тихом Доне» с ковылем как «поганой белобрысой травой» соотносится характер Михаила Кошевого. Казаки недовольны его высокомерием и упорством. Вместе с тем пейзажные образы показывают, что суровый ковыль вытесняет остальные травы, не дает им расти и расцветать. «Разнотравье» настроений, раскол в стране, разные мнения, часто не сочетаемые, приводят к революционному взрыву. А бунт ассоциируется со смертью. Это ярко выражено через образ ковыля – травы смерти (в казачьих поверьях ковыль считается травой мертвых).

Ярко изображает Шолохов мир животных и птиц. Образ коршуна появляется перед сценой расправы над Аникеем. «В стороне за музгой, коршун, косо распластав крылья, ударился в траву и приподнял над землей белогрудого стрепета. Перья упали снежными лохмотьями, блеск их на траве был нестерпимо резок и колюч ...» [10, 257]

Что характерно, сцена расправы параллельна описанию коршуна. С одной стороны, коршун символизирует опасность, беду, с другой стороны, Шолохов сравнивает с коршуном поведение жены Аникея Анисьи: «Не хуже, как этот коршун, вдарилась она об мужа и пристыла у него на руках...» [10, 257].

Сравнение порыва Анисьи с поведением хищника обусловлено значением коршуна как сильной птицы, борющейся и отвоевывающей свое любой ценой. Здесь с коршуном соотносится любовь Анисьи к мужу. Она почувствовала опасность, хотела подсознательно защитить свою семью от беды. В изображении коршуна Шолохов совмещает две традиции: античную (в основном Древнего Египта) и славянскую.

В славянской традиции коршун и другие виды ястребиных образуют единый образный ряд крупной хищной птицы, наделенной символикой зла и смерти. Исходя из этого, можно сказать, что изображение коршуна является предвестником страшной расправы над Аникеем (В Древнем Египте – напротив, коршун был священной птицей, являлся символом неба и олицетворял женское начало природы). В рассказе Анисья как коршун в яростном порыве, защищает свою семью, инстинктивно почувствовав беду.

Другое животное, встретившееся нам в рассказе «Лазоревая степь» - волк. «Там, где летник вливается в заросший подорожником, позабытый Гетманский шлях, следы расстались. Волчий свернул в сторону, в яры, залохматевшие зеленой непролазью бурьяна и терновника...» [9, 260]

В мифологии народов Евразии и Северной Америки образ волка был связан с культом предводителя боевой дружины или бога войны.

В «Эдде» конец мира сопоставлен с сорвавшимся с цепи волком. В славянской традиции волк также ассоциируется с чужаком, посланцем потустороннего мира. Но в народных традициях образ волка символизирует еще и свободу, бесстрашие и справедливость. Именно в этом значении образ волка ассоциируется с казаками, сильными, свободными, сражающимися в любой схватке до победы или до смерти.

В «Лазоревой степи» образ волка наводит на мысли о братоубийственной Гражданской войне, чужеродных идеях, губительных для народа, раскалывающих семьи на противоположные лагеря и заставляющих убивать друг друга.

В образе волка в «Донских рассказах» активизируются народно-поэтические традиции, проявляются неразрывные связи человека и природы. Образ волка означает безысходность ситуаций, в которые попадают герои по воле обстоятельств.

Следовательно, образы окружающей человека природы, птиц и животных в рассмотренном рассказе служат средством художественного познания индивидуальной и социальной психологии на фоне трагических событий Гражданской войны. В рассказах Шолохова 1920-х годов наметилась тенденция изображения природы в символическом плане. «Лазоревая степь» демонстрирует расширение функционально-семантического поля «родная земля», эстетизацию природного мира, которая в полной мере раскроется в романе-эпопее «Тихий Дон».

Библиографический список

1. *Буслакова Т.П.* Русская литература 20 века. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 300.
2. *Шолохов М.А.* Собрание сочинений в 9 томах. Т. 8. – М., 2001. Впервые шолоховская «притча о седом ковыле» опубликована в качестве предисловия к «Лазоревой степи» в сб. «О Колчаке, крапиве и прочем» (М., Л., 1927). В шолоховедении она рассматривается как эстетический манифест молодого писателя. См. об этом: Мацай А.И. Эскиз творческой программы: («Лазоревая степь»)// Творчество Михаила Шолохова: статьи, сообщения, библиография. Л.: Наука. 1975. С. 139–151.
3. *Кононова С.А.* Казачья картина мира и текста «степь» в языке М.А. Шолохова / С.А. Кононова// Известия ВУЗов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. – Спецвыпуск, 2007, - С. 17.
4. *Костин Е.А.* Шолохов forever / Е.А. Костин. – Вильнюс: ВАГА, 2013. – 256 с.
5. *Муравьева Н.М.* Проза М.А. Шолохова: онтология, эпическая трагедия характеров, поэтика. Монография / Н.М. Муравьева. – Борисоглебск: БГПИ, 2007. – 381 с.
6. *Ничипоров И.Б.* Человек и природа в новеллистике М.Шолохова 1920-х гг. // <http://www.portal-slovo.ru/philology/39484.php>
7. *Скворцова Л.А., Смола О.П.* «Михаил Шолохов». Статьи и исследования/ Н. Великая//Стилевое своеобразие «Доских рассказов» М.А. Шолохова [Электронный ресурс]. – М.: Художественная литература, 1975 – с. 328. – URL: <http://m-a-sholohov.ru/books/item/f00/s00/z0000023/st003.shtml> (Дата обращения: 10.11.2019)
8. *Федь Н.М.* Парадокс гения. – М., 1998, с. 58.
9. *Шолохов М.* Собрание сочинений в 8 томах. Т. 1. – М., 1962. С. 260
10. *Шолохов М.* Собрание сочинений в 8 томах. Т. 1. – М., 1962. С. 257
11. *Шолохов М.А.* Собрание сочинений. В 8-и томах. Т.3 М., 1980. С. 36
12. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь: книга для учителя [Электронный ресурс]. – М.: Просвещение, 1988.URL:https://royallib.com/read/lotman_yuriy/v_shkole_poeticheskogo_slova_pushkin_lermontov_gogol.html#1205869 (Дата обращения: 10.11.2019)

**Философско-эстетические основы
творчества писателей-
традиционалистов.
Жанровые поиски и этнотопика
русской литературы XIX–
начала XXI столетия**

А.Ю. Большакова

**«О ЛЮБИМОМ ЖАНРЕ»: ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА РАССКАЗА
(В. АСТАФЬЕВ, В. ШУКШИН) В ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЕ**

«О любимом жанре» – назвал свой очерк В. Астафьев, признавшись в неизменной приверженности к жанру рассказа и обозначив координаты литературоведческого поиска: «Надо бы подробнее поговорить о стиле, языке и эволюции рассказа, о том, что способствовало его развитию и что сдерживало» [1, XII, 246]. Действительно, жанровую основу этого литературного направления составляют, в первую очередь, рассказ и повесть. Упомяну повесть в рассказах «Последний поклон» В. Астафьева, «Плотницкие рассказы» В. Белова, «Уроки французского» В. Распутина, книгу рассказов «Характеры» В. Шукшина.

Порой, однако, и вопрос о принадлежности произведения к той или иной жанровой форме достаточно сложен. На это обратил внимание еще А. Солженицын в книге «Бодался теленок с дубом». Говоря о настоятельной просьбе Твардовского обозначить жанр «Одного дня Ивана Денисовича» как более «весомый» – повесть, Солженицын замечает: «Зря я уступил. У нас смываются границы между жанрами, и происходит обесценение форм. “Иван Денисович” – конечно рассказ, хотя и большой, нагруженный. Мельче рассказа я бы выделил новеллу – легкую в построении, четкую в сюжете и мысли. Повесть – это то, что чаще всего у нас гонятся называть романом: где несколько сюжетных линий и даже почти обязательна протяженность во времени. А роман (мерзкое слово! нельзя ли иначе?) отличается от повести не столько объемом, и не столько протяженностью во времени (ему даже пристала сжатость и динамичность), сколько – захватом множества судеб, горизонтом огляда, вертикалью мысли» [4, 20].

В статье «О любимом жанре» Астафьев отмечал прорыв в этой сфере в послесталинский период. Речь у писателя идет именно о русском рассказе, продолжающем национальную тенденцию – в преодоление колхозного романа с его официально-казенной нормативностью. Реализованное деревенщиками жанровое ожидание послесталинского

времени было ориентировано на возвращение национального жанрового канона – «русской новеллистики», по астафьевскому определению. Выступая против «безликого конфетного рассказа» [1, XII, 247]^b, писатель дал понять и причину, обусловившую взрыв жанра в 1950-х–60-х: не только пробуждение «памяти жанра» в его национальном своеобразии, но – разворот к правде жизненного факта. Говоря шукшинскими словами, это «не фотография, не натурализм, не бытописание, не упрощенчество, но житейски правдивое явление... Придумывать рассказ трудно. И, главное, не надо» [5, III, 577]. В очерке «Как я понимаю рассказ» Шукшин приводит еще один довод в пользу популярности этой малой формы – ведь она отвечала на потребность читателя в краткой, сжатой подаче художественной информации: «Это не роман – места мало, времени мало, читают на ходу» [5, III, 578].

И Астафьев, и Шукшин обращают особое внимание на *сказовый* аспект жанра. «Ведь что такое, по-моему, рассказ? Шел человек по улице, увидел знакомого и рассказал, например, о том, как...» [5, III, 576]. Астафьев более концептуален: «Склонность нашего народа к устному повествованию оказала и оказывает на русскую новеллистику наиглавнейшее влияние. И любовь читателей к этому жанру проистекает отсюда же – читатель и писатель как бы помогают рождению и совершенствованию друг друга» [1, XII, 247]. Действительно, преодоление нормативности соцреалистического канона происходило во многом через сближение автора с героем-рассказчиком (нарративной маской). Эволюция рассказа как жанра осуществлялась именно через сказовую форму. Порой само обозначение этой формы включалось в название рассказа (ср.: «Сказ про Буканово болото» Е. Носова), а повесть соединялась с рассказом, выводя на первый план сам факт «рассказывания» («Плотницкие рассказы» В. Белова). И это симптоматично.

И в рассказе, и в повести сказовые формы как средство развития традиционных жанров проявляли себя через погружение в стихию просторечья, разговорного языка. Всё с большей силой проявлялась

*Напомним, что первая проба пера у Астафьева состоялась именно в жанре рассказа – в сопротивление красивой лжи о только что происшедшей войне. Заголовок «Гражданский человек» начинающий автор сопроводил жанровым определением: *рассказ*.

ориентация на метко сказанное народное слово, сближение с «народным читателем» и т. п. Кроме того, как самые мобильные формы освоения новой (послесталинской, послевоенной, а затем и постсоветской) действительности, они (как и микрожанры) стали средством быстрого реагирования на исторические перемены: на изменения в состоянии умов и сердец, на ожидания и потребности читательской аудитории. На её жажду естественности, искренности, преодоления «бесконфликтности» и упрощенчества. На её требование вернуть в литературу реалии современной жизни и человека в ней – вместо пьедестальных «кавалеров золотой звезды» из колхозных романов. Снятие соцреалистических подпорок сказалось в развороте к земле, быту, но и к «аномальным» (по соцреалистическим меркам) типам «странных людей» Шукшина, аполитичных людей из глубинки (знаменитые старушки и старики деревенщиков, развертывающие перед читателем канву своей жизни^с). По сути, сказ использовался и для преодоления омертвевших норм и догм в подцензурный период, когда обнародование исторической правды во многом еще было под запретом.

Нарративный прием «*рассказ в рассказе*» выявляет и «технология» шукшинского парадокса, когда происходит как бы удвоение художественной реальности (к реальной прибавляется возможная и невозможная). Появляется герой-рассказчик (враль, балагур, выдумщик), прибавляющий свое измерение к уже существующим координатам действительности, – чтобы открыть ее скрытые возможности, но и показать подавленные желания, нереализованные потребности, таящиеся в самой гуще народных масс. Это и «героический» Бронька, вздумавший переписывать истории. («Миль пардон, мадам» Шукшина). Но это и такой трагический персонаж, как Степка из одноименного рассказа о печальном возвращении заключенного в родное село: «... И Степан снова рассказывал. Он слегка охмелел от долгожданной этой встречи, от расспросов, от собственных рассказов. Он незаметно стал даже кое-что прибавлять к ним» [5, II, 172]. Нарративное удвоение реальности здесь отвечает на читательскую жажду чуда, возвышения над обыденностью,

^сТаковы знаменитые старушки и старики деревенщиков, развертывающие перед читателем канву своей жизни.

вольного полета русского слова – наперекор тюремным решеткам, проволокам лагерей и прочим ограничителям национальной тяги к воле.^d

Центр внимания перемещается с изображаемого события на *со-бытие рассказывания*, предполагающее взаимодействие точек зрения разных субъектов, говорящих, воспринимающих, интерпретирующих, парирующих. Обнаруживается «стихийная общность жизни всех людей» [2, 543]. Шукшинское нарративное «достраивание» художественной реальности – через со-бытие рассказывания – отвечает потребности рассказа ли, повести в читательской активности, домысливании услышанного. «Ведь нельзя, наверно, писать, если не иметь в виду, что *читатель сам “дострочит” многое*. В данном случае я говорю не о длиннотах, которые могут быть не длиннотами, а все о том же законе движения. Рассказ тоже должен увлекать читателя, рождать в душе его радостное чувство устремления вослед жизни или с жизнью вместе, как хотите. А ритм жизни нашей (XX века) довольно бодрый» [5, III, 576]^e.

В итоге, жанровые модификации направлены на воссоздание бесконечности мира в его множественности – из фрагментов бытия, составляющих его лиц, явлений, фактов, наблюдений, впечатлений. Таковы не только астафьевские повести/повествования в рассказах, но книга рассказов В. Шукшина «Характеры», составленная им самим и изданная в 1973 г. Романная множественность мира предстает здесь на уровне циклизации рассказов, смены лиц, типов: каждый «характер» («характеры») показан под особым ракурсом в отдельном рассказе. Порой смена ракурсов в состыковке отдельных глав-рассказов контрастна. За расколом городского и сельского социума в «Срезал» (рассказе, открывающем книгу) следует раскол семейный, типологически накладывающийся на общую социально-психологическую ситуацию в стране (человек и государство, последствия сталинизма в «Мой зять украл машину дров!»).

Возвращение к гармонии человеческих взаимоотношений происходит в рассказе «Сапожки», а затем получает катарсическое разрешение в эстетизированной сфере «Мастера» о мечте сельского столяра восстановить местный храм. Затем высота христианского

^d Ср. также Савоню из носовского рассказа «И уплывают пароходы, и остаются берега».

^e Здесь и далее курсив в цитатах мой. – А. Б.

измерения перебивается иронией и скепсисом бытового уровня – в комедийных ситуациях «Билетика на второй сеанс». Трагедийность, скрытая драматичность внешне простой сельской жизни обнажена в романтической новелле «Сураз», где омертвление моральных догм вступает в противоборство с высоким смыслом жизни: любовью, страстью, красотой, неизбывной тягой к воле. Яростное сопротивление байронического героя «Сураза» сменяется, по мере развития цикла, долготерпением «непротивленца» Макара Жеребцова в одноименном рассказе.

Нарративная цепь разворачивает дальше свои рассказы-звенья, завершаясь знаком вопроса: городским скепсисом по отношению к деревенским в финальном рассказе «Свояк Сергей Сергеевич», по своей направленности сочетающимся с первым рассказом («Срезал») и фиксирующим читательское внимание на разрыве городской и сельской культуры, образа жизни. «Победа» Капустина над знатным земляком в «Срезал» переходит в последнем рассказе (с типологически сходной ситуацией приезда гостей в село) в странную гримасу межличностных отношений. Скачущий на спине сельского жителя «свояк» парадирует казачью удаль – и, по сути, представления о чести, гордости, этике^f, – неправдоподобен до правдоподобности. Ведь, при всей гротескности, фантазмагорическая ситуация говорит о девальвации традиционных ценностей на селе.

В рассказе «Степка» невероятное для привычной жизни сельского социума событие – возвращение из заключения «блудного сына» (а на самом деле сбежавшего раньше срока из заключения, когда и осталось-то досидеть всего ничего) – становится своего рода метой мифологизации деревни в национальном менталитете и обнаруживает усталость народной души (ср. сходный сюжет в повести Распутина «Живи и помни»). Происходит самосвертывание былой исторической действительности, когда родное село, семья воспринимались как нравственная, социальная и онтологическая опора в вихре исторических катаклизмов (в «Тихом Доне» Шолохова, к примеру): Деревня все более отодвигается в сферу грез, воспоминаний, мечте о несбыточном. Так в «Степке» парадоксальность ситуации («- Три месяца не досидеть и сбежать!.. – опять изумился

^f Сельчанин терпит все это за обещанный им подарок – новый лодочный мотор.

милиционер. – Прости меня, но я таких дураков еще не встречал... Зачем ты это сделал?» [5, II, 176] выдает не только воспетую русской литературой, неизбывную тягу к малой родине, но и некую надломленность русского человека в XX в., его неверие в саму возможность счастливого исхода, обретения мира и покоя в **этой** реальности. Зафиксированная в новеллистическом дискурсе аномалия («Ненормальные какие-то» [5, II, 178]) исподволь указывает на ненормальность общего положения вещей: подмены подлинного фиктивным, иллюзорным в действительности тех лет («Степка» первоначально: «Дурак», написан в 1964 г.). Психологическая доминанта новеллы – чувство безнадежности (у Степки), горечь обманутых ожиданий (его родных и односельчан) – обусловлена общей доминантой в коллективных умонастроениях в период завершения хрущевской «оттепели» (1964 г.). Иллюзии и надежды начала оттепели сменились разочарованием общества, когда идея воли обернулась волюнтаризмом с его алогичными решениями и кукурузными прорывами.

По сути, выделение в деревенской прозе новеллы как особого, отвечающего обостренной потребности нации к самопознанию, жанра обнаруживает и тенденцию к онтологичности, хотя последняя проявляется и в среднем жанре, обозначая переход этого литературного направления от бытоописательства к бытийности в повестях Астафьева «Звездопад», «Ода русскому огороду», «Пастух и пастушка», Распутина «Живи и помни», «Последний срок», «Прощание с Матерой». Факт, со-бытие в таких повестях отражает особое состояние мира меж созиданием и разрушением, жизнью и смертью: «на пределе», «на грани», за которой начинается распад, самосвертывание жизненной материи, ее обращение в ничто, антиреальность.

Являясь, как и рассказ/новелла, излюбленным и наиболее продуктивным жанром деревенской прозы, повесть – в отличие от первого – стала и художественным свидетельством тяги писателей уровня Астафьева, Белова, Распутина, Шукшина к отражению глобальных процессов современности на относительно небольшом текстовом пространстве, в сплетении лишь нескольких сюжетных линий. В этом сказался как отказ от былой жанровой гигантомании «колхозной литературы», стремление к сжатому художественному мышлению, так и

реализация возможности обойти жесткие цензурные ограничения тех лет в более гибкой, мобильной – и менее нормативной, с идеологической точки зрения – жанровой модели. Именно потому сельская повесть, придя на смену «жатвам», «кавалерам золотой звезды» и прочим идеологизированным образцам, во многом заменила здесь роман – точно так же, как деревенская проза в целом пришла на смену «колхозной литературе» соцреализма, вытеснив ее с социокультурной сцены и восполнив читательскую потребность в альтернативной повествовательной реальности.

* * *

Жанровые поиски Астафьева, Белова, Носова, Распутина, Шукшина с наибольшей остротой поставили вопрос о сосуществовании в деревенской прозе двух малых форм – рассказа и новеллы⁸. Ситуации, в которые попадают «странные» шукшинские герои, свидетельствуют о скрытых тенденциях времени и бытия. В центре таких шукшинских новелл, как «Сураз», «Степка», «Охота жить», – «событие, случай, выходящий за рамки повседневного, обыкновенного, даже вероятного – “новелла – ни что иное, как случившееся неслыханное происшествие” (Гете. Разговоры с Эккерманом), то есть нечто выходящее за пределы обычной организации самой действительности, причем поэтический смысл новелл состоит как раз в увязывании отдельного – случайного и странного – с общим – типическим и обыкновенным. Таким образом, редкое, нетипичное, невероятное становится в новелле знаком обычного, типического, выступает как раскрывающее предполагающую основу бытия как такового, скрывающуюся за поверхностью явлений. Связывая случайное и типическое, новелла противопоставляет две картины мира – трагическую, драматическую и обыденно-прозаическую, всячески разоблачая и обличая (самим ходом событий) последнюю» [3, 247].

К перечисленным шукшинским новеллам, с жанровой точки зрения, примыкает «Людочка», «Пролетный гусь» В. Астафьева, «Уроки французского» В. Распутина, «Пастушья звезда» Б. Екимова и другие

⁸Осмелюсь сделать такое межжанровое разграничение, несмотря на его кажущееся отсутствие в теоретико-литературных размышлениях самих деревенщиков. См., к примеру, выстраивание рядов рассказов в рамках русской новеллистики у Астафьева в очерке «О любимом жанре» (т.е. о рассказе).

драматичные произведения малых форм. Признаками новеллы здесь становятся как указанное противоречие, противоборство двух реальностей и обнаружение подлинной через трагическую (порой драматическую, на грани слома судьбы) развязку, так и самозамкнутость изображаемого, тяготение всех его элементов к слиянию в единое целое – словно бы отомкнутое от действительности с ее широтой и многообразием, но по сути переводящее целостное ее изображение в символ. Эволюция жанра рассказа/новеллы в деревенской прозе раскрывает социоисторические, философские смыслы быденного, повседневного.

Библиографический список

1. Астафьев В. П. Собрание сочинений: В 15 т. Красноярск: Офсет, 1997–1998.
2. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе. М.: Прогресс, 1976. 556 с.
3. Михайлов А. В. Новелла // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 245–249.
4. Солженицын А. И. Бодался телёнок с дубом: Очерки лит. жизни // Новый мир. 1991. № 6. С. 6–116.
5. Шукшин В. М. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Художественная литература, 1985.

Н.С. Цветова

«ГОДЫ И ГОРЕСТИ ДЕЛАЮТ СВОЕ ДЕЛО...» (К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ «ПОПЫТКИ ИСПОВЕДИ» В.П. АСТАФЬЕВА «ИЗ ТИХОГО СВЕТА»)

Присутствие писателя В. Астафьева в отечественном культурном пространстве определено уже почти сложившимся избранным, в которое непременно входят современная пастораль «Пастух и пастушка», повествование в рассказах «Царь-рыба», повесть в рассказах «Последний поклон», «Печальный детектив». «Попытка исповеди» «Из тихого света» из избранного выпадает. Впервые опубликовав это произведение в финале тринадцатого, «нечаянного», как писал сам Астафьев, тома собрания сочинений, писатель указал на «попытку исповеди» как на завершающий факт литературной биографии, обессмыслив таким образом волею своей

споры о развязке собственного литературно-биографического сюжета.

Подготовив 15-томное собрание сочинений на исходе тысячелетия, Астафьев во многом облегчил работу биографов и текстологов, набросав в комментариях собственное жизнеописание. Об «исповеди» одна фраза: «Подбор отрывков из разных в прошлые годы писанных повестей и рассказов, мне показался любопытным, и давно в столе лежавшая рукопись «Попытка исповеди» тоже» [2, 731]. В самом тексте оставил единственный знак долгой и трудной судьбы этого произведения - четыре даты создания: 1961, 1975, 1992 и 1997. На основании этих двух замечаний, можно сделать вывод, что текст этот никогда ранее не публиковался, что с 1961 года было подготовлено не менее четырех вариантов. А вывод этот, как свидетельствует машинописный экземпляр произведения, переданный в Астафьевский фонд Рукописного отдела ИРЛИ РАН (в Пушкинском Доме), справедлив только наполовину. На пушкинодомской рукописи дата, не соотносимая ни с одной из указанных в собрании сочинений напрямую – *Академгородок, 23–24 ноября 84 г.* Дата эта завершает машинописный текст со следами двухэтапной рукописной правки. Фактически на 12 страничках формата А4 представлены три варианта одного текста. Можно предположить, что машинопись – это вариант, заверченный к 1984, т.е. контаминация редакций 1961 и 1975 годов. Два следующих варианта – подходы к редакции 1992 года.

В 1984 году текст имел иное, чем сейчас, заглавие и иное жанровое определение. В машинописном варианте это была *затесь* под названием *Загадка памяти*. Работу над этой *затесью* можно было бы соотнести с необходимостью подготовки отдельного издания *коротких рассказов*. Но в комментариях к 7-му тому, в котором были опубликованы все семь тетрадей миниатюр, указано, что первое отдельное издание – *Москва, «Советский писатель», 1972*, второе – *Красноярск, 1982*. Так что отдельная книжка, когда Астафьев почему-то берется за переделку *Исповеди*, уже существовала. Значит, была какая-то иная причина для появления *короткого лирического рассказа* (объем – чуть более 11 стр.). Рассказ открывался ностальгическим пейзажем-воспоминанием о детстве, завершался взволнованным монологом, посвященным бесконечной в своем разнообразии жизни, животворящей силе и значительности памяти человека и человечества. Целостность повествования обеспечивалась

символическим образом девочки-ангела, которая уже мелькала в третьей тетради *Затесей – Вздохе*, где есть крохотная миниатюра *Из далекого сна*, весь сюжет которой – обращение к будущей героине *Исповеди*: «*Что же ты, девочка, из далекого детского сна более не приходишь ко мне и не зовешь меня? Ты была в синеньком ситцевом платье*» [3, 204].

Существование машинописи – определенный знак завершенности *Исповеди*, но почему-то Астафьев, вопреки уже сложившейся публикационной практике, не поспешил с обнародованием этого текста. Возможно, с самого начала он чувствовал, что «Исповедь» как высшая литературная форма самопознания, должна была стать текстом кульминационным, ключевым, итоговым, как последняя ступень «Лествицы». Этой задаче жанр *короткого рассказа* не соответствовал. Может быть, именно поэтому после 1984 Астафьев выводит *Исповедь* за пределы уже сложившегося цикла сначала уточненным жанровым определением – *попытка исповеди*, а в 1997 году и новым старым названием *Из тихого света*.

Не допущенная к читателю машинопись показывает, насколько мучительным и интимным был процесс, который в 1997 году в связи с юбилеем В.Г. Распутина В.П. Астафьев назвал «удалением в самого себя» [4, 190]. Когда только приступаешь к чтению этого текста, хочется предположить, что предложенное Астафьевым жанровое определение традиционно. Известно, жанр исповеди был «олитературен» еще Н.М. Карамзиным («Моя исповедь. Письмо к издателю журнала, 1802»), что зафиксировано В.И. Далем: исповедь – «искреннее и полное сознание, объяснение убеждений своих, помыслов и дел» [8, 54].

Но в каноническом тексте повествователь признается, что готовится к обвинениям *в кривляньи, юродстве?* Значит, он знает и помнит о жанровом «целеполагании», которое определено – изменение образа своего бытия, внутреннее преображение, собирание в себе благодати. Хотя, конечно, это знание трудно соотносить со сложившимся к началу 1990-х обликом жесткого, резкого, нетерпимого литератора, трагически связанного с «эпохой второй половины XX века – эпохой выросших в безбожии, маршировавших под красными знаменами строителей коммунизма», эпохой блужданий озарений, прозрений и новых иллюзий [9, 6]. И опять но: повествователь в *попытке исповеди* несколько не

напоминает *буйного* Астафьева бытового, подчас крайне эмоционального, не отличавшегося стремлением к соблюдению политеса; в нем нет почти ничего от публичного образа Астафьева – великолепного златоуста; в поведении его не обнаруживается и *комплекс знаменитости* [5, 8].

В окончательной редакции текст, по форме представляющий собой, как и положено исповеди, монолог, не является результатом, выражением сиюминутного эмоционального всплеска, хотя и обращен, в отличие от ортодоксальной православной традиции, не к исповеднику, но непосредственно к молчаливому, безответному Богу – к *Господу*. Повествователь предьявляет Богу не бесконечную череду больших и малых жизненных событий, не повествование в строго терминологическом смысле, а описание – выражение, фиксацию наиболее значимых состояний собственной души. Ему удается создать удивительную литературную субстанцию, которую сам в 1977 году назовет *бездонным омутом времени и пространства* [4, 719].

В последней редакции личных, биографически важных событий предьявлено больше и совмещаются они теперь, в нарушение временной логики повествования, ассоциативно: сначала появляются воспоминания о смерти младшей дочери, потом о войне, сначала – детдомовское детство, а потом фантазии о тех временах, которые личная память вообще не вместила.

Но, несмотря на очевидно усилившееся в редакции 1997 года автобиографическое начало, события личной жизни поглощаются безграничным временем и бездонным пространством, символами которого абсолютно равноправно могут стать изогнувшийся кипарис и розовый березник на заснеженном косогоре, океанический парусник и старое заброшенное в лесу кладбище, задумчиво или обреченно склонившая голову над прорубью старая лошадь или молодая, нетерпеливо приплясывающая на нарядном поводке, очаг и меховая зыбка в чуме, птенцы ласточки и улыбка задушенного поэта Рубцова, жена и осиротевшая внучка.

В уже нелирическом повествовании события, предметы так не восстанавливают материальности, конкретности, превращаясь в знаки душевного состояния исповедующегося повествователя, в знаки времени, утратившего качества исторического под влиянием самого страшного в

жизни любого человека события – смерти *дитя*, как пишет Астафьев. В этом слове (диалектизме – существительное *дитё* в родительном падеже, а не именительный падеж стилистического синонима – книжного слова *дитя*) древняя, неизбывная родительская тоска. Изменилась и безграничная, почти утратившая географические признаки вселенная – пространство созидания духовной биографии. Центр этого пространства – родная могила.

Но, самое интересное, в последнем варианте писатель активно развивает уникальный способ модернизации ключевого качества исповедального текста – оценочности. Обновление очевидно на фоне ожиданий, спровоцированных фрагментами, вызывающими воспоминания о публицистической взволнованности и многодетальности *Царь-рыбы* и *Печального детектива*. Эти фрагменты Астафьев сохраняет. Но ожидания, ими порожденные, в конечном итоге окажутся обманутыми. Посягающий практически на протяжении всего творческого пути на публицистичность Астафьев в этом случае все-таки отказывается от соблазна открыто сообщить о своих переживаниях, однозначно определить, номинировать их. От этого последняя редакция текста теряет интонационную целостность, музыкальную гармонию. Ожидаемая публицистическая экспрессия заменяется внутренней, фиксирующей ежеминутную, ежесекундную, мгновенную реальность сложнейшей душевной жизни, эмоциональностью повествователя. Выражением этой эмоциональности становится «мерцание» – уход, исчезновение и возвращение «речевого лада» – тонической рифмы, организующей ритмический облик текста. Это «мерцание» запечатлевает и передает любое изменение настроения повествователя, отражает направление движения мысли *одинокого, тоскливого путника, удаляющегося от людей лицом к закату, к сгущающейся тьме, путника, главной и единственной реальной ценностью для которого становится свет*. Свет как источник и символ жизни превращается в ключевой в художественной философии канонической редакции *исповеди* образ.

Появление названия *Из тихого света* можно рассматривать как окончательное осознание повествователем сверхзадачи, полностью соответствующей избранному жанру и назначению этого текста как завершающего цикл *Затесей* – обретение утраченной за долгую и

многотрудную земную жизнь душевной гармонии, в основе которого возвращение к *свету*, единственному необходимому источнику всеобщей древней жизни, ибо первым Божественным деянием по созданию жизни на земле было отделение света от тьмы и именно с представлением о *свете* связаны регулятивные признаки поведения человека, причем, даже поведения бытового.

В первой из анализируемых нами редакций у Астафьева эпитеты, которые участвуют в создании образа света, возрождают его природное содержание, словно «подновляют», усиливают, усложняют, расцветчивают его, оживляют «внутреннюю форму». В результате возникает свет *тихий, бледный, «блеклый»*, который не зрением воспринимается, а улавливается сознанием, усиливается воображением. Даже в случаях, когда свет воспринимается повествователем как физически необходимый компонент мироздания, противостоящий тьме, – источник жизненно важного тепла или физически необходимое и достаточное условие для различения примет окружающего мира, он язычески мистичен. Сохранившееся в памяти повествователя детское ощущение *исходного света*, пришедшее к настороженному босоному парнишке *в холщовой рубахе до пят*, приближало неведомые небесные и земные просторы, *далее еще что-то, чего никак не достать глазами, слухом*, воображением было связано со *слабым дуновением тепла*, исходящим скорее от земли – *самого солнца на небе* не было [3, 713]. Этот почти языческий свет растворен в природе, в безграничном космосе (*дальний свет звезд*). Возникновение его не связано ни с солнцем, ни со звездами, ни с месяцем... На последней странице повествователь признается, что свет этот исходит *не от солнца, а от какого-то, неведомого никому, никем и никогда не открытого источника*, который и *открываться не должен*. Определенно и ясно, что физические источники света Астафьев считает бессильными и бессмысленными, потому и задыхается без света серая, *бездушная Москва* [3, 725].

В последней редакции эти источники окончательно уходят на задний план, почти исчезают, кажется, вовсе перестают интересовать повествователя, который в согласии со св. Ипполитом Римским ищет не источник, а место света. Он развивает очень интересное беглое замечание о том, что свет осязается, как тепло, и возникает там, где властвует тишина. Согласно этому замечанию, зрительное ощущение может

порождаться осязательным, аудиальным. Видимое может быть дано человеку в разных ощущениях, если в человеке открывается духовное зрение.

Первое ощущение пространства света возникает у повествователя при виде плачущих берез на могиле преждевременно ушедшей дочери: *Березы не шевелились. Ни единым листом, и все так же грустно и покорно висели ниточки в узелках, а по ним... листья, листья* [3, 711]. Светоносна для внимательного, неторопливого взгляда у Астафьева и вода – праматерь всего сущего на земле. И опять не случайно, потому что в мифических представлениях вода действительно сближалась со светом. В этом же ассоциативном ряду не менее естественно, логично для народного сознания у Астафьева возникают воспоминания о матери. Концепт «мать» также традиционно ассоциируется с водой, воздухом [1, 46]. Для Астафьева мать, которую он не помнил и увидел восьмилетнюю на фотокарточке уже будучи пожилым человеком, больше, чем женщина, которая родила, это человек самый родной, святой. Не случайно потом на девочку-мать будет похож астафьевский *ангел*.

Так из соотнесенности света, воды, тишины с образом матери в тексте возникает мотивация для прямого соотнесения света со святостью. Далее этот ассоциативный ряд разворачивается, усложняется, вбирая в себя всю сложность народно-христианской, народно-православной картины мира, который во второй части *исповеди* будет усилен мистическим образом девочки. А. Афанасьев писал, что еще в старой славянской традиции «боги света были олицетворяемы фантазией в прекрасных и большею частию в юных образах, с ними связывались идеи о высшей справедливости и благе» [6, 52]. У каждого есть или была, считал Астафьев, своя девочка, носительница и хранительница духовного света, указывающая человеку путь сохранения души. Отнюдь не за физическое существование человека ответственна девочка-ангел. Она не может явиться, чтобы помочь человеку-животному жевать, *«испражняться, справлять необходимую для своего существования работу»*. И не по своей воле отказывается она от человека. Он сам обрекает на одиночество, если живет так же, как лошадь, собака, корова ... Такой человек не мучается, ничего и никого не ждет, *«ничем не тревожится, не сгорает в страстях, не возвышается вдохновением до горних высот* Но за ним еще в земной

жизни «смыкается бесчувственная тьма», и, пошатавшись по земле, по истечении жизненного срока, никому не нужный и не интересный, человек-животное «съест и выпьет положенное, переработает съеденное и уйдет туда, откуда пришел, в землю и станет землею» [3, 724]. Исчезнет его девочка, так и не опознанная, как мог кануть в небытие московский окраинный ангел с богородичным лицом, излучающим свет и тепло.

С большим русским писателем В.П. Астафьевым этого не могло случиться. «Попытка исповеди» показывает, что, пройдя многотрудный путь к исповеди, подготовившись внутренне к покаянию. В процессе этой подготовки он попытался объединить прошлое, настоящее в зоне тихого Света. Интересно, что у Г. Шленской, много лет дружившей с писателем, при размышлении о последнем периоде его жизни, возникает воспоминание о Бунине, бунинском стихотворении «Радуга», актуализировавшем идею второй энтелехии (Аристотель). Вторая, высшая энтелехия – пробудившаяся в завершении земного пути духовная энергия. По всей вероятности, память питала это пробуждение, направляла развитие души Астафьева в уготованное ему рождением православное, христианское русло, великая скорбь требовала исповеди и покаяния, дающих право на молитву, на просьбу о будущем для своих близких, для всех нас.

Литературоведы любят повторять, что история литературного текста дает возможность проникнуть в творческую лабораторию писателя [см.: 7]. На самом деле эти возможности значительно шире. Литературные «эскизы» Астафьева показывают, как писатель испытывает «зрелость внутреннего образа для его «воплощения в нечто объективное» (выражение П.С. Попова) не во имя достижения художественного совершенства, а для наиболее полного самовыражения. В.Г. Распутин в 1999 году написал М.С. Астафьевой: «Никто еще не отважился написать исповедь— чтоб до самого доньшика, а тогда и объяснение, самое полное, самого себя завяжется» [4, 126]. В.П. Астафьев был одним из немногих русских писателей, кто такую попытку предпринял, завершив свой литературный путь по-астафьевски же, мощно и своевольно.

Библиографический список

1. Алексеев М. Концепт «мать» в синхронной динамике // Грани слова. Сборник

- научных статей к 65-летию профессора В.М. Мокиенко. М.: ЭЛПИС, 2005. С.415–422.
2. *Астафьев В.П.* Из тихого света // Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т.13. Красноярск: ОФСЕТ, 1998. С.707–729.
 3. *Астафьев В.П.* Вздох // Собрание сочинений в 15-ти т. Т. 7. Красноярск: ОФСЕТ, 1997. С. 154–224.
 4. *Астафьев В., Распутин В.* Просто письма. М.: Молодая гвардия, 2018. –203 с.
 5. *Астраханцев А. О В.П. Астафьеве, человеке и писателе // И открой в себе память...: воспоминания о В.П. Астафьеве: материалы к биографии писателя. Гл. ред.-сост. Г.М. Шленская. Красноярск: ИПКСФУ, 2008. С. 6–31.*
 6. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В трех томах. Т.1. М.: Советский писатель, 1995. 412 с.
 7. *Вайман С.Т.* Неевклидова поэтика. Работы разных лет. М.: Наука, 2001. 479 с.
 8. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. Т.2. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955. –780 с.
 9. *Фаст Г.С.* С ним уходит целая эпоха // « И открой в себе память!» Материалы к биографии В.П. Астафьева. Отв. редактор Г.М. Шленская. Красноярск: Красноярский гос. университет, 2005. С. 6–9.

В.Я. Иванова

РАССКАЗЫ ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА «ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ» И «ВИДЕНИЕ»: ДИАЛОГ С ВЕЧНОСТЬЮ

Два рассказа Валентина Распутина «День рождения» (1966) и «Видение» (1997) разделены тридцатью годами активной литературной и общественной деятельности автора, подарившего России замечательные повести и рассказы. Можно смело сказать, что первый из рассказов отмечает начало творчества, второй – его завершение, после которого, правда, будут написаны рассказ «Изба» (1999), повесть «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003), публицистические произведения, такие как очерки «На Афоне» (2005), «Кругобайкалка» и «Транссиб» (2005), две последние написаны как продолжение книги «Сибирь, Сибирь...» (1991), были многие интервью, беседы, стенограммы выступлений. Но показательна не столько статистика написанного писателем после 1997 года, творческая продуктивность, сколько внутреннее ощущение автором завершенности своего жизненного и литературного пути. Об этом и пойдет речь ниже. В полярности координат этих двух рассказов в эволюции писателя, в их

соотнесении видится также и возможность выявления пространственно-временных констант в художественной картине мира писателя.

Напомним историю написания каждого из рассказов. Первый из них, «День рождения», был написан после Читинского форума молодых писателей Сибири и Дальнего Востока (2–9 сентября 1965 г.), где на семинаре В.А. Чивилихина был «открыт» писатель Валентин Распутин, и где молодой журналист обрел себя в новом творческом качестве. В сентябре 1965 года впервые в столичной прессе появились рассказ «Ветер ищет тебя» («Комсомольская правда», 1965, 9 сент.), продиктованный В.А. Чивилихиным по телефону из Читы в первый же день семинара, и рассказ «Я забыл спросить у Лешки...» («Литературная Россия», 1965, 10 сент.), который был заранее отдан в рубрику, посвященную событиям форума, но ошибочно напечатан под именем «Валерий Распутин». Результатом форума стала рекомендация принять в Союз писателей России тринадцать молодых авторов, среди которых был и Валентин Распутин. Но для приема нужна была книга художественных произведений. В этом была первейшая задача для журналиста Распутина, поскольку у него были, в основном, только художественные очерки. Ранние его рассказы возникали из очерков, привезенных из командировок, в газетах «Советская молодежь» (Иркутск) (как это было с самым первым рассказом «Я забыл спросить у Алёшки...» (Ангара, 1961, №1)), где он начал работать еще студентом, и «Красноярский комсомолец» (Красноярск). Есть интересное свидетельство Е.В. Чивилихиной, жены писателя, о рукописи сборника рассказов, благодаря которой Валентин Распутин был приглашен на Читинский форум. Рецензию на данную рукопись писал В.А. Чивилихин, как и ходатайство в Союз писателей. Только по этому сохранившемуся в семейном архиве черновику рецензии можно представить содержание того неопубликованного сборника рассказов Валентина Распутина [17]. Трудно сказать, был ли рассказ «День рождения» в том сборнике, но впервые рассказ «День рождения» был опубликован в газете «Советская молодежь» 21 августа 1966 года [10, с. 49]. А первый сборник рассказов под названием «Человек с этого света» был сдан в печать 16 ноября 1966 года в Красноярское книжное издательство. Этот сборник сыграл ключевую роль при приеме молодого журналиста в Союз писателей, о чем свидетельствует соответствие дат (сборник подписан к печати 5 января 1967 года, а прием в

Союз писателей состоялся 06.05.1967). В книге «Человек с этого света» рассказ «День рождения» замыкает композицию, что значимо в аспекте авторской концепции сборника [16]. Заключительное расположение рассказа выдает сильную позицию данного произведения в видении писателя.

Рассказ Валентина Распутина «Видение», удивительно совпадение темы дня рождения, был опубликован в день рождения писателя – 15 марта 1997 года в газете «Гудок» [13, 49], в день шестидесятилетия. И это тоже важный знак, соединяющий Читинский семинар с юбилеем 1997 года, поскольку газета «Гудок» – то периодическое издание, где начал публиковать свои первые произведения В.А. Чивилихин. Есть интересные связи статьи «Откуда есть-пошли мои книги», итоговой в творческой рефлексии Валентина Распутина, и датированной тем же юбилейным годом, и рассказа «Видение». 1997 год был особенно значим для Валентина Распутина, он воспринимался им как рубежный. Письмо В.Г. Распутина из Москвы к А.А. Королькову в Санкт-Петербург от 01.01.1997 выдает настроение подведения итогов и одновременное чувство опустошенности, недовольства собой с попутной рефлексией на это состояние. «И ведь все чем-то занят. А начнешь разбираться: чем? – да ничем! – только и делаешь, что убиваешь время. Опять год прошел впустую, опять общественная суета и страдания от нее съели его полностью. <...> Но это, разумеется нитье. Кто умеет работать, тот не ноет» [6, 223]. Мотив осмысленно прожитого времени – в самом начале письма, а в его середине – ожидание юбилея как трудного перевала в пути. «В марте мне предстоит трудная, «перевалочная» пора. Я верю, что в такие периоды требуется особое напряжение сил в организме, помимо внешней суеты вокруг этого события. Можно бы сбежать от нее, да жалко жену. Все равно ее станут теревить, ей отдуваться. Придется уж и мне претерпеть» [6, 224]. Слово «перевал» в Большом толковом словаре определяется в переносном значении как «поворот, изменение в развитии, ходе, течении чего-либо» [4].

В начале статьи «Откуда есть-пошли мои книги» можно увидеть отзвуки того, что писалась она накануне дня рождения. «Не знаю, размышлял ли кто-нибудь над тем, какая судьба больше подходит для рождения писателя – бурная или, напротив, спокойная и созерцательная,

колёсная или оседлая; <...> но сосредоточенность писательского труда требует сосредоточенной жизни <...>» [14, 501]. Вписанный в контекст письма В.Г. Распутина к А.А. Королькову с очевидными коннотациями подведения итогов, начало статьи звучит как его продолжение, если не ритмически – мелодия речи разная, то в развитии мысли, логически. Все содержание статьи держится на рефрене, прорвавшимся ближе к концу: «и как же я позволил, чтобы быльём поросло?», «Разве можно это забыть?!», а также, будто бы открывающемся самому себе, мотиве старости: «Приходится и так размышлять: а может, это свойство старости» [14, 508, 510, 511]. И, наконец, признание итогов литературного творчества при неисчерпанности творческого ресурса. «Будь у меня три жизни и пиши я в десять раз быстрее (а я всегда писал медленно), то и тогда мне вполтину не выбрать судеб, которые складывались только в одной нашей деревне, тихой, незаметной до переезда, полусонной» [14, 505]. В сопоставлении с рассказом «Видение» также важна заключительная фраза статьи, представляющая оппозицию «прошлое–настоящее» как «прошлое есть настоящее»: «Для сострадания и любви, для сладких слёз, утешающих скорбь, прошедшего времени не существует» [14, 512]. В целом темы и мотивы статьи «Откуда есть-пошли мои книги» и рассказа «Видение» созвучны. Через три года (2000 г.) мотив прожитой жизни обозначится в последней фразе предисловия к книге друга, писателя Виктора Потанина: «Волей-неволей, хотя, быть может, преждевременно, приходится думать, как всем в нашем возрасте, что оставим мы после себя...» [12, 2]. В качестве подтверждения указанных ощущений и мыслей писателя можно сослаться на видеосъемку празднования дня рождения Валентина Распутина дома в Москве (от 15.03.1997), где в узком кругу юбиляр признался, что не думал, что доживет до таких лет^h. Рубежность 1997 года объединяет рассказ «Видение» и статью «Откуда есть-пошли мои книги» желанием оглянуться на жизненный путь, понять истоки сделанного. Мотив пути писателя и его книг выражен в названии – «пошли мои книги» – со значением незавершенности движения во времени. Стремление к исполненности, цельности человеческой судьбы характерно для всего творчества Валентина Распутина. Произведения «Видение» и «Откуда

*Видеосъемка сделана А.В. Пантелеевым и находится в фонде Экспозиционного отдела «Музей В.Г. Распутина» Иркутского областного краеведческого музея.

есть-пошли мои книги» отражают близость самого писателя и его литературного героя, повествователя-писателя в осмыслении жизни, в поиске определения значения пройденного пути.

Биографическая рубежность рассказов «День рождения» и «Видение» отмечается временем их возникновения, привязкой к переходным годам писателя с их экзистенциальной весомостью. При написании рассказа «День рождения» судьбоносная граница – в уходе Валентина Распутина из журналистики и переходе к профессиональной писательской работе, во втором случае, при написании рассказа «Видение» – в подведении итогов состоявшейся литературной судьбы, чем, вероятно, и обусловлен выбор главного героя, стареющего писателя. История создания произведений, их автобиографическая основа фиксирует внимание исследователя на переживаниях самого автора, передающего состояние рубежности своим героям. Лирическое начало в рассказах обнажено до предела, что позволяет, например, более изученный в распутиноведении рассказ «Видение» относить к поэзии и определить его жанр как стихотворение в прозе [9]. Н.Н. Подрезова указывает, что заключительное положение рассказа во многих авторских сборниках «осознается благодаря теме (предвосхищение близящегося ухода из мира живых) и особой тональности, близкой к исповедальному шепоту, требующей от читателя чуткого вслушивания» [9, с. 245]. Не торопясь с оценками, можно предположить, что и рассказ «День рождения» во многом близок ему по жанровой природе.

Пограничность в жизни писателя времени написания обоих рассказов отражается в образах главных героев. В рассказе «День рождения» понимание рубежности и значения прожитого для Виктора связано с днем рождения, которое изображено как процесс, как ряд открытий в течение выделенного изо всех дня. День воспринимается молодым человеком как сакрализированный, открывающий высшие смыслы бытия. «В этот день человек грустит о своих несбывшихся надеждах, о планах, которым не дано было осуществиться, о мечтах, которые так и остались мечтами <...>» [16, 114–115], «что-то было позади, что-то ожидалось впереди, но сейчас, в эту минуту, у него ничего не было» [16, 118]. Рубежность укрупнена в начале рассказа мотивом порога родного дома, который реально и мысленно переступает Виктор. Та же

пороговость присутствует в последних словах рассказа: ««день рождения закрыл за собой свою последнюю дверь, а с другой стороны открылась первая дверь нового дня» [16, 119]. Мотив дороги, пути – ключевой в рассказе «День рождения». «Он чувствовал себя так, будто находится в дороге, и только завтра приедет в родной город <...>» [16, 118], – так описывает автор состояние главного героя. В рассказе путь понимается, в первую очередь, как путь, пройденный за год. В «Видении» же мотив пути, дороги вбирает в себя всю жизнь, ощущается как ее завершение, и следующая дальняя дорога воспринимается уже как переход из одного мира в другой. «Эта фольклорная природа моделирования образов перехода в другую жизнь отчетливо проявлена в картине за окном: уходящая в даль дорога, пересекаемая рекой, которую надо будет перейти (традиционный образ границы двух миров) <...>» [9, 249]. Мотив дороги, пути открывается главным героям обоих рассказов в особом состоянии – при размышлении о жизни, пребывании в себе. «И вот сидишь у окна в удобном продавленном кресле, смотришь то перед собой, то в себя, уже не отделяя одно от другого и не собирая увиденное в связанные мысли» [15, 435]. В позднем рассказе обнаруживается необычный, магистральный для всей прозы писателя, открыто созерцательный, внесюжетный топос – сосредоточение, бытие человека в себе как судьбоносное, экзистенциально важное состояние. «Глаза мои всё чаще обращаются вовнутрь, чтобы различить прощальный пейзаж» [15, 430], – признается главный герой в рассказе «Видение».

В обоих рассказах первично вымывание сюжета. И если в рассказе «День рождения» такая тенденция может быть определена, в основном, как тяготение к несюжетности, то в рассказе «Видение» внешне событийная линия вовсе отсутствует. Во втором рассказе главный герой сидит в кресле у окна, смотрит в себя и за окно, что тоже означает смотрение в себя, так как описываемое – это только воображаемый мир рассказчика. Но главное, что он живет в собственном внутреннем пространстве, он перебирает чувства, впечатления, ощущения, наблюдает их возникновение и развитие, пытаясь понять их ценность и значимость для себя. При отсутствии внешнего действия главного и единственного героя, отсутствии других персонажей, их взаимодействия и конфликта, сюжет рассказа получает характеристики только внутренних движений души и рефлектирующего

сознания. В рассказе «День рождения» хождение Виктора по городу в поисках своих друзей происходит как бы параллельно и независимо от размышлений о смысле жизни, о месте и значении человека в мире. Можно сказать, что в раннем рассказе присутствуют два параллельных сюжета – внешний и внутренний, первый из которых только дублирует второй, и, отзеркаливая его, является метафорой второго. Сюжет движений души и мыслей можно назвать «внутренним» сюжетом в рассказе «Видение». Сюжет путешествия человека по собственному внутреннему миру един для обоих рассказов, раннего и позднего. Так же едина и фабула – пребывание человека в себе, сосредоточение в себе. Указанный сюжет может рассматриваться как ключевой в прозе Валентина Распутина, если вспомнить «Деньги для Марии» (сюжет существует как череда воспоминаний Кузьмы о пяти днях, фактически путешествие в собственных впечатлениях, параллельно с описанием поездки к брату в город), «Последний срок» (как воспоминания старухи Анны о своей жизни рядом с последовательно текущими событиями трех дней), «Уроки французского» (как воспоминания взрослого человека о детстве) и другие произведения [5].

Объединяет оба рассказа одиночество главного героя. В рассказе «День рождения» оно обострено сюжетно и даже названо. «Это сиротство» [16, 110], – называет Виктор тех, кто не знает, когда у них день рождения. Но это метафорически затрагивает и его, сиротство осознается им к концу повествования. «Хоть плачь. <...> Может, потому, что у меня сегодня день рождения, а никого нет. Я весь день был один» [16, 113], – говорит он своей подруге. Главный герой Виктор приезжает в родной город: дома он один, на его телефонные звонки любимая девушка не отвечает, один друг уехал из города, другой в командировке. И большая часть рассказа – это хождение, блуждание Виктора по городу, одинокое пребывание в городском шуме, уличном движении, людском потоке, становящимися метафорами размышлений, внутреннего движения. Мотив одиночества является лейтмотивом рассказа: «Виктор жил один», на набережной «он был один», «не быть сейчас одному», «а то мне чего-то тоскливо одному стало», «почему ты один?». Одиноким человеком противопоставляется многоголосому людному городу, в том числе и как оппозиция «молчание – шум». В размышлениях главного героя противостояние глобально: один

человек и несколько миллиардов жителей Земли, его день рождения – и дни рождения двух тысяч именинников в этом же городе. Миллиарды и тысячи людей в воображаемом пространстве Виктора и сотни людей, физически проходящих мимо него по улицам. В рассказе «Видение» главный герой тоже один, есть только старичок, которого повествователь едва видит вдали. Одиночество главного героя определяется топосом. В первом рассказе человек одинок в большом, живущем своими ритмами, городе. Во втором рассказе топосом является воображаемый мир, в котором человек тоже один, наедине с любимыми вещами и книгами. Два главных героя разных по времени произведений соотнесены с возрастом самого писателя как рубежи человеческой жизни – молодость и старость. В обоих рассказах важны встречи, в первом рассказе – встреча с мальчиком, во втором – невстреча со старичком. В первом рассказе одиночество обострено контрастом – многолюдием города, во втором – сюжет сознательно строится на одиночестве героя, чтобы показать его путешествие, путь в себе. Фактически топос единый – это внутренний мир человека, условием пребывания в котором является одиночество. Внешний сюжет становится внутренним, и то, что было ядром в первом рассказе и настойчиво пробивалось сквозь внешнюю событийность, во втором рассказе становится главным и единственным. Кажется, что автор открывает для себя возможность быть внесобытийным в рассказе, отстаивает право на собственный сюжет – путешествие человека в своем внутреннем мире. Поэтому новаторство Распутина, на наш взгляд, и особенность его поэтики, не столько в деревенской теме, сколько в обращении человека внутрь себя, уход от текущей событийности в глубины собственного познания, пребывании над временем. И тогда точнее будет назвать его прозу «философской», в которой ведущей темой является познание человека самого себя, смысла своей жизни.

Наедине с собой человек начинает слышать время. Это особенно выразительно в рассказе «День рождения». С самого начала в мыслях Виктора работает хронометр долгожданного дня. Скорее всего, кульминацией внутреннего сюжета рассказа является ситуация: «Он сидел без движения, и, казалось, чувствовал, как движется время: возле него чуть слышно шелестели секунды, где-то рядом падали, как капли воды, минуты – день рождения таял у него на глазах» [16, 112]. Кульминация осознания

времени своей жизни как «своего» времени возможна только в полном одиночестве, с приходом чувства оставленности людьми. При этом природное и социальное время в рассказе звучит в смене дня – рассвете, зените и закате солнца, в заводских гудках города, отмеряющего ритмы жизни людей вокруг, не касаясь сакрального времени главного героя, в телефонных гудках из трубки, смене людских потоков и безлюдья улиц. Оппозиция обычного и особого времени эксплицирована. «Ему вдруг стало безразлично, как закончится его день рождения, лишь бы скорей он закончился, чтобы очутиться опять в простом, обыденном времени, с которым можно вести себя на равных» [16, 115]. Время дня рождения ощущается как выводящее человека за рамки обыденной жизни. В рассказе «Видение» время задано сразу как особенное. Главный герой словно лишен возможности быть в реальности: «Странно, что ни разу мне не удалось взглянуть на светящийся циферблат маленького будильника, стоящего совсем рядом на столике <...>» [15, 429]. Удивительно нагнетание в первом абзаце рассказа инфинитивных, отстраненных от человека, слов «чудиться», «почудиться», ставших рефреном отрывка, слова «странный», звучащего как омофон «струнному», – все вместе они создают призрачную картину инобытия. Но и пребывание лирического героя в себе, одновременно думающим, сидящим, смотрящим и идущим по дороге, требует какого-то другого обозначения, иного, чем последовательность прошлого, настоящего и будущего, времени. Ведь рядом с указанными формами существования главного героя присутствует и третья – человек, воображающий весь этот мир. Повествование в рассказе «Видение» – это рефлексия лирического героя на прошедшее, в котором присутствовало еще несостоявшееся будущее. Это сложное временное построение можно обозначить как инобытие.

Структура художественного времени в обоих рассказах сложна. Мотив смотрения в окно в рассказе «Видение», ощущения себя одновременно у окна и там, выходящим на простор, сворачивающим к речке и стоящим на мосту, возможно, возник как продолжение более раннего. Можно думать, что, сохранившись в течение жизни как глубинный, сокровенный и ведущий в творческом сознании писателя, это мотив идет от мотива встречи Виктора и мальчика в рассказе «День рождения». «Мальчишка ушел. Виктор смотрел в окно, как он переходит

через улицу. Потом поднялся и тоже вышел» [16, 118]. Интересно, как этот же мотив представлен в «Утиной охоте» Александра Вампилова в сцене прощания Виктора Зилова, высунувшегося из окна, с мальчиком Витей, уходящим вдаль. Тот же Виктор и тот же неизвестный мальчик, то же прощание и смотрение вдаль, как мальчик уходит. Виктор Зилов прощается с мальчиком, прощается с собой, ощущая продолжение жизни в другом. Мотив совпадает до деталей и, вероятно, был важен для обоих классиков, прозаика и драматурга. Прощание с мальчиком в рассказе Валентина Распутина «День рождения» звучит как расставание с частью себя, возможно, с самим собой. Следует заметить, что при встрече с мальчиком у Виктора возникает ощущение нереальности. Встреча, действительно, призрачна, она одновременно реальна – среди гуляющих парочек на набережной – и словно лишена контуров. «Ощущение нереальности все еще не проходило: теперь, когда с ним шагал незнакомый мальчишка, оно, казалось, стало больше» [16, 117]. Подобное ощущение нереальности стало магистральным в рассказе «Видение», здесь оно обусловлено миром воображения главного героя-писателя, созданными им творческими мирами. В том и другом рассказах образы мальчика и старика можно рассматривать как воплощение части главных героев, их второго «я», проекция себя в детство и в старость. Но соприсутствие в одном пространстве-времени молодого человека и мальчика, стареющего писателя и старичка вдали, формирует необычный хронотоп с художественно сгущенным прошлым-настоящим-будущим временем. При этом трудно сказать, кто тот неизвестный мальчишка без имени, – то ли проекция Виктора в прошлое, то ли его проекция в будущее, воплотившееся в будущем сыне, разомкнувшем круг одиночества. Мальчик поздравляет Виктора с днем рождения как знающий какую-то тайну, нечто большее, чем сказано, и это чувствует главный герой. Это не просто двойники, это одновременное существование разновозрастных, разновременных «я» главных героев. И их соприсутствие в слиянии-неслиянии создает миражно-нереальное пространство и время. Художественная плотность времени, симультанность прошлого-настоящего-будущего, их сплав в православной картине мира может быть рассмотрена как вечность. В V веке о времени и вечности писал Августин Блаженный, разъясняя их сложную взаимосвязь [1], в XX веке раскрыл

А.Ф. Лосев [7; 8], М.М. Бахтин обнаружил «неэвклидовую» концентрацию времени в романах Достоевского [2]. Время прошлое-настоящее-будущее в слиянии с вечностью, восходящее к православному миропониманию, на наш взгляд, является константой художественной картины мира Валентина Распутина.

Связь с традиционной православной культурой в изображении времени и вечности в обоих рассказах, на наш взгляд, очевидна. Размышления и того и другого главного героя о прожитой жизни, о конечности времени проходят в аналогичном топосе – наедине, внутри себя, в отстраненном, сакрализованном пространстве-времени. В рассказе «День рождения» – среди шума и многолюдия городских улиц, в рассказе «Видение» – в воображаемом пространстве как творческом топосе нереализованных литературных замыслов. Стоит заметить, что из первой газетной публикации рассказа «День рождения» при подготовке сборника рассказов, всего через три месяца после публикации в газете, автор убрал бутылку, которую достает из чемодана Виктор при встрече с Галей, чтобы отметить свой день рождения. Можно предположить, что автор почувствовал снижение впечатления в прозаизме предстоящего застолья, словно отрицающего высоту философских размышлений и экзистенциальных обретений главного героя в течение дня. Следует заметить, что экзистенциальность отдельных мотивов в рассказе «День рождения» не влияет на возможность их православной интерпретации, более органичной в отечественной культурной традиции. Объединяет оба рассказа и мотив звона. Удивительно, что в рассказе «День рождения» звон замыкает повествование, а в рассказе «Видение» начинает. Возникает необычная ситуация, когда после тридцати лет поздний мотив, минуя, вероятно, сознание автора, словно продолжает ранний. Конец рассказа «День рождения»: «Через минуту они услышали далекий тонкий звон: день рождения закрыл за собой свою последнюю дверь, а с другой стороны открылась первая дверь нового дня» [16, 119]. Начало рассказа «Видение»: «Стал я по ночам слышать звон» [15, 429].

Следует указать и на то, что в главном герое обоих рассказов максимально выразилась душа самого писателя, так много автобиографических созвучий между жизнью автора и его героев в двух этих рассказах, что усиливает и дополняет их лирическое начало. С одной

стороны, автор, будучи в начале литературного пути, формально еще не писатель, с другой стороны, известный классик русской литературы испытывают одни и те же чувства рубежа жизни, выраженные в образах главных героев двух рассказов. При сравнении сюжетов, фабул, мотивов, топосов, художественных времени и вечности ранний рассказ «День рождения» становится ключом к пониманию загадочного позднего «Видения». Сопоставление двух рассказов, разделенных тридцатью годами, позволяет сделать важные выводы. Хронологические границы, отмеченные этими рассказами, дают новое представление о творческом пути Валентина Распутина, предлагают осмысление 1997 года как рубежного, замыкающего, итогового, но связанного напрямую с начальным творчеством. И то, что было создано после 1997 года, вопреки телесным и душевным травмам писателя, его болезням, можно определить как период в новом витке поиска писателя себя, с появлением новых тем, например, темы города, и экспликации ранее неявных. Вопрос о хронологии творчества писателя в распутиноведении пока не обсуждался, но насущная потребность в этом нарастает.

Сложная структура художественного времени, изображенного как «прошлое-настоящее-будущее», соединенного с вечностью, определенная православной картиной мира, выводит на новый уровень понимания образов главных героев рассказов. Сосредоточенность на своем внутреннем мире – обращенность глаз внутрь, смотрение в себя, открыто представленная в рассказе «Видение», и параллельно внешнему сюжету в рассказе «День рождения», может рассматриваться как предощущение чего-то высшего, как готовность к отклику на зов, человека, находящегося в поиске общения с Богом – тех движений души, которые характерны для отечественной традиции молитвенной практики исихазма, внешнего молчания при внутреннем делании, синергии с Богом. Из горизонтали земных дел, внешней событийности, человек переходит в вертикаль общения, то есть в другую пространственно-временную систему, где пребывает вне обыденного. Сакрализованное понимание времени в первом рассказе Валентина Распутина получает еще вид дня рождения как особого течения времени, с обостренным чувством вечного хронометра уходящей жизни, с включенностью в особый для человека процесс, выводящий его за пределы видимого бытия и позволяющий чувствовать себя над временем,

внутри чего-то бóльшего. Философский аспект познания себя в рассказах Валентина Распутина перерастает в Богообщение, в обретение высшей гармонии человека и Божьего мира. Эта та глубинная тенденция в творчестве, обозначившаяся в рассказе «День рождения», которая приведет писателя к очерку «На Афоне» (2005). В православной картине мира сосредоточенность на внутреннем, то есть духовном, состоянии можно обозначить как открытие Царства Божия в себе, по евангельскому поучению «Ибо вот, Царствие Божие внутри вас есть» (Лк 17:20-21) [3, с. 1123], как преображение, обожение, спасение души. И тогда в той же системе координат хронотоп в первом и завершающем рассказах Валентина Распутина может быть определен как диалог человека с вечностью.

Библиографический список

1. *Августин Блаженный*. Исповедь / пер. с лат. М.Е. Сергеенко ; предисл. диак. А. Гумерова / А. Блаженный. – М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2007. – С. 333.
2. *Бахтин, М.М.* Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – С. 268.
3. Библия : книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. – М. : Рос. Библ. о-во, 2006. – 1337 с.
4. Большой толковый словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://gramota.ru/> (дата обращения 01.09.2019).
5. *Иванова, В.Я.* Воспоминание как творческий и формообразующий принцип в прозе Валентина Распутина // Валентин Распутин. Правда памяти : материалы Всерос. конф., посвящ. 80-летию со дня рождения писателя. Иркутск, 28 сент.–2 окт. 2017 г. / отв. ред. В.Я. Иванова. – Иркутск : Изд-во ИГУ, 2018. – С. 80–92.
6. *Корольков, А.А.* Нравственная философия Валентина Распутина. Очерки. Письма. Дневники / А.А. Корольков. – СПб. : Росток, 2018. – 272 с.
7. *Лосев, А.Ф.* Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – С. 135.
8. Лосев, А.Ф. Диалектика художественной формы / А.Ф. Лосев. – М. : Академический Проект, 2010. – С. 342.
9. *Подрезова, Н.Н.* Стихотворение в прозе В.Г. Распутина (жанровая специфика «Видения») / Н.Н. Подрезова // Творчество Валентина Распутина : ответы и вопросы : моногр. / [Т.Е. Автухович [и др.] ; под ред. И.И. Плехановой]. – Иркутск : Изд-во ИГУ, 2014. – С. 244–255.
10. Распутин Валентин Григорьевич : библиограф. указ. / Мин-во культуры и архивов Иркут. обл. ; Иркут. обл. гос. универс. науч. б-ка им. И.И. Молчанова-Сибирского. – Иркутск : ИОГУНБ, 2017. – 712 с.

11. *Распутин, В.* День рождения : рассказ / В. Распутин. – Совет. молодежь. – Иркутск, 1966. – 21 авг. – С. 3.
12. *Распутин, В.* Добрый рыцарь совести и слова. 80 лет со дня рождения Виктора Потанина / В. Распутин // Путеводная звезда. – 2017. – №6 (254). – С. 1–2.
13. *Распутин, В.* Видение : рассказ / В. Распутин. – Гудок. – 1997. – 15 марта. – С. 6.
14. *Распутин, В.Г.* Откуда есть-пошли мои книги // В.Г. Распутин. В поисках берега : повесть, очерки, статьи, выступления, эссе / В.Г. Распутин. – Иркутск : Издатель Сапронов, 2007. – С. 501–512.
15. *Распутин, В. Г.* Собр. соч. В 4 т. Т. 3. Живи и помни : повесть, рассказы / В.Г. Распутин. – Иркутск : Издатель Сапронов Г.К., 2007. – 440 с.
16. *Распутин, В.* Человек с этого света : рассказы / В. Распутин. – Красноярск : Красноярское книж. изд-во, 1967. – 120 с.
17. *Чивилихина, Е.* Открытие Валентина Распутина. К 90-летию со дня рождения В.А. Чивилихина (1928–1984) / Е. Чивилихина // Наш современник. – 2018. – №3. – С. 200–205.

Т. В. Кудрякова

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОПТИКА ГЕННАДИЯ АЙГИ

Предметом внимания в данной статье являются оптические характеристики художественного пространства русскоязычной поэзии русско-чувашского поэта Геннадия Айги (1934–2006), а именно особенности реализации пространственных образов в контексте образов световых явлений, представленных лексемами «мерцание», «сияние», «свечение»/«свет», «блистание», «золочение» / «серебрение» и т. п. (обобщим их в единое понятие «свет») – диапазон достаточно разнообразен.

Как отмечает Г. А. Ермакова, мотив света является одним из основных мотивов творчества поэта: «Согласно Г. Айги, все есть одно целое, находящееся в потоке света» [10, 14], художественное сознание Айги «занято осмыслением взаимоотношений “Я” и Мира, омываемого светом» [10, 10]. «Светоречение» поэта исследователь связывает с древней чувашской верой (напомним, Айги был чуваш), «в основе которой лежит свет (çут тёнче, çут çанталăк (чуваш.) – светлая Вселенная, светлый мир)» [10, 18]. Практически всем типам пространств поэта (природным,

телесным и т. п.) сопутствуют световые образы, поэзию Айги можно считать «дисперсионной», «квантовой» [10, 7].

Природные пространства (леса, поля, луга, долины и т. п.), охваченные светом (сиянием, золочением и т. п.), у Айги есть выражение чистого, мирного пространства, часто соотносящегося со временем детства: «и — ровен мир! — река серебряна / поляна золотиста / я юн (как с Губ-что-Свет)» («Вдруг — мелькание праздника», 1963); «о это / очищения / о поле: / спокойного и ровного! — / и воздух — детскостью-Одно-сияет» («Другая дорога в поле», 1985) и др. Чистоту пространства (заснеженного пространства поля, леса, города и т. п.) поэт также выражает посредством белого цвета, который, на наш взгляд, синонимично соотносится с понятием «свет»: «чиста проста [земля; примеч. наше. — Т. К.] / <...> / светлы и широки [снега; примеч. наше. — Т. К.]» («Снег в саду», 1965); «белизною милосердную к миру / ею — может быть — я окружен как / безмолвием поля с мерцаньем / участливо-ясным» («Ты моя тишина», 1974); «полями такими / насквозь озаренная / будто как свет с образов / веяла с чистых холмов белизна!» («Призраком надписи», 1977) и др.

Одним из типов природных пространств у Айги является пространство (место) растения, которое приобретает качества самостоятельного локуса благодаря поэтическому фокусу: мир природы, конкретный природный локус (лес, поле, луг, сад и т. п.) порой сводится поэтом к единственному деревцу или цветку. Айги пишет: «Обращаясь к дереву, я не стремлюсь запечатлеть его в классически “очищенном” рисунке: по возможности я хочу “сказать все” о нем самом, включая в его “зону” [курсив наш. — Т. К.] и свои чувства, вызванные им» [2, 16]. По нашему мнению, «зона» растения имеет достаточное основание для того, чтобы рассматриваться как полноценный пространственный образ. При этом природные образы, их место, соединяясь со световыми образами, как правило, являются поэтическим утверждением безусловно прекрасного, божественного: «сиянье ваше... [берез; примеч. наше. — Т. К.] — в воздухе — просвет: / (мой шепот — Знаешь...): / словно — место Духа» («Две березы», 1972); «шествие Бога мерцает среди них [сосен; примеч. наше — Т. К.] золотыми / метафорами» («Страничка с соснами», 1979) и др.

Нередко образы сияния, свечения (света) и т. п. оказываются связанными не только с конкретными локусами вроде растения (цветка,

дерева), шире — поляны, поля, леса и т. п., но и с глобальным пространственным образом мира: «мир соборно-сияющий» («Поле за Ферапонтовым», 1967); «везде – носителем / быть свето-прорубей-и-ран: / не говорить – сверкать о родине: / на мир!» («Родина (*Поднимающийся под навес*)», 1973); «в Сиянье Золотого Часа Мира: / Куст-Один: / в том Часе золотящийся: / (ведают иль нет? — / само сиянье-веденье): / Куст-как-час: / (из края Поля – вширь)» («Поле: куст вербы», 1975) и др.

Световые образы у Айги могут рассматриваться в качестве выражения экзистенциально-эстетического переживания, осмысления того или иного события, явления, предмета, в том числе в контексте определенного пространства. Поэт «высвечивает» объект поэтического фокуса, делая на нем акцент. Образы «светоносного» объекта в глобальном пространстве мира, а также образы осиянного мирового пространства делают допустимым предположение об оптической гиперболизации поэтического объекта и оптической гиперболизации самого пространства.

Тело человека у Айги приобретает качества пространства (точнее – места) также благодаря поэтическому фокусу (о выделении телесного пространства см. статью Е. Андреевой [7], кроме того, сам поэт говорил, что его объект – «места в лесу, места-поля, даже — места-люди, место – я сам» [2, 18], обозначая универсальное пространство, тело как часть этого пространства и само тело как пространство). Телесное человека у Айги может иметь семантику локуса, проявляющего свет: «во мне без желанья оставленный [о «горестном следе»; примеч. наше. – Т. К.] / во время свечения крови и жил» («Без названия», 1958); «и засветится подглазьями мягкими / на лицах у женщин / распределенье настурций» («Распределение сада», 1963); «“*есть*” / – повторяешь – как будто / в себя помещаешь / светящее место» и др.

В некоторых случаях поэт посредством световых образов сакрализует телесное пространство, обозначая его сходство, родство с «“сонмом” живых и “ушедших” родственников» (цитата Айги из книги «Тетрадь Вероники» (1957–1988) [4, 15]): «зашевелишь для нас / цепь света созданную из отцов / где стебли в сонм ли втаяны» («Друг этих лет», 1964); «и будто из лица светящегося / во время грусти – / моего – / его я создаю / и озаряет / таящий рода образы / огонь» («Лицо впоследствии», 1965); «рода моего / сиянье – сквозь лицо» («Вспоминая все тот же храм»,

1983) и др. Здесь прослеживается реализация национально-мифологических эстетических установок автора, которые основываются «...на идее единства, устремленности к свету» и определяют в качестве эстетической доминанты его творчества «образы света, дома, рода, <...> памяти как хранительницы заветов предыдущих поколений» [см.: 10, 16].

Внимание Айги к телесным образам, проявляющим свет или находящимся в потоке света, их опространствление можно рассматривать как утверждение особого места человека и его телесного – зачастую уязвимого – в общем пространстве, которое нередко изживает из себя понятие *homo humanus* и является пространством смертным: «светом-сталью / отблеском-зубцами / не входит день / в Я-есмы-лицо [об О. Э. Мандельштаме; примеч. наше. – Т. К.]... / <...> / не входит / в крошево его...» («Окраина: тишина (*Памяти поэта*)», 1973); «кровоточащие раны людские — / сады их: / возделыватели — кастетомотыгами / (Мозг – Дерн / Сиянье – Отечество)» («Триптих с жасмином (*После гибели друга*)», 1976) и др. Под смертными пространствами подразумеваются замкнутые пространства смерти – камеры, подвала, арестного дома и т. п., пространства родины (см.: *Нет-Страна* («К портрету литератора», 1967); *страна Изготовительница трупов* («Прощальное», 1978); *Страна-Удушье* («Полуночная запись» (3. Федецкому), 1979) и др.) и мира (*Освенцим-мир* («Стланик на камне», 1982) и др.), соотносящиеся с смертным временем истории XX в.

Свет у Айги проявляет и усугубляет ужас смертных пространств, представляющих угрозу: «о чудо-камера и волшебство-вселенная: / секунда перед сном: / открыта / словно зала – / как яркий свет / в который помещают: / сверхжизненно и ярко – бить в лицо! – / о чудо сверхпонятное о камера: / секунда-зала: словно сверхживого / раскрытый — до разрыва мозга — свет!.. – / убийцы-двойника: тебя: в тебе же –даль!» («К заре: после занятий» (В. Ш. [Варламу Шаламову; примеч. наше. – Т. К.]), 1967) и др. Весьма показательным в данном отношении является «Стихотворение-пьеса (*Вещь для сцены*)» (1967), нарастание интенсивности света в котором выступает в качестве оптической (одновременно с акустической) гиперболизации «беспредельного ужаса» насилия:

Пустая сцена, освещенная слабо.

Близкий голос (нечто вроде: «ааа»), как бы ничего не выражающий.

Долгая пауза.

Удар – как об стену — за сценой.

Обрывок (в то же время — «цельный») бессловесного хора, напоминающего молитвенное песнопение.

Сильный удар – как об стену – за сценой.

Долгая пауза.

Далекий крик ужаса – по возможности «беспредельного».

Свет на сцене усиливается до максимальной яркости.

Свет в пространствах, характеризующихся смертельно, может претерпевать изменение и реализоваться в образе огня (зарева), несущего в себе семантику разрушения: «плавлю вас – режьте: горением-кровью! — / как ныне из бездн / стали – пылает страна: наконец-то / Огнем-Своей-Сущности-Ревом-Мильонным: / взрывом гниения: “В Прагу!”» («Цветы, режьте», 1968); «ЭМ-ЭСская ласточка [обозначение нацистского самолета-истребителя; примеч. наше. – Т. К.] / в явлении-зареве / Страны-Газирования: / огненный знак ее! – / и по направлениям / его словно огненным / вяжут в подвалах: / Родины-Зарева!» («“Ласточка”: способ связывания (Из цикла «Лимб Жакоба»)), 1969); «под огненным небом Газгольдера-Места / выдерживая Спец-Обработку / слышен Небу другому мерцаньем безмолвным / маску тела отбросивший Хрящ / Все-претерпевшего Слова» («Поэт (К 60-летию Яна Сатуновского»)), 1973) и др.

Также, наоборот, световые образы в контексте образов смертельных пространств позволяют задавать позитивный вектор их истолкования: «пространства творимого окнами / где-то в уютном / Ненастье-Стране... – / свеченье твое [об улыбке; примеч. наше. – Т. К.] золотистое / во тьме – как в судьбе» («Тишина и улыбка», 1975); «сияньем круга: вздрог и скользь! – / и — свет (вещественно – из света – / счастье)... – / сияя — одаряя — Ты / во Тьме-Стране / так ясно: долго: есть» («Лицо: тишина», 1975); «какая уж ни есть зима / да будет как Свеча / <...> / Свеча-Страна такая» («Ветры-сиянья: отъезды», 1978) и др. Здесь наблюдаем, как поэт «...принимает страдание мира на себя, пропускает через себя, при этом не замыкается на

нем, он видит свет, пребывает в нем, хотя “рана” его души “кровоточит”, почти каждое его стихотворение двухмерно, там присутствуют образы Света и Тени, Радости и Боли, Жизни и Смерти» [10, 23], что вполне соотносимо, на наш взгляд, с «протеизмом» А. С. Пушкина, под которым подразумевается «удивительная способность легко и свободно переноситься в самые противоположные сферы жизни» [9, 352].

Свет у Айги свет может быть рассмотрен как вместилище, т. е. пространство, включающее в себя, ибо, «Согласно Г. Айги, всё есть одно целое, находящееся в потоке света» [10, 14]: «[лес; примеч. наше. – Т. К.] включи в свой свет и затеряй – как в море!» («И: расходящиеся облака», 1960); «самое хрупкое / чистое – самое: из / света глубинного (явен присутствием / чем называем) / ясно-простым проявляя – блистаньем: / чудесное / до боли безвинное (даже немного / щемяще-просительное) / это а-а-колыбельное» («В месяце четвертом: пробы — напева», 1983) и др. В свою очередь, световые образы обретают пространственные координаты (свет как вместилище), включаясь в предмет: «И во все проникал / свет звука, свет взгляда, свет тишины» («Дом друзей», 1960); «О, вижу тебя я, как свет в апельсине, / когда его режут» («Прощальное», 1960); «эти слюни: безвинная жизнь / ими сияет! — восторг: / из чистоты / существа / выражаясь» («Чище слезы», 1983) и др. Подобное «опространствление» невещественного, равно как и наделение пространственными характеристиками тела или растения, можно рассматривать в контексте расширения Бахтинского «...хронотопичен всякий художественно-литературный образ» [8, 289] (в нашем случае акцент делается на «топичности») и в контексте «“быть пространством, образовывать пространство” как функция вещи» Топорова [11, 238], с дополнением — как функция невещественного у Айги.

По аналогии с моделью «свет как вместилище» у Айги нередко встречается линейная модель «свет, проходящий сквозь»: «сквозь Бога Сосен / тень-излученье: / береза-дитя» («Сосны-с-березой», 1961); «место мамá-обожания будто в младенчестве / мне закрывает / чтоб выдержать мог / и не удерживая / насквозь серебрится» («Все та же ива», 1982); «сквозь флоксы сквозь слезы-сиянье детей / сквозь давние свето-поля и сквозь боль / и страдания: / будто корнями лучей отовсюду / свободное / Солнце Любви!» («В ветер — не называя», 1985–1986) и др. При этом

излучение, серебрение и т. п. есть безусловный знак чистоты природных пространств.

Следует сделать вывод, что образы световых явлений семантически и оптически дополняют материальные образы, поэтически возвышая их и даже возводя в разряд сакральных. Свет в стихотворениях Айги является средством оптической актуализации образа объекта, обладающего пространственными признаками, соответственно, средством его оптической гиперболизации (причем не обязательно в контексте глобального образа мира), поскольку объект не только выступает сам по себе, транслируя сам себя, но и проявляет зачастую несвойственные ему явления свечения, сияния и т. п., усиливающих его актуализацию. Образ света динамичен: он способен занимать пространство, быть пространством, являться экзистенциальным выражением пространства. Семантика световых образов меняется в зависимости от контекста, усугубляя Хаос смертных антропогенных пространств и создавая Космос пространств природных. Таким образом, пространство Айги может быть в достаточной мере охарактеризовано с позиции оптических явлений.

Библиографический список

1. Айги Г. Отмеченная зима. Собрание стихотворений: В 2 ч. – Париж: Syntaxis, 1982. – 625 с.
2. Айги Г. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. — СПб., 2001. – 304 с.
3. Айги Г. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Гилея, 2009.
4. Айги Г. Тетрадь Вероники // Собр. соч.: В 7 т. – М.: Гилея, 2009. Т. 4. — С. 9–104.
5. Айги Г. Н. Здесь: Избранные стихотворения. 1954–1988. – М., 1991. – 287 с.
6. Айги Г. Н. Теперь всегда снега: Стихи разных лет. — М., 1992. – 320 с.
7. Андреева Е. Влияние супрематических идей К. Малевича на поэтические концепции пространства в творчестве Г. Айги 1960–1980-х годов // Летняя школа по русской литературе. – 2017. Т. 13. – № 3. – С. 289–296.
8. Бахтин М. М. Разрозненные листы к «Формам времени и хронотопа...» // М. М. Бахтин. Собрание сочинений: В 6 т. – М., 2012. Т. 3 – С. 504–511.
9. Белинский В. Г. Статьи о Пушкине: Статья пятая // В. Г. Белинский. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1955. Т. 7. — С. 302–357.
10. Ермакова Г. А. Эстетические основы художественного мира Г. Н. Айги: автореф. дис... докт. филол. наук: 10.01.02. – Чебоксары, 2004. – 38 с.
11. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. С. 227–285.

Е.Ш. Ташлинская

СТРАННИЧЕСТВО КАК ОСОБЕННОСТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ (ПОВЕСТЬ А.И. СВИРСКОГО «РЫЖИК»)

Мне скулы от досады сводит:

Мне кажется который год,

Что там, где я, – там жизнь проходит,

А там, где нет меня, – идет.

В. Высоцкий

Тема национального сознания и самосознания связана с необходимостью обустройства не только своей индивидуальной жизни, но и общего дома, России. Не разобравшись в себе, невозможно поступательно и осмысленно двигаться вперед. Автор предпринимает попытку проанализировать ключевые аспекты поведения персонажей, что является отражением глубинных противоречий внутренней жизни.

Повесть «Рыжик» автобиографична и именно поэтому очень реалистична [9]. Более того, актуальность описанных в ней событий (написана книга в 1901г.) с годами не утрачена. Особенности национального самосознания достаточно четко прослеживаются в путешествии главного героя по Руси. Само странничество было характерной формой познания мира и людей, особым способом существования человека, являющимся отражением мировоззрения и духовных исканий русского человека, это особый феномен культуры, распространенный на Руси в XVII–XVIII веках. К странникам относился разнородный люд: калики перехожие, скитальцы, юродивые, нищие, бездомные, а также отдельные представители преступного мира. Пути и причины попадания в эту среду могли быть различными. Но в основном это социальное и личное духовное неустройство, что и раскрывается в повести.

Так Санька-Рыжик, прозванный за цвет огненно-золотистых кудрей, с ранних лет познал нищету, родившись в Голодаевке, близ Житомира, будучи подобран после безвременной смерти матери безграмотной и забитой Аксиньей, жил так, как жило большинство горожан: «бедность, нужда и всякие невзгоды переходили к ним из рода в род, как переходят к

богатым громкие титулы или миллионные наследства» [7]. Взрослые его недолюбливали, воспринимая как «кару небесную», «чертенка», скверного, испорченного мальчишку, и даже столяр Тарас, муж Аксины, относился с холодком, при любом удобном случае, не жалея рук и аршина, наказывал за проказы, называя «каторжником» и воспринимая приемыша как нахлебника и обузу.

По мере движения фабулы в повести и посредством описания мытарств основных действующих лиц в пространственно-временном континууме, мы наблюдаем, как главный герой Санька-Рыжик через коллизии и жизненные события познает горечь обид, предательства и потерь, вкушает сомнительные утехи и забавы, «образовывается», внимая рассказам более опытных собеседников, попадает в воровскую шайку, научается сопереживанию. Неприкаянность и особые переживания героя, душевные трансформации и чувства переданы с помощью описания пейзажей, в частности, через сцены общения с морем, которому автор уделяет достаточно много места в повести.

Между тем читателю Рыжик раскрывается как маленький человек с большим сердцем, проявляющим заботу о бездомной больной собаке, которую он подобрал на помойке и выходил, назвав Мойпес, затем чувство глубокой жалости у него вызывает судьба осиротевшей девочки Дуни, которую он берет под свою защиту и опеку. Особенно через свое одиночество Рыжик начинает более глубоко воспринимать собственный мир, вслушиваясь в себя, обретая первый опыт маленьких открытий, пытается анализировать происходящее с ним и делать первые выводы. Эта особенность русского человека – рефлексивность – вообще присуща Саньке- Рыжику. Он мечтает стать героем, защищать обездоленных, слабых и униженных (его имя – Александр – символично и несет дополнительную смысловую нагрузку).

Обладая природной бойкостью и смышленостью, он мастерит ружья и пытается подзаработать на рынке (на вырученные деньги покупает булку детям). Это еще одна характерная особенность национального характера и менталитета – авантюризм и привычка быть в авангарде, что отражается в его предприимчивости и поступках. Он способен пожалеть и старается обустроить, защитить слабого. В результате, познакомившись с панычами, пристраивает новую знакомую сиротку Дуняшу в богатую семью, но

впоследствии оказывается отвергнутым новыми приятелями. Так, познав ложь и предательство, он все более оказывается склонен к приключениям и внутренне готовым к бегству. Эта интенциональность его сознания (вначале еще не явленная во всей широте и объеме) – что нужно искать лучшей доли (посредством сначала протеста, проказ, потом бегства) – подспудно, спонтанно зреет, имеется в его душе.

Главным проводником и самым родным человеком (по стечению обстоятельств и как часто бывает в жизни) становится случайный знакомый, к которому Рыжик прикипел всей душой – это Полфунта. Судьба последнего как нельзя лучше демонстрирует характерные особенности, противоречия и метания русского человека, когда «двери настежь, а душа взаперти» (по словам Высоцкого).

И люди, подобные ему, живут в «странном доме», странноприимном (заметим, что слово странничество понимается в нескольких созвучных значениях: и как путь по стране – «стороне», и как странность, и как некая отстраненность; У С. И. Ожегова [5] странник, -а, м. (устар.). -а, м. (устар.). 1. Странствующий человек (обычно бездомный или гонимый). С. в мире (одинокий и бесприютный человек). 2. Человек, идущий пешком на богомолье, богомолец. * Небесный странник (высок.) – о метеорите. || ж. странница, -ы. || прил. страннический, -ая, -ое. В Словаре Д. Н. Ушакова находим 4 значения, а у Даля отмечается 7 значений). Здесь стоит отметить, что "странничество" и "странствование", на наш взгляд, имеют существенные отличия. Первое слово более широкое по значению и является суть отражение духовно-культурных смыслов, это феномен, сквозь который высвечивается сущность национального сознания и самосознания. Второе же слово более привязано к путешествию, к освоению пространств, иных стран, мест.

Жизнь Полфунта действительно отличается удивительными странностями. Он, будучи выходцем из дворянского сословия, жил как нищий бродяжка, потому что не захотел подчиниться воле родителей и заниматься предназначенным ему делом, соответствующим его положению в обществе, но претившему его порывам и мечтаниям. Он фактически оказался чужим среди своих.

Сближение с Рыжиком состоялось, в том числе, и по причине схожих обстоятельств жизни – предательства семьи. Он отказался получать те

скудные подачки, что время от времени ему присылали родственники. Равно как и Рыжик, что ощутил себя лишним, ненужным в приемной семье и потому – несчастным, он также не нашел поддержки и понимания самых близких людей. А отсюда подвернувшийся случайный встреченный прохожий подсказал выход – уйти странствовать «за ветром», чтобы ощутить свободу, наполниться впечатлениями и, в конце концов, попытаться найти себя. Но это бегство не позволило обрести такого искомого безмятежного состояния, т.к. не удалось убежать от себя. И в этом трагизм героя.

Ты только ждешь и догоняешь,
врешь и боишься не успеть,
Смеешься меньше ты, и, знаешь,
Ты стал разучиваться петь!(...)
Я верю крику, вою, лаю,
Но все-таки друзей любя,
Дразнить врагов я не кончаю,
с собой в побеге от себя.
Живу, не ожидаю чуда,
но пухнут жилы от стыда, –
Я каждый раз хочу отсюда
Сбежать куда-нибудь туда...[3].

Эту же мысль по-своему, пусть и нелепо, надрывно, сквозь слезы, выразил Рыжик, рассказывая Дуне о своем желании сбежать: «Нигде я не буду... У меня нет дома... Меня не любят... обижают... Панычи смеются... Никто мне не родной. Я ничей...» [7].

Смутно и нечетко осознавая, скорее, предчувствуя необходимость изменений, Рыжик движется по жизни. Судьба героя повествует, сколько лукавства и незрелости может содержать самосознание странников. Обладатели его зачастую двигаются бесцельно, блуждая, словно впотьмах, наощупь. Странникам часто вовсе неважно, куда идти, словно дорога сама их манит и ведет.

Слыша протестные нотки зарождающегося недовольства в народе и обнаруживая мечтания о лучшей доле, попав к пограничникам, Рыжик, чутко уловив их желания и надежды, незаметно для самого себя, начинает

приукрашивать жизнь в их родных местах, говоря о небывалом еще доселе урожае, о благодатной погоде, даря солдатам радость, мечту, надежду на их скорое возвращение и успокоенность за безбедное существование своих родных и близких. В этой сцене обнаруживается еще один парадокс русской души – не иначе только как через обман и самообман (явный или неявный) возникает желание приукрасить действительное положение вещей. При искусном владении речью можно легко ввести собеседников в «искреннее заблуждение», попав в сети непреднамеренной лжи. В результате состоялся обман безо всякого злого умысла, а так только, чтоб успокоить солдат, пригревших мальчишку, который, видя заинтересованность в себе и страстно желая быть кому-то нужным (как пишет, в том числе, и в своей автобиографии писатель [9]), а также из чувства благодарности и желания угодить, предается сочинительству. Тем самым все обретают умиротворение и покой. Нагрешил (и Рыжик отчетливо понимает это) – но ведь от этого никому не стало хуже, наоборот, он видел, как меняются лица солдат, как их взгляд теплеет, наполняется мечтательным светом, и они радуются, что в этом году бог послал урожай и родным не придется голодать.

А какие страшные открытия совершает мальчик, попав в среду калек! Он с ужасом слышит откровения его нового товарища Спирьки о том, откуда берутся нищие и убогие на паперти: «Калек делают под Киевом да еще и под Москвой...» [7]. Оказалось, это целая индустрия, когда из здоровых людей, оказавшихся никому ненужными, намеренно и жестоко делают калек, выкалывая глаза, отрубая руки и ноги, с тем чтобы инвалид выглядел как можно более правдоподобно и тем самым вызывал жалость. Эта своего рода «деятельность», приносящая доход, и люди воспринимаются только как средство наживы, как способ законно отъять у богатых излишки, заставить их поделиться с жертвой, играя на чувстве жалости и сострадания.

Эта еще одна особенность отечественного самосознания, которая обнажается странниками: на Руси не очень любят богатых, успешных, знатных (и неважно оказывается, каким образом человек добыл, получил или заработал свое состояние). Бедность – не порок. Априори тот, кто находится выше рангом, получает презрение нижестоящих (иногда из зависти, но чаще неосознанно, по привычке). Верховенствующие же, в

свою очередь, подавая милостыню, также делают это, скорее, из привитого чувства ложного милосердия, не вдумываясь, а поступая, как заведено (либо как принято) в обществе, делая это щедро и напоказ. Но и тут же, либо с некоторой отсрочкой, могут, не стесняясь, проявить надменность, издевательски упрекать, ударить (как жандарм в ночлежке), и при этом насмехаться. Окунувшись в мир картежников, безродных, уродцев (и в физическом и в моральном смысле), воров и бродяг, Рыжик спешно бежит, только чудом уцелев по дороге. Он находит новых попутчиков и вновь пускается в опасное путешествие с Левушкой, на поезде, "зайцем", спасаясь от кондукторов на открытой площадке между вагонами, повисая на поручнях снаружи, рискуя жизнью.

Особый мир, отличающийся от привычного ему, – это еврейское поселение, где он попадает в дом ксендза. Но и здесь он наблюдает все то же неравенство и несправедливость. И только попрошайничать тут не разрешается, а нужно отработать свой кусок, например, помочь прибраться в доме в субботний день, когда евреи отдавали дань канонам и работать им не полагалось, зато они охотно изображали печаль, быстро проговаривая молитвы, дабы умиловать бога.

Рыжик искренне не понимает, почему так несправедливо устроен мир. Но эту сторону жизни ему приоткрыли воры, что у богатых всего вдоволь – делиться надо, с них не убудет. Мотив этот мы найдем и у М.С. Булгакова как проект обустройства социальной жизни. На вопрос: «А что бы вы со своей стороны могли предложить?» – Шариков ответил: «Да что тут предлагать... Взять все да и поделить» [1]. Так понята идея социального равенства.

Традиционно в отечественной литературе можно встретить попытки объяснить особенности национального самосознания самобытностью и духовностью русской культуры, которая преимущественно связывается с православием: «Что касается массового православного сознания, то для него характерно главенство духовных качеств над материальными благами, нравственных категорий над рациональными и политическими. С этим связаны свойственные русским идеализм и максимализм, мечта о всеобщем братстве и устремленность к поискам правды и счастливой доли для всех людей» [4].

Однако мальчик тонко чувствует ложь, лицемерие и игру с ценностями, и это его смущает. Обман и лукавство, присущие русскому мужику, отчетливо проявляются в образе встретившегося на пути Рыжика слепого дедушки Архипа, бродяги-старца, у которого были удивительно молодой голос и потрясающая способность ориентироваться в пространстве, показавшаяся мальчику подозрительной. Впоследствии окажется, что странник притворялся и хотел мальчика продать, чтоб он был еще одним «добытчиком» из армии таких же бесприютных и беспризорных лишних людей, оказавшихся волею судьбы на дне. Он понял, что попал к злым людям с неблагоприятными намерениями, и нужно уходить.

Эволюция образа главного героя претерпевает серьезные трансформации через испытания и приключения – от бесшабашного сорванца, наглого и самоуверенного мальчишки, грозы Голодаевки до задумчивого и повзрослевшего отрока, напряженно всматривающегося в лица попутчиков и мечтательно вслушивающегося в музыку моря.

Любовь к родным просторам и языку, сочувствие и умение прощать обиды, смелость (граничащая с отчаянностью), искренность, любознательность – вот черты нашего героя. Особенно через описание знакомства и отношения его к морю раскрываются лучшие черты героя. Он воспринимает его как «живое, огромное и трепещущее» существо с «гигантским темно-синим телом». По душе ему пришлось «бесконечная даль и свободная ширь». Черное море становится его другом в Одессе, которому он рассказывал о своих печалях и радостях. Рыжик относился к нему с восторгом и «ревнивой, горячей любовью». Он мечтал, фантазировал о дивной жизни за горизонтом, подмечал изменения и всем любовался. Он научился понимать язык моря и «сам таинственным шепотом передавал морю свои самые сокровенные думы и желания» [7].

Рыжик оказался неплохим рассказчиком, увлеченный сам, он способен воодушевить и собеседника. Готовность делиться впечатлениями и пережитым опытом с товарищами, заинтересованность, открытость подкупает окружающих, правда, благодаря простодушию и наивности он также попадает в различные передряги.

Причины бродяжничества раскрывает автор более явно в другой своей книге [8]: повесть автобиографична, он описывает свои отроческие

скитания и впечатления. Никому ненужный, из бедной еврейской семьи, в 8 лет потерявший мать, он сполна хлебнул из горькой чаши сиротского существования. Теткой воспринимался как нахлебник, драчун, вечно голодный оборвыш, врунишка. Прототип героя рано познал суровые законы общества и воспринял долю нищих и обездоленных, будучи родом из Житомира, впоследствии обошел вдоль и поперек Русь. Описано и безверие людей в повести, некоторые даже доходят до примитивного атеизма, поскольку народ разуверился, богохульствует и готов с радостью поменяться с богачами местом, не мечтая о рае в потустороннем мире, т.к. на своей доле видел и ощущал несправедливость «здесь и сейчас». Лгал мальчик взрослым из-за буйства фантазии, но больше потому, что хотел понравиться взрослым и быть им интересным. Выдумывал, а они с легкостью ему верили, а потом его же и обвиняли во вранье, но делал он это столь искренне, что тетка всякий раз попадалась на эту уловку. Автор показывает, как несчастье сближает товарищей, которые с детства привыкли делить пополам кусок черного хлеба. Но даже и здесь проскальзывает лукавство: товарищ, делясь «последней» корочкой, демонстративно отворачивается, разрешая поделить поровну кусочек, при этом по дороге свою (целую) порцию уже съел. Но друг не обижается на это, поскольку сам так часто делает. И все же «хорошо и вкусно жить на свете!» – восклицает он после осеннего сытного пиршества, случающегося нечасто и тем более памятного [8]. В повести «Рыжик» уже Спирька рассказывает о том, как он обкрадывает спящую нищенку, при этом романтизируя воровство, подменяя его ложным геройством.

В детстве человек имеет множество разных впечатлений, быстро их проживает и готов уже к новым приключениям. Герой попадает из огня да в полымя. Автор повести в автобиографии признается, что не забыл детских обид, но он их запечатлевает художественно и делится, чтоб передать этот горький опыт и предостеречь от ошибок.

Конец повести оставляет для читателя возможность самому домыслить дальнейшую судьбу подростка. Но самое главное напутствие ему дал фокусник Полфунта: стремиться быть полезным людям и не прожигать жизнь, а остановиться, обрести себя. Да и сама гибель взрослого странника как бы символизирует окончание пути, несостоятельность этой жизненной философии.

Бродяжничество и нищенство в царской России были ограничены при Екатерине II, но полностью не истреблены. В советской России официально заявлялось, что дети-сироты определены в детдома и с беспризорниками проводится определенная работа. В 90-е годы XX века количество нищенствующих, попрошаек и бродяг опять резко возросло ввиду социального хаоса. Странничество, безусловно, не исчерпывается и не отождествляется с бродяжничеством, это особый феномен, выражающий специфические черты национального самосознания, который полностью не изживаем. Феномен этот принимает иные формы, но по-прежнему тесно связан с возрастанием количества людей, экономически нестабильных, попавших в социальную яму безденежья, ненужности, безработицы, но и, возможно, определяем как поиск нравственных оснований человеческой жизни – свободы, правды и счастья.

Корни этого социокультурного феномена, видимо, и глубже и шире. «Концепт странничества в русской культуре имеет сложную смысловую структуру: в нем мы находим реализацию таких понятий и смыслов, как странник, поиск, дорога, путь, странный человек, а уход из мира сего всегда обладает ценностью высокого духовного устремления, правдоискательства и Богоискательства, которые характерны для скитальцев «с открытым сердцем». В странничестве сплетались различные мотивы, разные социальные слои и человеческие судьбы. Но главное, что побуждало русского человека в путь — это поиски религиозной святости, зачастую в идеализированном образе Святой Руси» [2].

На Руси традиционно исконно было принято подавать милостыню и поэтому выдать себя за безродного сиротинушку не гнушались люди даже из достаточно обеспеченных слоев общества, но либо опустившиеся, либо откровенно не желающие создавать «общественное благо». Они едва ли не подводят жизненную «философию» под это "странное", отпадающее от "нормального", привычного, поведение. У русского народа чертой национального менталитета является обострённое *«чувство несправедливости социального неравенства, ущемляющего интересы малоимущего населения. Эту черту можно рассматривать как проявление коллективизма. Отсюда идущее издревле чувство социального сострадания к людям, ущерб-ным духовно и физически: нищим, юродивым, калекам и др., и*

уравнительные тенденции в русском понимании социальной справедливости» [4].

Статус юродивого в определенной степени получает свое «оправдание», поскольку национальная психология такова, что, жалостливо помолвившись, и продемонстрировав свое убожество, можно добиться малых, но все же благ и тем довольствоваться. Это отчасти связано и с пониманием православных традиций, согласно которым алчущие, плачущие, нищие, просящие, убогие, смиренные, покаявшиеся узрят рай.

В повести описание перипетий, в которые попадает герой, представляет своеобразный дискурс, и превращается даже в «игру в милосердие», при этом все стороны оказываются удовлетворены: подающие и воспринявшие. Как говорит один из героев повести: «от богатых, не убудет, а нам – благо». Среда, в которую волею судеб, заносит Саньку, неоднородна и внутренне неоднозначна, поскольку причины попадания в нее могут быть разные. Но самое страшное открытие, которое постепенно осознает герой: эта жизнь «затягивает» и вырваться оттуда подчас не представляется возможным. Чувство опасности и рискованность предпринимаемых усилий привели его в этот мир, но они связаны отчасти и с характером мальчика, который был отчаянным сорванцом и грозой Голодаевки, совершал набеги на сады и огороды, ездил верхом на Мойпесе и верховодил ватагой таких же бесшабашных мальчишек. При этом он понимает грань и начинает отшатываться от преступного мира, несмотря на свою беззащитность.

По счастью, ему встретился проводник в лице Полфунта, который на многие вещи раскрыл глаза и определил его выбор в дальнейшем. Эти два человека, один совсем юный, а другой уже немолодой, от которых отказались самые близкие люди, они, познавшие предательство, разочарование и нужду, обрели в совместном пути искренние теплые отношения, привязанность и дружбу. Посредством странствований герой обретает понимание самых важных ценностей: любви, дружбы, товарищества, сострадания, взаимопомощи. Другими словами, социализация случилась не формальным путем, но содержательно и по существу.

Однако же и сегодня эта тема нуждается в пристальном рассмотрении, в том числе и со стороны социальных институций. И по сей день проблема бедности (как экономической, так и духовной нищеты), а следовательно, и вынужденного странничества, обездоленности, неприкаянности и исканий еще не преодолена в нашей многострадальной стране. Эта ситуация обусловлена рядом обстоятельств: нескончаемые реформы, коррупция, формализм и бюрократизм, нежелание чиновников за бумагами и голой статистикой видеть реальные нужды конкретного человека, перетекание кадров из провинции в крупные промышленные города и регионы, отток мыслящей интеллигенции за рубеж, слабая развитость инфраструктуры, растущая инфляция, безработица и расслоение, потребительская психология, разбалансированность налоговой политики, неразумное и неэффективное использование природных ресурсов (запасов пресной воды, недр земли, морских богатств и т.п.), недостаточное внимание к проблемам образования без учета сложившихся национальных традиций и долгосрочных программ, отодвигание постановки и решения стратегических целей научно-технической политики.

В свое время существовал лозунг: «кадры решают все!». Оправданность его подтверждалась реальными делами и результатами. Кадровая политика, а значит, и воспитательно-обучающая программа по-прежнему стоит на повестке дня на первом месте. Самое ценное, что всегда было в России – это человеческий потенциал, талантливые люди, изобретательные, со смекалкой, находчивые, с пытливым умом, дерзновенные и предприимчивые.

Национальный характер и самосознание обладает сложностью и противоречивостью, в нем уживаются несовместимые черты: щедрость и стяжательство, накопительство и транжирство, разгульность и строгость, религиозность и богохульство, зашоренность и вольнодумство, низкопоклонство и свободомыслие, раболепие и мятежность, отчаянность и рассудительность, ловкачество и изобретательность, поиски правды и неверие в справедливый суд, нигилизм и стремление к совершенству и т.п. Как эти противоречия преодолеть, как уйти от этого «неизжитого духовного кочевничества» [10] – до сих пор неясно. Могут ли они служить

почвой для движения вперед? В чем искать спасение и где находить основы для преобразовательной мощи творческой энергии народа?

Эти извечные вопросы поднимались в отечественной литературе и философии, но до сих пор они остаются актуальными и до конца не решенными. Но только осознав всю глубину противоречий, поняв их причины, истоки, мы можем обустроить не только свой дом, но и подойти (возможно) ближе к реализации проекта, обозначенного русскими философами, подступить к осмыслению миссии русского народа, идее национального единства. Поэтому еще предстоит многотрудная и сложная задача перед каждым, обратившись к опыту предшествующих поколений и собственной культуре, извлечь позитивные аспекты и привнести их в свою собственную жизнь, подойдя к этому вопросу разумно, тонко и творчески.

Библиографический список

1. *Булгаков М.А.* Собачье сердце. М.: ЭКСМО, 2012. // <http://rushist.com/index.php/rus-literature/3084-bulgakov-sobache-serdtse-polnyj-tekst>
2. *Бурханов Р.А.* Странничество на Руси: философско-антропологические и социокультурные смыслы // Вестник Нижневартковского государственного университета. – 2012. // <https://cyberleninka.ru/article/n/strannichestvo-na-rusi-filosofsko-antropologicheskie-i-sotsiokulturnye-smysly>
3. *Высоцкий В. С.* Я не верю судьбе: стихи и песни. – М.: Эксмо, 2015. С. 358
4. *Ильин В.Н.* Манифест русской цивилизации. Ч.1. - М.: Омега-Л, Высш.шк., 2003. // http://www.za-nauku.ru/?id=217&option=com_content&task=view
5. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. – <http://ozhegov.info/slovar/?q>
6. Откровенные рассказы странника духовному своему отцу. – 3-е изд., испр. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2009. – 368с. (Б-ка духовной прозы).
7. *Свирский А.И.* Рыжик. Повесть. – М.: РусЛит, 2016. – 417с. // http://lib.ru/RUSSLIT/SWIRSKIJ_A/ryzhik.txt
8. *Свирский А.И., Максимов С.В.* История нищенства на Руси. М.: Эксмо, 2009. - 320с.
9. *Свирский А.И.* История моей жизни. – М.: издательство «Книга по требованию» 2011. – 460с.// http://az.lib.ru/s/swirskij_a_i/text_1938_istoria_moej_zhizni.shtml
10. *Чаадаев П.Я.* Философические письма. – М.: АСТ, 2006. – 254с. // <http://e-libra.su/read/312579-filosoficheskie-pisma.html>

НИЦШЕАНСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

Роман А. Белого «Петербург» писался непосредственно в преддверии революционных событий в России, в 1911–1913 годах. Тема готовящегося революционного переворота получила многогранное отражение в содержании романа. Основой сюжета произведения является неудавшийся террористический акт – убийство сенатора (которое должен был совершить его собственный сын, пообещавший группе заговорщиков самолично бросить бомбу в своего отца). Волнения, мятежи, восстания, бунты и забастовки составляют фон описываемых в романе событий. Однако «Петербург» Белого менее всего является историческим романом. Собственно исторический пласт в тексте смещен, во-первых, в план философских, теософских, эсхатологических и апокалиптических размышлений героев и автора. Во-вторых, описание реальных исторических событий уступает место многочисленным литературным отсылкам. Создавая образ предреволюционной России, Белый ориентируется не столько на социально-политический контекст эпохи, сколько на текст, на образы Петербурга, России и русской революции в наследии русской литературы от Пушкина и Гоголя до Толстого и Достоевского [6]. Таким образом, интеллектуальный и эстетический план безусловно доминирует в романе над социально-политическим, философский и литературный контекст преобладает над историческим. В результате создаваемый в произведении образ революции получает дополнительные смысловые измерения, которые становятся определяющими. Коннотативный смысловой пласт преобладает у Белого над денотативным.

С философской точки зрения революция представляет собой трансгрессивный феномен – явление, выполняющее функцию нарушения установленных границ (социальных, политических, семантических, онтологических) [9]. Разрушая устоявшиеся способы существования, трансгрессия создает условия для перехода на другой уровень бытия. Как таковая трансгрессия амбивалентна – она сочетает в себе отрицание и утверждение, разрушение и созидание, гибель и рождение. По словам

Ницше: «нужно еще носить в себе хаос, чтобы родить танцующую звезду» [7, 17]. («man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können» [10, 370]).

В художественном пространстве романа Андрея Белого революция представляет собой единство двух этих амбивалентных полюсов: хаоса и творчества, заката и нового начала. Более того: революция мыслится Белым не как насильственное вмешательство в закономерное течение социально-политической и духовно-культурной жизни страны, но как непосредственное проявление самого характера русской культуры и истории. Историческое движение России с самого начала носит сугубо трансгрессивный характер. Поступательное, едионаправленное развитие для нас не характерно. Россия развивается не по линейной, но по хаотической модели [1]. Взрывы, перевороты и потрясения составляют специфику нашего исторического пути. Преобразования Петра I представляют собой трансгрессивный по существу акт: насильственное обращение к чужеродному культурному началу. Но этому трансгрессивному акту исторически предшествовала другая трансгрессия: не менее чужеродное и не менее насильственное монгольское, азиатское влияние. И восточное и западное начало, согласно Белому, выступают в качестве чуждых по отношению к России. Россия для Белого – ни Восток, ни Запад [5, с. 906]. Прививка восточного, азиатского начала есть первый значимый акт трансгрессивного выхода российской культуры из себя – вне себя, по направлению к Иному. С азиатским влиянием в Россию входит варварское хаотическое начало (по замечанию Н.А. Бердяева: «Эта восточная, татарская некультурность и дикая хаотичность – великая опасность для России и ее будущего» [4, 524]). Этот опыт прививки хаоса через столетия обернется энантиодромией – обращением в противоположную крайность, насильственной попыткой подчинить хаос европейской идеи порядка: «С той чреватой поры, как примчался к невскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит – надвое разделилась Россия; надвое разделились и самые судьбы отечества; надвое разделилась, страдая и плача, до последнего часа – Россия» [3, 200].

Россия разделена противоположными началами. Не примиренные противоположности порождают напряжение, чреватое в будущем взрывом

и потрясениями. Так, революция оказывается вписанной в самую суть исторической судьбы России: «Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей – будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого *труса*; а родные равнины от *труса* изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. Петербург же опустится» [3, 201]. Содержанием грядущих потрясений станет новое столкновение Востока с Западом: «Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет, – брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обогрят поля европейские океанами крови; будет, будет – Цусима! Будет – новая Калка!.. Куликово Поле, я жду тебя!» [3, 201]. По мысли Белого, грядущий переворот завершится подъемом России: «Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей» [3, 201].

Таковы историософские взгляды Белого, представленные в романе «Петербург». Не следует, однако, забывать, что в пространстве художественного текста мысли А. Белого выполняют определенную функцию в структуре романа: они не столько утверждаются сами по себе (как в публицистическом тексте или в философском трактате), сколько вступают в диалогические отношения со взглядами и позициями других героев произведения. Роман Белого полифоничен, подобно романам Ф.М. Достоевского [2]. Как отмечает И. Сухих: «Беловская историософия и эсхатология подчинена поэтике» [8, 30].

Позиция Белого в отношении будущей русской революции пересекается в романе со взглядами террориста А.И. Дудкина и видениями сенаторского сына Н.А. Аблеухова. Дудкин развивает восходящую к Ф. Ницше и получившую воплощение в учении О. Шпенглеру теорию конца культуры и грядущего варварства. Если для Белого трансгрессия есть путь обновления и восхождения России, то для Дудкина наиболее значимым оказывается негативный, разрушительный и нигилистический аспект трансгрессии: «Помнится, в тот период пришлось ему развивать парадоксальнейшую теорию о необходимости разрушить культуру, потому что период историей изжитого гуманизма закончен и культурная история теперь стоит перед нами, как выветренный трухляк: наступает период здорового зверства, пробивающийся из темного народного низа

(хулиганство, буйство апашей), из аристократических верхов (бунт искусств против установленных форм, любовь к примитивной культуре, экзотика) и из самой буржуазии (восточные дамские моды, кэк-уок – негрский танец; и – далее); Александр Иванович в эту пору проповедовал сожжение библиотек, университетов, музеев; проповедовал он и призванье монголов (впоследствии он испугался монголов)» [3, 535–536].

Другой аспект революции как трансгрессивного движения актуализирован в фантазиях и сновидениях Н.А. Аблеухова. Предстоящее покушение на своего отца-сенатора приобретает в воображении сына космический и апокалиптический масштаб: «Течение времени перестало быть; тысячи миллионов лет созревала в духе материя; но самое время возжаждал он разорвать; и вот все погибало. <...> Все падало на Сатурн; атмосфера за окнами темнела, чернела; все пришло в старинное, раскаленное состояние, расширяясь без меры, все тела не стали телами; все вертелось обратно – вертелось ужасно» [3, 443]. В этом случае трансгрессия означает разрушение самого времени и конец мира. Террористический акт и готовящийся социально-политический переворот в данном контексте представляют собой лишь проекцию мифических представлений о конце времен и Страшном суде. Социальные и исторические аспекты революции здесь отходят на второй план, становясь знаками для сверхисторического порядка существования.

Таким образом, в романе А. Белого «Петербург» представлено многоаспектное и многоголосное, полифоническое видение революции как трансгрессивного феномена. Революция изображается в свете историософских идей самого писателя (здесь многочисленные параллели с идеями Ф.М. Достоевского, В.С. Соловьева, Д.С. Мережковского, Н.А. Бердяева); в свете теории нигилизма и заката европейской культуры (здесь отсылка к Ницше, а также к «Бесам» Достоевского); в свете древних эсхатологических представлений о гибели и возрождении мира. Общим моментом, объединяющим различные позиции, является понимание революции как нарушения установившихся границ и преодоление сложившегося порядка существования, то есть как трансгрессии.

Библиографический список

1. Балаклея Н.А. Модели социального пространства России как условие конституирования Российской идентичности // Аспирантский вестник Поволжья. – 2010. - № 1-2. – С. 7–11.

2. *Бахтин М.* Проблема поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М.: «Советская Россия», 1979. – 320 с.
3. *Белый А.* Петербург. / А. Белый. – СПб.: Кристалл, 1999. – 976 с.
4. *Бердяев Н.А.* Смысл творчества // Философия свободы. Смысл творчества / Н.А. Бердяев. – М.: Правда, 1989. – С. 254-581.
5. *Долгополов Л.К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Петербург. Приложения / А. Белый. – СПб.: Кристалл, 1999. – С. 785–968.
6. *Кантор В.К.* Санкт-Петербург: Российская империя против российского хаоса. К проблеме имперского сознания в России / В.К. Кантор. – М.: РОССПЭН, 2008. – 542 с.
7. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого // Ф. Ницше Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 4: Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Ф. Ницше. – М.: Культурная революция, 2007. – 432 с.
8. *Сухих И.* Прыжок над историей («Петербург» А. Белого) // Петербург. Приложения / А. Белый. – СПб.: Кристалл, 1999. – С. 5–45.
9. *Фаритов В.Т.* Трансгрессия и дискурс. Введение в философию бытийно-смыслового перспективизма: монография / В.Т. Фаритов. – Ульяновск: УлГТУ, 2012. – 199 с.
10. *Nietzsche F.* Also sprach Zarathustra // Gesammelte Werke / F. Nietzsche. – Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2012. – S. 363–615.

Ю.В. Жукова

«СКУТАРЕВСКИЙ» Л.М. ЛЕОНОВА. ЭКФРАСИС И ЕГО РОЛЬ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКОЙ ПАРТИТУРЕ РОМАНА

Роман «Скутаревский» (1930–1932) Леонида Леонова воплощает в себе новаторские устремления русской литературы XX века на уровне философско-мировоззренческого осмысления человеческого бытия. На этом этапе творчества в его произведениях проявляется острый интерес к социальной проблематике. Художественное пространство романа организовано авторским вниманием к интенсивной внутренней жизни героев, к мыслительным процессам, проникнуто драматизмом классовых столкновений, происходивших в нашей стране в конце 20-х – начале 30-х годов.

Роман, как и все созданное Леоновым, имеет преимущественно философскую направленность. В нем поставлены проблемы строительства нового общества, нового человека. Речь идет о характерном для эпохи в

целом преодолении границ между духовным и материальным, индивидуальным и коллективным, об этических устремлениях советских ученых, буднях научно-исследовательского института. Но не все в романе лежит на поверхности, многое таится в его глубине. Многомерность философской партитуры романа подчеркивается наличием важнейших для художника онтологических идей, мотивов смысла и ценности жизни, творчества, свободы. Уже тогда, в начале 1930-х годов, чуткий к переменам, едва улавливаемых в воздухе, Леонов предсказывает трагедию науки в обществе светлого будущего.

В мире Леонова значимо не столько присутствие мысли, сколько ее сила и глубина. В большей степени важен уровень самого мышления, способность увидеть то, что не стало ещё предметом внимания современников. «У Леонова она (мысль. – Ю.Ж.) заключена в сознании, опережающем воззрения современников, в утверждении духовных, культурно-исторических ориентиров, значение которых ещё предстоит осознать. Философская направленность произведений Леонова – в искусстве обобщения, в совмещении разных углов зрения, в умении видеть мир в многомерности его координат» [5, 13].

Как отличительную черту философского видения Леонова исследователь отмечает воплощение его через душевное переживание: «Писателю важно, чтобы абстрактные и философские понятия были максимально приближены к восприятию читателя, поняты и пережиты им образно. Такая ориентация позволяет представить область сознания как часть жизни, приблизить её к привычным человеческим нормам и представлениям. Писатель снимает ореол таинственности и загадочности с науки, абстрактной мысли; он облакает в зримую форму космологическую версию, философское рассуждение, абстрактную формулу» [5, 16–17].

В основе «Скутаревского» лежит социально-психологический конфликт, позволяющий всецело погрузиться в романную реальность. Экфрасис здесь, как и в других произведениях Леонова, является одним из ключевых приемов построения сюжета, характеристики персонажей романа, способствует формированию целостной картины мира.

Известный в качестве риторической фигуры еще с античных времен [7, 301–302], в последние десятилетия экфрасис понимается широко: как

«вербальный текст о невербальном феномене искусства» [2, 194] и привлекает пристальное внимание исследователей.

Первопричиной такого возрастающего интереса к данному явлению можно назвать распространенность экфрасического дискурса в литературе, вероятнее всего, связанная с влиянием интермедиального характера современной культуры. Экфрасис исследуется с разных точек зрения, одной из которых является вербальная репрезентация визуального. Например, Н.В. Брагинская отмечает, что экфрасис – это «“перевод” с языка изобразительного на язык словесный» [1, 260]. Кроме того, экфрасис активно изучается как в риторическом, так и в семиотическом аспектах. Ярким примером является сборник трудов последних литературных Лозаннских дней [3]. В нарратологии экфрасис рассматривается как тип повествования: «Проникая в художественный литературный текст, экфрасис сращивается с рассказываемой историей и образует тем самым с диегезисом неразрывное целое», при этом экфрасис «становится метаязыковой рефлексией по поводу метафорического содержания картины» [6, 218]. Многочисленные исследования художественных экфрасисов у разных авторов свидетельствуют о том, что в художественном тексте они могут выполнять различные функции: характерологическую, хронотопическую, сюжетообразующую, символическую и др.

Роман «Скутаревский» представляет собой энциклопедию всех возможных форм и видов экфрасиса писателя: прямой и косвенный, миметический и немиметический, монологический и диалогический, развернутый и нулевой, эксплицитный и имплицитный^{*}. Но важнее всего то, что использование экфрасиса Леоновым в «Скутаревском» представляет собой уникальную модель, характерную для всего его творчества: различные виды экфрасисов образует романную вселенную, становясь способом художественно-философской авторефлексии писателя. Экфрасис в творчестве Леонова – это не простое описание артефактов искусства, это способ преобразования материала искусства в философски

^{*} Многоуровневая классификация экфрасисов дается в статье Е.В. Яценко. См.: Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. – № 11. – С. 47–57.

значимые сущности, в результате чего создается художественный образ повышенной смысловой емкости.

Можно констатировать, что в «Скутаревском» превалирует экфразистический элемент в форме имени собственного. Это подтверждается структурно-функциональным анализом текста романа, в результате которого было выявлено частое упоминание следующих имен собственных:

– исторических лиц, ученых, физиков, философов: «Единственная, и то как-то боком, висела фотография *Милликена*, присутствующего на конгрессе энергетиков <...>» (здесь и далее в цитатах курсив наш. – Ю.Ж.); «Это портрет *Франциска Первого*... очень редкий» [4, 498]; «Его имя ставилось в ряду *Яблочкова*, *Габертейля*, *Маркони* и *Лангмюра*» [4, 513]; «К остальному он не имел ни вкуса, ни причуд; стремглавый человек, который, по утверждению врагов, логарифмы *Гаусса* способен был читать как увлекательный роман [4, 514]; «Сергей Андреич отстаивал формулу *Милликена* о космосе, извечно обновляющемся изнутри себя; за *Милликоном* стояли монументально и *Гераклит* и *Джордано Бруно*» [4, 520]; «Скутаревский рассмеялся: вот так же и *Деви* собирался нанять в переплетчики пришедшего к нему *Фарадея*» [4, 539]; «Выгоднее было начать с параллелей между отношением правящего класса к науке в старое и новое время, и, хотя это выходило из пределов взятого им отрезка времени, он не удержался помянуть имена *Галилея*, *Бэкона* и *Джордано*» [4, 547]; « – В отношении *Уатта* вы, конечно, пригладили, а насчет *Менделеева* я проверю, да, насчет *Менделеева*» [4, 549]; « – Вам, конечно, известны работы *Александрсена* и *Тесла*? <...> – Да, их опыты глубоко поучительны. Хотя я считаю, что *Мейснер* и *Арко* ближе к успеху» [4, 592]; «Так уж, видно, полагалось – почитать *Рентгена* и пренебрегать безвестным именем *Ленара*» [4, 757].

– писателей, композиторов, музыкантов: «И еще там висело – но не девушка в венчике, не ангелок с пасхальным яйцом, а сам писатель *Короленко*, которого полюбил Матвей Никеич из-за его чудо-бороды» [4, 504]; « <...> из книг, далеких от его науки, Сергей Андреич перечитывал только *Рабле*» [4, 525]; « <...> он утверждал, что не пришел еще *Гомер* этого грозного человеческого бунта <...>» [4, 552]; « <...> но очень часто он даже *Вагнера*, любимого композитора своего, воспринимал именно так,

математически, как трагическую, полновесную формулу бытия» [4, 575]; «<...> такое знал, может быть, только *Чайковский*, когда в жутких местах своих партитур он нажимает на фаготы» [4, 591]; «Арсений яростно принимался слушать музыку. Артист очень своеобразно понимал Пятнадцатую рапсодию *Листа*» [4, 716].

– художников, скульпторов: «<...> лысая французская старуха, как зло изобразил ее *Гудон* <...>» [4, 493]; «Казалось, сам мужицкий Брейгель гнал оравы своих персонажей по изломанной диагонали холста» [4, 651]; «Я изучил разлитую по холсту желчь *Кея*, падение складок в таких будничных шелках *Терборха*, могучую пасмурь *Рейсдаля*, кровавые, ростбифом писанные натюрморты *Снайдерса*, шекспировские мяса Иордана, я искал в полотнах... <...> – ...я смотрел часами на *Питерса*, который звучит из рамы, как колокол, – наконец закончил перечисленье Федор, вытирая испарину с желтых залысин лба» [4, 665].

– библейские персонажи: «Она ела робко, отщипывая кусочками, а он украдкой разглядывал свою добычу, – все еще томил неуклюжий *Адамов* стыд» [4, 595]; «<...> бежали ручьи, и радужные птицы, которых не было и у *Ноя*, которых забыл сотворить *Ягве*, пели в высоте ... ты понял мой умысел? Но когда этот *Адам* увидел, он испугался, и даже пиджак на нем повело» [4, 664]; «И может быть, он протянул бы руку, недоверчивую руку *Фомы*, если бы в эту минуту не вернулся Скутаревский...» [4, 691].

– мифологические герои: «Вы видите эти пурпуровые искры на одеждах *Артемиды* и *Коплита*? Ясно, это круг мастера прекрасного Дианокла!» [4, 494].

Экфрастический анализ романа «Скутаревский» целесообразно выстраивать в соответствии с образным рядом романа, в частности, с выявлением в речи главных героев и повествователя экфрастических элементов.

Фигуры главных героев романа в обрисовке Леонова сложны и противоречивы. Обратимся к словесным описаниям визуальных артефактов, которые использованы при создании образов главных действующих лиц «Скутаревского». Леонов масштабно и глубоко раскрывает характеры героев не только через переживания и личные драмы, возникающие в жизни каждого из них, но и через общение с другими персонажами, отношения с окружающим миром. Через связь с

национальным и мировым культурным наследием, с европейским искусством прежде всего, показаны этапы внутренних изменений, происходящих с героями романа. Более того, идет процесс духовного перерождения каждого персонажа, обретения ими нового взгляда на мир и понимания места человека в нем.

Образы главных героев романа «Скутаревский» складываются из многочисленных экфрасисов: прямых и косвенных, миметических и немиметических (атрибутивных, неатрибутивных, нулевых) с глубокой, философской наполненностью. Большую часть из них составляют косвенные описания, то есть аллюзии визуальных артефактов, и миметические атрибутивные и нулевые экфрасисы, когда называется имя выдающегося известного человека или указывается название произведения. Референтом описаний и характеристик, имеющих непосредственное отношение образам главных героев, является живопись, фотография, музыка и т.д. Важно подчеркнуть, что экфрасис раскрывает особенности миропонимания героев и автора, является призмой философского и художественно-эстетического познания мира. По утверждению Е.В. Яценко, «будучи носителем огромного пласта культурно-исторической, эстетической информации, экфрасис расшифровывает мировоззрение, социальную принадлежность, философию интерпретатора изображения» [8, 50].

Психологически тонкую, противоречивую натуру Скутаревского Леонов открывает постепенно. Представление о его характере помогает составить воспоминание ученого о своем детстве. «Воспоминание начиналось так. – Тусклый фаянс тарелки и горка обсосанных костей на ее щербатом борту. Минутой позже он различал вокруг стола своих покойных братьев и сестер. Дети пристально глядели на ржавую селедочную голову - лакомство и остаток еды. Потом издалека возникала длинная, вся в кислотных пятнах рука отца, вооруженная почти трезубцем. Орудие лениво вонзалось в рыбий позвонок и уносило его с собою, в гулкую дыру отцовского рта. Здесь и начиналось сознательное детство Скутаревского» [4, 479]. Описание передает не только сами воспоминания, но и те чувства, какие оно порождает, осуществляя функцию эмоционального воздействия на читателя. Об этом говорят эпитеты – *тусклый, ржавый, кислотный, гулкий*.

Кроме того, важным элементом построения картины обеда является трезубец, упоминающийся два раза: первый – в воспоминаниях о детских годах, второй – при описании состояния Скутаревского в достаточно зрелом возрасте. «Ему казалось тогда: вот, электрохимический процесс замедляется в этой прославленной человеческой реторте. Из тела пропадала та злая моторная неукротимость, за которую в самом начале карьеры приятели прозвали его кометой. То была старость ее, отускнение, коррозия ее плавучего и непрочного металла. Свершив параболу, комета возвращалась к двери, через которую однажды ворвалась в мир. Эта воображаемая дверь в небытие представлялась близкой, круглой и темной, как рот отца. И вот уже его самого, несомого на трезубце, провожали неживые глаза покойных братьев...» [4, 480].

Образ трезубца здесь неслучаен. В данном случае используется немиметический скрытый экфрасис с отсылкой к греко-римской культуре, в которой трезубец, символизирующий удар молнии, является оружием небесного бога Зевса (Юпитера). Также трезубец — наиболее известный символ власти над морем и атрибут древнегреческого бога Посейдона (Нептуна). Однозначно, данный элемент описания наделен глубокой философской емкостью, ведь основными значениями символа являются сила, власть, могущество, что в романе выражено следующим образом: обладая огромным интеллектуальным потенциалом, вынашивая новаторскую идею по изменению и улучшению жизни всего человечества, можно необъяснимым образом, под действием какой-то силы понапрасну растратить жизнь, так и не сумев из-за ошибки в расчетах воплотить эту идею в жизнь.

Важной составляющей психологического портрета Скутаревского является мотив горы. Отметим, что мотив горы у Леонова включает в себя четыре основных образных элемента: рассматривание и описание горы издали, подъем в гору, описание открывающейся с вершины горы панорамы и спуск с горы. Эта траектория определена автором с математической точностью – как парабола. Начинаясь с нижней точки – рождения, она движется к своему пику – зрелости и ниспадает, демонстрируя угасание. Так прочерченная парабола демонстрирует путь Скутаревского от нищенского детства и безвестности к славе ученого с

мировым именем, который в момент расцвета новой власти осознает отчуждение от неё, свою обреченность.

Гора – это вершина, с высоты которой открывается перспектива будущего, и намечаются подлинно человеческие отношения в мире. Можно утверждать, что это точка отсчета будущей истории. Для обозначения прежней истории писатель использует понятие «долина», подчеркивая тем самым ее протяженность и низкий уровень развития. «Туманная, голубоватая долина представала ему среди хребтов недвижимых и снежных. Она была обширна и пуста, ее реки текли напрасно, ее богатств не раскопал никто, – ей не хватало лишь людского творчества. Он видел ее как бы с высокой горы, откуда проще и понятней путаная география мира. Лавины людей приходили сюда из дымных и мрачных предгорий; они пугливо жалась у скалистого прохода, ослепляемые едким, как бы ртутным светом долины. Старые дома их развалились, а новые еще не построены; ночи их были темней, а одиночества страшнее, чем в те первобытные дни, когда еще не писались, а только пелись первые земные книги. Они и тут пытались петь, – неуклюжие их голоса повторяли сиплый лай ветров, под которыми были зачаты. Не сразу, не дружно они уходили в свою голубую неизвестность, а он оставался один на своей горькой высоте...» [4, 490–491].

Скутаревский – это «человек горы», который замахнулся на дела поистине грандиозные. Он рвется немедленно воплотить мечту в реальность. Но жизнь корректирует его порывы довольно безжалостно, испытывая силу его веры. Он боится одной только мысли о спуске в уютную долину обыденного, повседневного. Для него мечта – стимул, мотивация к творческой работе именно сейчас. «Гора его шла за ним неотступно, как судьба, возвращение в семью пугало, о сыне он старался пока не думать, друзья... их он заводил ровно столько, чтобы не совсем разочароваться в людях. Оставалась работа да еще вот Черимов, который, присев рядом, с неумелой нежностью держит его влажную, обессилевшую руку» [4, 491].

Мотив горы присутствует и в характеристике образа художника Федора Скутаревского, брата Сергея Андреевича. Не только кровное родство сближает братьев Скутаревских, но и схожесть судеб, в которых просматривается общность траектории пути-параболы и их способность

осознать ее перед началом своего подъема. Перед поездкой на Урал, Федор получает «социальный заказ», смысл которого он переводит из живописного плана в философский: «В договоре стоят – полдень, стройка, баррикада, шествие, весна, то есть все те эпосные слова, которыми класс начинает свою историю. Но внутри себя я вижу только массу пересекающихся линий, из которых одни идут вверх, вырастая за пределы моих картонов, иные бьются на месте, затухая в агонии, иные идут вниз, чтобы уступить место новым, которым дано просечь великие пространства впереди...» [4, 803].

Интересен в плане раскрытия характера главного героя и его окружения следующий отрывок, в котором изобилует использование скрытого экфрасиса: «Высоко на шкафу стояли в тесноте серые от пыли гипсы – грек с вытекшим глазом, поэт со знаменитыми бакенбардами, лысая французская старуха, как зло изобразил ее Гудон, музыкант со стихийным лбом, распахнутым, как мишень, чудесный флорентиец, воспевший ад, окрестности любви, рядом с тем мантуанцем, которого избрал себе в путеводители, – и еще казалось, будто одному из них, умершему в самый год его рожденья, творцу богов, пророков и сивилл, все шепчет на ухо пронизательный бородач из Пизы, что вот он обшарил космос и, отыскав закон, нигде не нашел бога. Позади, в тени и забвенье, теснились еще и другие, и тот же серый пепел судьбы одевал их непокрытые головы. Обращенные лицом к двери, они, казалось, приставлены были охранять драгоценный скарб Скутаревского, и лишь один стоял затылком, драматург в елизаветинском жабо, с зелеными кудрями; когда подрастал Сенник, любимец матери, ребенку давали играть с ним, и тот раскрасил этот бледный, величественный мел своею детской, неумелой акварелью. Весь этот пантеон недружелюбно взирал теперь на Скутаревского, который со сжатыми, в сущности, кулаками вторгался в собственный свой угол» [4, 493].

Хотя по имени никто не назван, экфрасис здесь точен и зрим: читатель без особого труда узнает в «гипсах» Гомера с Пушкиным, Вольтера с Чайковским, Данте с Вергилием и Галилея. Несомненно, эти имена вызывают у читателя яркие, четкие и однозначные ассоциации, не требующие лишних пояснений: «Так вот он, этот новый *Фарадей*, благожелательный, сдержанный и скромный подмастерье» [4, 578]; « – А,

это ты, советский *Фарадей!*...» [4, 708]. Сравнение Скутаревского-ученого с Фарадеем не случайно. Как и английский физик-экспериментатор и химик, Скутаревский работал над проблемой беспроводной передачи электрической энергии. Решение данной проблемы сыграло бы величайшую и значительную роль для советской России. Будучи студентом, Скутаревский был захвачен идеей о «причинах свечения и электрической самозащите глубоководной фауны». Над ним часто смеялись: «А отчего все-таки рыбы-то светятся?» [6, 510]. Но Скутаревский, не обращая внимания на шутки, продолжал работать, искать пути решения проблем передачи электрической энергии.

Несмотря на то, что роман в большей степени посвящен судьбе ученого старой формации и будням научно-исследовательского института, центром произведения, а также эпизодом, стягивающим к себе все сюжетные линии, становится сцена охоты на лису, воссозданная по мотивам картины Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу».

Важно проведение параллелей между судьбой самого Скутаревского, разоблачившего обман Петрыгина, и участием лисы, избежавшей гибели на охоте. Главный герой – Скутаревский, ученый-физик – оказавшись в «зафлаженном пространстве», где нет «чужих», впервые ощущает свободу от своих собственных мыслей и границ, созданных собственным воображением, у него возникает безграничное ощущение красоты белоснежного пространства с ярким рыжим пятном. Профессор, «феноменально рыжий», не разумом, а инстинктом, чувствует сходство своей судьбы с лисьей. «Скутаревский улыбался, опираясь на ружье; нагнавшись в детстве на мытарства отца, одно наблюдение сохранил он навеки: живая лиса стоила все-таки больше дохлой горжетки. И еще: ни мыслишки не было в голове, а только одно, огромное леса, ощущение – «пускай, пускай все рыжее безбольно гуляет в мире». Он улыбался собственной хитрости, в которую, правда, поверил только после выстрела. И как зверь накануне в ночь не умел обобщить наблюдений, так и ему самому неприметно было сходство лисьей судьбы с его собственной. Все теперь стало ему нипочем – и вздохи Петрыгина, и укоризненное молчание запыхавшихся егеровых сыновей. Роман Ильич искал следов дробы на снегу и, не найдя, побежал по следу, выводившему из зафлаженного пространства» [4, 639–640].

Пейзажная палитра Леонова насыщена философской символикой. Краски зимнего леса – черная, белая и кадмий – это цветовые сферы духовной жизни ученого. Черное это – злое недоброжелательное окружение, неудачный научный эксперимент, приближение старости, когда исчезает «злая моторная неукротимость» разума. Белое является призраком смерти, постоянно сопровождающим героя. И лишь огненный кадмий вызывает у Скутаревского какой-то злой оптимизм, отражая яркое полыхание жизни. Огненный кадмий проступает пятнами во всем тексте романа.

Леонов вкладывает в уста своего героя лаконичную характеристику манеры голландских художников XVI–XVII столетий, шотландца Джона Кея, фламандцев Иордана (Якоба Йорданса) и Питера Питерса Старшего, создавая внутри повествования «личный» экфрасис персонажа: «Я изучал разлитую по холсту желчь Кея, падение складок в таких будничных шелках Терборха, могучую пасмурь Рейсдаля, кровавые, ростбифом писанные натюрморты Снайдерса, шекспировские места Иордана <...>» [4, 665].

«Охотники» Брейгеля в интерпретации Леонова – не просто жанровые сцены на фоне зимнего пейзажа. В каждую деталь картины писатель вкладывает новый философский смысл. Всеобъемлющая картина бытия складывается из мелких смысловых подробностей, связанных с мотивом движения и поиска жизненного пути. Важные детали картины требуют особого внимания и объяснения. Первое, на что следует обратить внимание, это изображение собаки. Вот, например, ее четко закрученный хвост. Эта деталь в леоновском тексте обретает философское звучание и таит в себе огромный смысл. Вторая живописная деталь, которая требует комментария, – это парящая птица на фоне пустынного неба. Свобода и грация наиболее значимы в этом контексте. Положение фигуры птицы и размах крыльев точно соотнесены с основными композиционными линиями. Третий фрагмент пейзажа – изображение гор. Высота символизирует здесь встречу земного с небесным. Картина Брейгеля в леоновском тексте создает свой собственный мир. Все приобретает глубинное значение: раскрыта тема уходящего времени, открываются связи поколений, воплощается Божественное начало и др.

Философско-художественный подтекст леоновского экфрасиса обладает двойственной природой. С одной стороны, воссоздавая реально существующее изображение, а именно, картину «Охотники на снегу», экфрастическое описание стремится к точности его воспроизведения в романе «Скутаревский». С другой стороны, оно приобретает новые смысловые оттенки. Экфрасис демонстрирует философию писателя, созвучие между замыслом и его воплощением у Леонова.

Картина «Охотники на снегу» Питера Брейгеля Старшего, по словам одного из важных действующих лиц романа – художника Федора Скутаревского, – оказала прямое влияние на создание картины «Лыжники»: «В пример он приводил торжественную, сумеречную силуэтность О х о т н и к о в Брейгеля, которого втайне почитал единственным учителем своим» [4, 769]. Действительно, при тщательном анализе описания картины «Лыжники» можно обнаружить те же сумерки, закат, брейгелевскую диагональ, которая передает спуск с горы, но пафос картины автор определяет как «апофеоз молодости и беспрестанного движения вперед».

Очевидно, что в данном отрывке присутствует миметический нулевой экфрасис, т.е. подразумевается, что читателю известен референт, на которого указывает автор, и он самостоятельно перенесет характеристики референта на художественные реалии словесного текста. Писатель позволяет читателям заполнить художественную матрицу картины разнообразными деталями по своему желанию, балансирующую на грани реально существующего шедевра и его воображаемого – всегда индивидуально окрашенного – двойника. Именно в пространстве между реальным и воображаемым планом возможно развитие, движение и наполнение новыми смыслами произведения искусства. Эту мысль Леонову удалось провести через весь роман.

Живописное авторское начало проступает как конструктивный код интерпретации эмоционально насыщенного описательного текста. Леонов реализует эту модель, используя визуально-ощутимые переходы от пейзажа-экфрасиса к открытию подлинной красоты человека в соотношении плоти и души: «Картина была огромна и по замыслу представляла эскиз одной из фресок, заказанных Кунаевым. Линия оврага композиционно делила холст по диагонали, и первое впечатление от нее

было – движение и еще уйма лилового, закатом подсвеченного снега. Близка была весна, в мгlistой гуще можжевела потухала заря. В лесистую низинку, полную округлых сугробов, скользила лыжница. Она была прекрасна, и, волшебством гения, черный цвет ее свитера представлялся почти розовым. Длинное ее тело, утратив равновесие, почти переломилось и напряглось; казалось – еще мгновение, и она с разбегу зароется в этот белый хрустальный пух. И становилось ясно, что в небе, разлинованном киноварью и золотом, происходило лишь наивное подражание этой скромной земной девушке... Сзади, согнувшись перед спуском туда же, в овраг, стоял юноша; возможно, Черимов и в действительности был когда-то таким; под белым, грубым тканьем его фуфайки угадывались великолепные, горячие мышцы, а на сумеречном снегу хищно чернели загнутые носки пьекс. Он ждал минуты, чтоб скользнуть вниз и там, где еще пылали снежные розы в заячьих следах, поймать девушку. После изобилия в пореволюционной живописи батальных лубков, наивность которых равнялась их злободневности, радовал взгляд этот сверкающий апофеоз молодости и беспрестанного движения вперед. И уж во всяком случае никто до Федора Скутаревского, исключая разве фламандцев, холсты которых весят многие старинные пуды, не давал такого буйного и легкого торжества одушевленной материи...» [4, 766–767].

Николай Черимов недоумевает: «Зачем сумерки? Пускай будет наш полдень, пускай лед горит и плавится под нашим солнцем...». Возражение Федора Скутаревского может быть понято как авторефлексия самого Леонова, художника, который дорожит мельчайшей деталью (вроде разорванного на колене трико лыжницы с картины), и в то же время знает цену «абсолютных неистлевающих слов», соединяющих сиюминутное и вечное. Если Федор Скутаревский отвечает Черимову; то Леонов – критику с уже готовым приговором: «Нужны ли такие произведения пролетариату? Нет, они не нужны ему!» [4, 767]. Федор Скутаревский понимает, что «провал был обеспечен» и «крупнейшая его ставка была осмеяна».

В романе Леонова «Скутаревский» выявлено многообразие экфрасисов. Это доказывает, что данный художественный прием является неотъемлемым элементом авторской поэтики. Экфрасис раскрывает

особенности мировосприятия героев и автора, напрямую воздействует на художественно-мировоззренческую модель произведения. Кроме того, экфрасис у Леонова – это средство воплощения философских идей, способ обоснования творческой концепции писателя-мыслителя, наделенного талантом живописца.

Библиографический список

1. *Брагинская Н.В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С.259–283.
2. *Бушев А. Б.* Проблема экфрасиса // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Сер.: Филология, история, востоковедение. 2012. Вып. 2. С. 194–198.
3. *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе// Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума/ Под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2002. – С. 5–23.
4. *Леонов Л.М.* Собр. соч.: В 6 т. Т.3. М. Книжный клуб Книговек. 2013.
5. *Хрулёв В.И.* Художественное мышление Леонида Леонова. Уфа: Гилем, 2005.
6. *Шатин Ю.В.* Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. Новосибирск, 2004. Вып. 7. С. 217–226.
7. *Шкаренков П. П.* Экфрасис // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 301—302.
8. *Яценко Е.В.* «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель// Вопросы философии, 2011. – № 11. – С. 47–57.

Н.П. Хрящева

ХАРАКТЕР ИЗОБРАЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР»

Роман Е. Водолазкина «Авиатор» (2016) получил в критике разноречивые оценки (Г. Аросев, И. Богатырева, А. Наринская, А. Рудалев, К. Филатов и др.)*

* Аросев Г. Важнее настоящего (Евгений Водолазкин. Авиатор) // Новый мир, 2016, № 7; Богатырева И. Слепая Фемида русской истории // Октябрь, 2016, № 12; Наринская А. Звук времени без шума времени [Электронный ресурс] URL: <https://www.Kommersant.ru/doc/2557713> (дата обращения: 30.05.2018); Рудалев А. Неживая материя замороженного «Авиатора» [Электронный ресурс] URL: <https://svpressa.ru/blogs/article147045> (дата обращения: 30.05.2018); Филатов К. Евгений Водолазкин. Авиатор// Звезда, 2016, № 6.

Как явление современной постмодернистской прозы для нас роман интересен в двух взаимосвязанных аспектах – жанровом и аспекте изображения человеческого сознания.

Методологическим основанием для наблюдений над жанровой спецификой романа стали труды ряда исследователей (Е.Г. Местергази, А.М. Габоева, Н.Б. Маньковская и др.) о дневниковом жанре и его постмодернистской модификации – жанре псевдодневника. Е.Г. Местергази отметила, что факт в XX веке стал явлением художественно самостоятельным, породившим «особого рода литературу без писателя: дневники, записки, письма неизвестных людей <...> Интерес к такой литературе оказался глубоким» [10, 33–34]. Воздействие на читателя документальной литературы основано на возможности «самоосуществления смысла <...> на наличии того знания жизни, которым окутано произведение» [10, 33–34, 74–75]. Постмодернизм, по мнению ученого, внес новую семантику в дневниковый жанр: «У авторов присутствует отстраненный взгляд хроникера, умеющего подняться над индивидуальным и частным в своей судьбе и запечатлеть время во всей его сложности и многообразии. Голос одного человека становится голосом миллионов, а дневник – не частными записями, но неповторимым свидетельством» [10, 57]. А.М. Габоева, отталкиваясь от мысли исследователя о псеводокументальности литературы постмодернизма, пытается осмыслить специфику преобразований дневникового жанра в псевдодневник. Исследователь отмечает его «игровой характер <...> преследующий далеко не игровые цели» [5, 87]. «Назад к факту!» (так формулирует ученый девиз жанра псевдодневника. – *Н.Х.*), «в котором жизнь и литература произвольно подменяют одна другую» [Там же].

С жанровой спецификой связано в романе «Авиатор» изображение человеческого сознания. Свои наблюдения мы выстраиваем, опираясь на современные философские и литературоведческие подходы, связанные с изучением сознания и художественной рефлексии в поэтике, нашедшие отражение в трудах М.К. Мамардашвили, В.А. Лефевра, Ю.А. Шрейдера, Г.М. Ибатуллиной и др. Отметим важнейшие для нас положения: «Сознание есть возможность осознания» [9, 10].

Осознание идентифицируется со способностью к рефлексии, как одному из его механизмов [9, 25–32]; [14, 25–32, 32–41, 42–50]

Художественное сознание оказывается в наибольшей степени гомоморфно природе, структуре, генезису человеческого сознания как такового [7, 18].

Изображению сознания персонажей подчинена прежде всего дневниковая форма повествования, точнее – псевдодневниковая – искусная художественная модификация дневника, призванная отразить работу «личного» сознания в его подвижности и «ступенчатой» полноте.

Именно Слово, записанное на бумаге, активизирует пробуждение сознания главного героя, юноши Иннокентия Платонова, подвергнувшегося в Соловецком ГУЛАГе заморозке в жидком азоте. Этот «бумажный» процесс восстановления памяти после более чем ее полувекового «сна» определяет иной статус того, что «вспомнено»: различные ряды всплывающих в сознании фактов постепенно обретают «место» в персональном существовании героя, превращаются тем самым в акты их осознания. Записи Иннокентия Платонова о том или ином прожитом дне незаметно перерастают в воспоминания о событиях, которые произошли почти век назад: случайная мелочь, незначительная деталь настоящего вдруг позволяет восстановить значительный фрагмент утерянной жизни. Точные даты герой указывает редко (в основном они связаны с событиями начала века), отмеченными оказываются лишь дни недели, (ближе к финалу романа и они исчезают). Таким художественным приемом автор, по видимому, пытается привлечь внимание читателя к феномену/философеме «цикличности»: «Линейное время – историческое, а циклическое замкнуто на себе. Вовсе и не время даже. Можно сказать, вечность. Получается, что история, излагаемая нашей тройкой, никуда не стремится» (229).^{*} Таким образом, описываемые события, «попадая» в пространство вечности, приобретают общечеловеческое звучание, преобразуя жизненный сюжет главного героя в извечный по полноте трагизма путь греха и покаяния.

Архетипической основой изображенной в романе ситуации является евангельская история воскрешения Лазаря Иисусом. Платонов, попав на Секирку и понимая, что ему не выжить, решает стать «ЛАЗАРем». Это новое имя героя является аббревиатурой действующей на Соловках

^{*} Водолазкин Е.Г. Авиатор: роман. – М.: Изд-во АСТ: Редакция Е. Шубиной, 2017. – 410 с. Здесь и далее текст цитирую по данному изданию с указанием стр. в скобках.

«Лаборатории по замораживанию и регенерации». А поскольку интеллигентный молодой человек – верующий, то это имя невольно прорастает в его сознании евангельским аналогом, зажигая в душе лучик спасения. Обратимся к тексту. «Засыпая, я думал о Лазаре. Его судьба была для меня единственной надеждой. Если оказалось возможным воскресить четырехдневного мертвеца, от которого уже исходил смрад, что может быть невозможного в воскрешении замороженного по всем правилам человека? <...> Господь воскресил Лазаря через четыре дня. Когда воскресят меня – и воскресят ли? Мне хотелось верить, что – да.

Думая сейчас о моей разморозке <...> спрашиваю себя: не стала ли она воскрешением целого поколения? Ведь любая деталь <...> автоматически становится деталью эпохи <...> Может, как раз для того я воскрешен, чтобы все мы еще раз поняли, что с нами произошло в те страшные годы <...>? А вдруг, говорю, и в самом деле все это для моих свидетельств было задумано?» (279)

Облегчая участь лазарей, академик Муромцев делает перед заморозкой укол снотворного. Юноша Иннокентий трезво сознает, что обрести себя «при разморозке живым исключено». Но отчаяние гасит легенда о Лазаре. Вера в воскрешение побеждает. После разморозки герой начинает ощущать параллелизм судьбы Лазаря и своей, возлагая на себя серьезнейшую миссию осознания «страшного времени» в Слове как данной свыше возможности свидетельствовать о нем. Сюжет этого двойничества проявлен цепочкой рефлексий. Обратимся к ее очевидным звеньям.

1. «Я видел иконы, изображающие воскрешение Лазаря: он выходит из склепа, а стоящие вокруг люди закрывают носы <...> По описанию Гейгера, когда меня достали из азота, я тоже не выглядел молодцом <...> В первый раз Лазарь умер не внезапно – болел <...> Мой уход в заморозку тоже не был неожиданностью. Получается, у нас обоих было время подготовиться. И наши с ним мысли перед уходом были, возможно, одни и те же. А потом его воскресил Господь – вот с этим как он жил? Ведь даже я <...> до конца не могу осознать масштаб происшедшего <...> руками Гейгера меня разморозил Господь. Как складывалась жизнь Лазаря после воскрешения? <...> Я не имею в виду подробностей, которые называются

биографией. Меня волнует, что он чувствовал после того, как уже раз ушел из мира живых?» (286)

Нетрудно заметить, что герой сосредоточен не столько на «антуражном» сходстве событий воскрешения, сколько на их приватно-человеческом наполнении. Лазарь увиден Иннокентием частным человеком схожей с ним судьбы. Поэтому его интересует не «биография» воскрешенного, а его чувства и мысли после воскрешения, работа осознающей возвращение в жизнь души.

2. «Для всякого возвращения должны быть веские причины. Когда же человек возвращается не откуда-нибудь, а с того света, он имеет особые задачи. Лазарь четверодневный свидетельствовал о всемогуществе Господнем. О чем свидетельствую я? <...> О том же. Но помимо этого, вероятно, и о времени, в которое был помещен первоначально. Живущие в том моем времени еще не знали, о чем свидетельствовать перед потомками <...> А я знаю» (287).

Можно предположить, что свидетельство героя о времени потому истинное: «я знаю», – что оно транслировано персональным сознанием: «возвращение с того света» позволило Иннокентию «собрать» век как единую целостность, т.е. осмыслить разное время в перспективе тех нравственных ценностей, которые позволяют/или не позволяют человеку остаться человеком.

Наконец перед нами еще одна ступень рефлексии, возвращающая нас к началу: воскрешение Лазаря из акта осознания вновь переходит в зону вопрошания – факт, когда герой осознает убийство Зарецкого не справедливым возмездием, а тяжким грехом.

3. «Зачем Бог воскресил Лазаря? Может быть, Лазарь понял что-то такое, что понять можно было, только умерев? И это понимание повлекло его опять на землю. Точнее, ему была дана милость вернуться. А может быть, на нем был тяжкий грех, исправить который можно, лишь будучи живым, – и для этого он был воскрешен? <...> Известно, что после воскрешения Лазарь никогда не улыбался. Значит, он увидел там то, в сравнении с чем никакие земные дела больше не вызывали эмоций» (382–383).

Поведение Лазаря вновь оказывается для героя окруженным вопрошанием, но теперь оно выглядит проекцией осознания собственной вины.

Изображая человеческое сознание, автор «Авиатора» наследует традициям классики, в частности, Чехову, который, по замечанию Г.М. Ибатуллиной, моделирует это сознание «в его специфической способности к росту уровней осознания разных планов реальности» [6, 147]. Этот «рост» писатель изображает в образах разных жанровых миров, – трагедии, мистерии, жития, выстраивая их в качестве «звеньев» рефлексивной «цепочки».

Обратимся к изображению жанрового образа трагедии. Трагедийное миропонимание следует закону преступления и наказания: вольно или невольно трагический герой преступает тот жизненный предел, который очерчен границами данного ему мира. Гегель отмечает, что «герой трагедии предъявляет действительности требования большие, чем она может удовлетворить, – и в этом его трагическая вина».

Юноша Платонов совершает убийство соседа по квартире, Николая Ивановича Зарецкого, который в «страшное время» донес на невинного человека и тем самым обрек его на смерть. Свой поступок поначалу Иннокентий видит актом справедливого возмездия, «поддержанного» в тексте мотивом статуэтки Фемиды, ставшей орудием убийства.

Осознание этого давнего события в другом времени: после возвращения героя из смерти / заморозки, составляет исповедальную суть его дневниковых записей. Вот всплывшая в пробуждающемся сознании героя первая картинка – «фантасмагория: кому-то дают по голове куском колбасы, и вот этот человек катится по наклонной плоскости, катится и не может остановиться...» (11). Той же безымянностью отмечена первая портретная зарисовка: «Все-таки я решил свой рисунок никому пока не показывать. Попрактикуюсь еще и нарисую что-то действительно стоящее...» (355). Далее в записях Платонова возникают все новые и новые подробности, дорисовывающие портрет Зарецкого: в памяти Иннокентия воскресают его жесты, поступки, случайно оброненные фразы. Несмотря на целый ряд умолчаний и недоговоренностей, читатель начинает ощущать всю мучительность процесса осознания героем совершенного поступка.

Причем, первая часть дневниковых записей пронизана попыткой найти себе оправдание посредством описания человеческого ничтожества Зарецкого. Оно явлено в подчеркивании инстинктивности, неосознанности Николаем Ивановичем своего существования. Герой не может объяснить причину своего злодеяния:

– «Пошел, стало быть, зачем-то же и донес» (108).

Зарецкий осознается интеллигентным юношей Иннокентием существом, которое живет низшими, в основном, физиологическими потребностями. Ощущая катастрофизм времени, он пытается к нему приспособиться «бытовой» стороной: доносит на соседей, ворует колбасу. Такая форма существования вызывает у Иннокентия устойчивое отвращение к Зарецкому. Он сравнивается главным героем с гибким, мягким червем, обладающим «способностью принимать температуру окружающей среды», т.е. расчеловечивается.

Однако в момент убийства лицо Зарецкого видится Иннокентию «грустным»: «это было лицо человека, а не рептилии». Он даже подумал, что если бы оно оставалось таким, он бы не смог убить. «Но человеческое лицо его постепенно оплыло, съехало, как старая маска... Он начал расстегивать штаны...» (405–406). Двойственные ощущения не покидают Иннокентия и после убийства. Как на чудо он надеется на то, что Зарецкий вот-вот появится: «Страшный, окровавленный – лишь бы пришел» (407). Но этого не происходит.

И вот теперь по мере углубления воспоминаний, сопровождающихся мучительной работой сознания, в душе Платонова начинается прямо противоположный процесс: совершенное убийство из разряда возмездия: «мне, когда убивал, казалось, что восстанавливаю справедливость», перемещается в область греха, ведущего к покаянию: «Прости меня, раб Божий Николай, что я убил тебя статуэткой Фемиды ...ты, может, ждешь этих слов, а я все никак их не произносил – просто не думал, что такое возможно» (404).

Со всей отчетливостью здесь предстает осознание героем своей трагической вины. Суть ее в своеволии, в том, что он присвоил себе индивидуальное право на осуществление мировой справедливости. Трагедия здесь существует как одна из форм сознания и отражения действительности.

Замкнутость трагедийного конфликта снимается мистериальным искуплением греха отпадения от целого Бытия через воссоединение связей человека с вечностью, Богом. Знаком обращения трагедийного смысла в мистериальный становится нарисованный Иннокентием портрет Зарецкого, подобно тому, как в «Моцарте и Сальери» Пушкина, сходным знаком становится сочиненный Моцартом «Реквием»^{*}:

«Фигура, склонившаяся над столом. Растопыренные пальцы ерошат волосы. На столе бутылка и стакан, в котором водка на самом дне. Кусок колбасы с отъеденным краем. В изображении нет и тени шаржа. Ни в лице сидящего, ни в том, как он подпирает голову, ни даже в бутылке и колбасе. Рисунок глубоко трагичен. Сидящий оплакивает нечто (может быть, свою жизнь), и водка с колбасой – тому единственные свидетели. Черты лица тонки. Плечи сутулы. Пока он молчит, облик его возвышен – таков, возможно, каким задумывался. А Зарецкий молчит. Не слышно его блеяния, гадких слов. И думаешь: мысли, в которые он погружен, высоки. А колбаса – так, суровая необходимость. Потребность тела. Он на нее и не смотрит. Фокус его взгляда где-то за пределами этой комнаты, может быть – за пределами видимого мира вообще. Этот рисунок потряс бы меня, даже если бы я ничего не знал о Зарецком. Но я ведь знаю – и рисунок потрясает вдвойне. Он освобождает Зарецкого. Избавляет его от страшной роли быть мокрицей» (384–385).

Портрет проявляет существование героя в двух взаимно соотнесенных планах – обыденно-земном, переходящим в трагедийный, и вечно-бесконечном, точнее, в переходе из замкнутого пространства земной жизни в пространство мистериальное. Возвышение Зарецкого над земным планом своего существования изображено через осознание / оплакивание им своего трагического одиночества. Эта внутренняя работа преобразует его черты, они обретают иконописную тонкость, придавая возвышенность всему облику, предполагая, что «мысли, в которые он погружен, высоки».

^{*} Г.М. Ибатуллина отмечает: «Сознание Моцарта не трагично, трагична его судьба. Трагизм его судьбы исчерпан его гибелью и катарсически просветлен его «Реквиемом», который в данной ситуации становится знаком обращения трагического смысла в мистериальный. Для Сальери финал трагедии становится кульминацией трагического конфликта в его сознании <...> Своеволие Сальери, приписанное им себе индивидуальное право на осуществление мировой справедливости, оборачивается злом и несправедливостью» [6, 145].

Главное же в этом портрете – «фокус взгляда»: покинув пределы земной жизни, он воссоединился с вечной бесконечностью мистериального мира и тем самым «освободился», т.е. вернулся к себе самому как изначальному замыслу Творца.

Примечательно отметить, что живописная рефлексия продолжена в сюжете судьбы героя событием Венчания, которое, по его мнению, необходимо, чтобы «перевести отношения» с Настей «в область Вечности» (318). В этом же ряду стоит мистериальное понимание героем смерти. Иннокентий говорит Насте:

– Смерть не нужно рассматривать как прощание навсегда. Она – временное расставание <...> У ушедшего вообще нет времени. <...>

– А у оставшегося? У него ведь есть время. <...>

– Ну, пусть займется чем-нибудь в ожидании (375).

По точному замечанию Г.М. Ибатуллиной, «мистерия утверждает единство мира через его Богоцентричность и Богоустремленность. <...> Потенциальный центр мистериального пространства <...> – та лучезарная точка <...> из которой нисходит все божественное и к которой устремлены все души человеческие» [6, 158].

Однако, следует учитывать, что мистериальными смыслами наполняется сюжет жизни Иннокентия Платонова, фабула же его жизни остается трагедийной.

Рядом с мистериальным сюжетом-архетипом, реализованным в трагической судьбе главного героя, в «Авиаторе» присутствует еще один уровень отражения и осознания действительности, обладающий, условно говоря, своим жанровым языком, – это жанровый образ жития. Он прорастает сквозь биографическую канву жизнеописания Иннокентия Платонова. Это прорастание определяется единством жанровых миров мистерии и жития: ведь изначально христианская мистерия возникла как драматизированный, театрализованный образ земного жития Спасителя. Кроме того, следует учесть существование особой жанровой разновидности мистерии – мираклей, представляющих собой инсценировку житийных жизнеописаний [см.: 3].

Биографически жизнеописание Платонова строится на реализации стремлений к высшим идеалам. Детская ипостась этих стремлений: желание поочередно быть пожарником – дирижером – авиатором,

реализуется во взрослой жизни архетипом Культурного героя, стремящегося создавать, приумножать, оберегать культуру.

Агиографически – перед нами жизнеописание верующего человека, пережившего отпадение от бога, прошедшего искушение, испытания, ищущего у Бога оправдания. Перемещение бытия личности из мира замкнутого, несвободного в мир без границ – вечный и бесконечный, живой и любящий – является своеобразным сюжетом-подтекстом жанра жития.

Итоги исследования.

Жанровая форма псевдодневника, рисующая мир неделимым на документальное и вымышленное, определила возможность изображения частного сознания в его способности к осознанию разных планов, уровней, структур реальности. Эта «цепочка» рефлексий нашла отражение в образах разных жанровых миров – трагедии, мистерии, жития – тесно взаимосвязанных друг с другом.

Достаточно освоенный современной литературой прием заморозки/разморозки людей в жидком азоте Е. Водолазкин ставит на службу этим новым целям, избирая в качестве «смыслопорождающего» архетипа евангельскую притчу о воскрешении Лазаря.

В поле художнического внимания автора дихотомия времени: линейность, воплощенная в Истории, и вечность как субстанциальное свойство Мироздания по отношению к живой конкретной, единично существующей личности. Писателю важно показать не человека в истории, как цепи событий, и даже не историю в человеческой судьбе с ее костоломным диктатом в условиях «страшного времени», а то, что существует вопреки ему и формирует план личности в перспективе Вечности. Писатель сосредоточен на изображении жизни, говоря словами А.Ф. Лосева, понятой «как принцип, как правило, как первообраз». Формирующим здесь становится то, «что остается в сердце навсегда»: кузнечик, самовар на даче в Сиверской, узкоколейка с мальчиком-пророком, показавшим главному герою, что в мире есть сфера потустороннего.

Библиографический список

1. *Аросев Г.* Важнее настоящего (Евгений Водолазкин. Авиатор) // Новый мир, 2016, № 7.

2. *Богатырева И.* Слепая Фемида русской истории // Октябрь, 2016, № 12.
3. *Веселовский Алексей Н.* Старинный театр в Европе. – М.: В тип. П. Бахметева, на Сретенке, 1870. – 323 с.
4. *Водолазкин Е.Г.* Авиатор: роман. – М.: Изд-во АСТ. 2017. – 410 с.
5. *Габоева А.М.* «Правда всякой выдумки странней»: псевдодневник как жанр литературы постмодернизма (У. Бойд. «Нутро любого человека») // Культурная жизнь Юга России, № 2(40), 2011.
6. *Ибатуллина Г.М.* Человек в параллельных мирах: художественная рефлексия в поэтике чеховской прозы. – Sterlitaмак: Sterlitaмак гос. пед. академия, 2006. – 200 с.
7. *Ибатуллина Г.М.* Сквозь призму образа: Художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX-XXвеков. – Уфа: Гилем, Башк. Энцикл., 2013. – 320 с.
8. *Лефевр В. А.* От психофизики к моделированию души // Вопросы философии, 1990, № 7. С. 25-32.
9. *Мамардашвили М.К.* Сознание как философская проблема // Вопросы философии, 1990, № 10. С. 10.
10. *Местергази Е.Г.* Литература нон-фикшн. Экспериментальная энциклопедия: Русская версия. – М, 2007.
11. *Наринская А.* Звук времени без шума времени [Электронный ресурс]URL: <https://www.Kommersant.ru/doc/2557713> (дата обращения: 30.05.2018)
12. *Рудалев А.* Неживая материя замороженного «Авиатора» [Электронный ресурс] URL: <https://svpressa.ru/blogs/article147045> (дата обращения: 30.05.2018)
13. *Филатов К.* Евгений Водолазкин. Авиатор. // Звезда, 2016, № 6.
14. *Шредер Ю.А.* Человеческая рефлексия и две системы этического сознания // Вопросы философии, 1990, № 7.

**СООБЩЕНИЯ, ОТКЛИКИ,
РЕЦЕНЗИИ**

Ф. ТЮТЧЕВ: ДВА ПЕРИОДА В ЕГО ТВОРЧЕСТВЕ

К концу жизни Ф. Тютчев как поэт являет собой уникальное явление. Речь идет не об объеме написанного – оно весьма скромное, не об отточенности стихов – она дает повод для уничтожающих оценок, не о философичности его стихов – за это «место под солнцем» готовы скрестить с ним шпаги многие поэты (Пушкин, Лермонтов, Фет и др.). Его уникальность – в той трансформации, которую претерпела его трактовка человека, позволяющая говорить о двух «возрастах» поэта* или о двух периодах в его творчестве.

Поразительной цельностью отличается творчество Пушкина: явившись как носитель аполлоновского начала, он остается верен ему до конца. Читатель, в пику моему утверждению, может отослать меня к «вакхической песне». На это я сошлюсь на середину стиха: «Да здравствуют музы, да здравствует разум!» и на его концовку: Хорош последователь Вакха, воспевающий разум и солнце!

Подобной же мировоззренческой цельностью отличается творчество Лермонтова. Начав с признания банальности жизни, объявив ее тетрадью «с давно известным стихами» (Sentenz, 1830), он, за год до гибели, выносит ей тот же вердикт: И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг /Такая пустая и глупая шутка! (И скучно, и грустно..., 1840).

Читатель может возразить, сославшись на молодость Пушкина и Лермонтова, у которых не было возможности дожить до духовного перерождения. В ответ я сошлюсь на Фета, любящего Тютчева и ответно любимого им. Интуитивно признав мир явленностью красоты (Шепот, робкое дыханье..., 1850), он закрепляет эту постигнутую истину в программном «Целый мир от красоты...» между 1874 и 1866) и следует этому мировоззренческому принципу неукоснительно до конца жизни, несмотря на мерзости действительности (утрата надолго дворянского достоинства и родовой фамилии Шеншин): в одном из последних

* Автору хотелось назвать статью «Два возраста в творчестве Ф. Тютчева», и только опасение получить упрек в заимствовании у автора «Трех возрастов Окини-сан» удержало его от этого шага.

стихотворений «Ночь лазурная смотрит на скошенный луг...» (1892) Фет поет гимн красоте.

Тютчев же переживает такую трансформацию своего мировоззрения, что это дает основание говорить о двух ипостасях поэта. Чем же вызвана эта духовная переориентация поэтического дара, позволяющая выделять два периода в его творчестве?

I период – ранний Тютчев (20-30-е гг.). Получив блестящее домашнее образование, Тютчев в 13 лет становится вольнослушателем Московского университета. В это время он много переводит с греческого и латинского и сам пишет стихи. В 14 лет (начало 1818 г.) он был принят в Общество любителей российской словесности.

В лирике 20-30 гг. четко просматривается воспринятый из античности образ мира как космоса. Космос представляет собой вечно живое, структурно оформленное, законосообразное, гармоничное целое*. Он «представляет собой пластически сцепленное целое, как бы некую большую фигуру или статую, или даже точнейшим образом настроенный и издающий определенного рода звуки инструмент» [1, 50].

При таком понимании мира весенняя гроза – это не ливень. Это

... ветренная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь на землю пролила.

1828

Природа – это не противостоящий нам мир. Это глубоко родственная нам целостность:

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

1836

Полдень – это не середина дня. Это время дремоты Пана:

* Разумеется, Тютчев как знаток античности знает, что в основе греческой космогонии лежит первородный Хаос. К признанию Хаоса первоосновой бытия поэт приходит в молодом возрасте: «Последний катаклизм» создан в 27 лет, «О чем ты воешь, ветер ночной?...» – в 33 года. Но он знает и то, что после победы олимпийских богов над титанами Хаос находится под властью Порядка.

Дремота жаркая объемлет,
И сам теперь Великий Пан
В пещере нимф спокойно дремлет.

1836

В соответствии с этим космическим измерением образа природы разворачивается и образ человека, представляющего собой микрокосм. Он еще не противостоит природе. Он улавливает ее ритмы и поднимается до осознания причастности к «жизни божественно-всемирной».

Наиболее ярко этот мотив явлен в стихах исторического цикла. В «Могиле Наполеона» (1828) провозглашается, что гул от его побед «стоит доселе в мире», то есть что человек способен своими деяниями потрясать основы мироустройства, даже уйдя из жизни. В «Наполеоне» (1836) покойный император явлен как носитель разрушительных сил:

В его главе – орлы царили,
В его груди – змии вились...

«Цицерон» (1830) рисует человека как достойного занимать место в совете богов и пить из их чаши напитков бессмертия.

В «Колумбе» (1844) великий путешественник представлен вершителем судеб неконченного дела, реализовавшим божественный замысел:

Ты завесу расторг божественной рукой –
И новый мир, неведомый, нежданный,
Из беспредельности туманной
На божий свет ты вынес за собой.

II период – зрелый Тютчев (50-70-е гг.). Этот период знаменателем отходом от античного идеала человека как микрокосма. Человек предстает как одинокое, страдающее, мучающееся раздвоенностью, ищущее сочувствия существо. Понимание причин такой трансформации образа человека невозможно без учета любовной компоненты жизни поэта.

Тютчеву довелось пережить несколько любовных трагедий, которые открыли в его поэзии образ человека, ждущего сочувствия, тоскующего, страдающего, скорбящего.

Первая из них, впрочем, не разрушившая образ античного человека, но показавшая его открытым любовному чувству, беззащитным перед ним, относится к началу его служебной деятельности.

В 1822 году, в возрасте 19 лет, по окончании словесного отделения Московского университета, Тютчев поступает на службу в коллегиию иностранных дел. Профессиональная карьера начинается в Мюнхене, где он встретил первую любовь – Амалию Лерхенфельд. Ей было 14 лет. Тютчев, как было принято говорить в то время, потерял голову, но Амалия в 1825 г. вышла замуж за русского дипломата барона Крюденера.

Ей посвящено стихотворение «К Н.», которое дышит чувством умиротворения, и к которому чувству примешивается горечь утраты.

Твой милый взор, невинной страсти полный,
Златой рассвет небесных чувств твоих
Не мог, – увы! – умиловать их –
Он служит им укрою безмолвной.

Сии сердца, в которых правды нет,
Они, о друг, бегут, как приговора,
Твоей любви младенческого взора,
Он страшен им, как память детских лет.
23 ноября 1824 г.

Заканчивается оно возвращением к началу – к свету очей:

Таков горé духов блаженных свет;
Лишь в небесах сияет он, небесный;

Ей же посвящены «Я помню время золотое» (1836), в котором описана встреча на берегу Дуная: И на холму, там, где, белея /Руина замка вдаль глядит, /Стояла ты, молодая фея, /На мшистый опершись гранит. Фон этой встречи – в гармонии с оставшимся в сердце поэта возвышенным образом возлюбленной. Еще через 30 с лишним лет Тютчев посвящает ей «Я встретил вас и все былое...», или «К.Б.» (Крюденер баронессе) – 26 июля 1870.

В стихах, посвященных Амалии, нет никакого разлада с собой, они исполнены умиротворенности. 4 апреля 1873 г., незадолго до смерти, последовавшей 15 июля, состоялась их последняя встреча. В письме дочери Дарье Тютчев сообщает ей о встрече и называет Амалию «моей доброй Амалией Крюденер».

Совершенно по-другому сложилась любовь с первой женой Тютчева – Элеонорой Петерсон. В ней – начало второго периода в

творчестве поэта с его приглушенным олимпийством и явственно выраженной человечностью. С Элеонорой – вдовой и матерью четырех детей, Тютчев обвенчался в 1826 г. Их брак поначалу был счастливым и спокойным, у супругов родились 3 дочери. Но в середине 30-х гг. Тютчев встречает на балу еще одну вдову – еще более прекрасную, чем Элеонора – Эрнестину Дернберг и вновь теряет голову, полностью отдавшись чувству. Элеонора, узнав об измене, пыталась покончить с собой, но неудачно. В сентябре 1838 г. она умирает, и в июле 1839 г. Тютчев вступает в брак с Эрнестиной. Однако чувство, которое поэт питал к Элеоноре в начале любви и совместной жизни, не угасает с началом новой любви, о чем свидетельствует стихотворение «Еще томлюсь тоской желаний...»:

Еще томлюсь тоской желаний,
Еще стремлюсь к тебе душой –
И в сумраке воспоминаний
Еще ловлю я образ твой...
Твой милый образ, незабвенный,
Он предо мной везде, всегда,
Недостижимый, неизменный, –
Как ночью на небе звезда...

1848

Еще через 10 лет в стихотворении «В часы, когда бывает...» (1858) образ солнечного луча возвращает память к Элеоноре. Завершается стихотворение следующей строфой:

Так мило-благодатна,
Воздушна и светла
Душе моей стократно
Любовь твоя была.

Поэт переживает разлад с собой – ведь семейная жизнь с Эрнестиной протекает благополучно: у супругов рождаются двое детей в дополнение к 2 дочерям жены от первого брака. Казалось, ничего не предвещает беды: прежняя любовь не отравляет жизнь; напротив, помогает преодолевать невзгоды, уменьшает тоску. Беда пришла 15 июля 1850 г., когда поэт знакомится к Еленой Александровной Денисьевой, воспитывавшейся вместе с двумя дочерьми Тютчева в Смольном институте. Подобно тому, как раньше любовь к Элеоноре уживалась в нем с пылкой влюбленностью

в Эрнестину, так и теперь привязанность ко второй жене не мешает поэту безоглядно отдаться покорившему его чувству любви к Денисьевой, и это вносило в его отношения с обеими близкими ему женщинами мучительный разлад.

Продолжается эта одарившая поэта блаженством и одновременно доставившая мучения любовь 14 лет. 4 августа 1864 г. Елена Денисьева скончалась от скоротечной чахотки, но и после ее смерти еще 4 года продолжается роман в стихах, отлившийся в 18 стихотворений, обессмертивших Денисьеву. По оценке В. Кожина, эти стихи принадлежат «к высшему из того, что создано в мировом искусстве о любви» [2, 310]. Оценка вполне заслуженная – в ее основе та дорогая плата, которая была внесена за них поэтом и его возлюбленной.

Любовь к Денисьевой – полная противоположность любви к Амалии. Если там она возносила человека к небесам, то здесь повергает его в ад, мучение, разлад. Эта страсть убийственна, слепа, неконтролируема.

О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепости страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!

1851

Кстати, это была не последняя страсть поэта: у него был роман с Гортензией Лапп, которая родила ему 2 сыновей. Поэт завещал ей ту пенсию, которая по закону полагалась его жене, и вдова и дети свято выполнили последнюю волю мужа и отца.

Как итог разлада поэта с собой меняется его взгляд на человека. Природа у Тютчева продолжает быть античным космосом – идеально настроенным музыкальный инструментом, человек же пребывает в вечном разладе с собой и миром.

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мусикийский шорох
Струится в зыбких камышах.

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, –

Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

И от земли до крайних звезд
Всё безответен и поныне
Глас вопиющего в пустыне,
Души отчаянной протест?

11 мая 1865

И нет покоя и отдыха мятущейся душе от дум от проходящей жизни:

Нет дня, чтобы душа не ныла,
Не изнывала б о былом,
Искала слов, не находила,
И сохла, сохла с каждым днем, — ...

23 ноября 1865

И ум уже не самый совершенный инструмент познания, как считали древние греки:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить.

26 ноября 1866

И человек уже не равновелик богам, но существо, нуждающееся в сочувствии, в утешении, в поддержке.

Дни сочтены — утрат не перечесать...
Живая жизнь давно уж позади —
Передового нет, и я, как есть,
На роковой стою очереди...

11 декабря 1870

Таким образом, отход от античного понимания человека и постижение его в духе, близком к экзистенциализму, представляет собой

итог жизненных коллизий поэта, среди которых определяющими являются любовные переживания, влечения, страсти. Впрочем, не будь их, Тютчев мог прийти к печальной оценке человека, подпитываясь наблюдениями за своей профессиональной деятельностью дипломата, являющей пристальному наблюдателю примеры мелочности, корысти, тщеславия, продажности сильных мира сего.

Библиографический список

1. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики (ранняя классика) / А.Ф. Лосев. – М.: Высшая школа, 1863. – 583 с.
2. *Тютчев Ф.И.* Стихотворения. Сост., статья и примеч. В.В. Кожина / Ф.И. Тютчев. – М.: Советская Россия, 1976. – 336 с. (Поэтическая Россия).

Н.В. Сорокина

ПЬЕСА «НАШЕСТВИЕ» Л.М. ЛЕОНОВА НА ТАМБОВСКОЙ СЦЕНЕ

Драматургия Л.М. Леонова, автора семи романов, 12 пьес, повестей, рассказов, не так активно исследуется современными литературоведами. В новейших монографиях [2; 3; 12; 14], посвященных творчеству писателя, изучается, по преимуществу, эпическая проза художника. Хотя очевидно, что время требует не только «корректировки прежних представлений о «сквозных линиях» творчества Леонова» [2, 99], но и более глубокого анализа принципов художественного воплощения его произведений на театральной сцене, в кинематографе и в музыкальном искусстве.

Немалое значение в этом процессе принадлежит сбору и обработке информации о постановках леоновских драм на сценах провинциальных, не столичных, театров и особенностей зрительского восприятия.

О. Михайлов, определяя драматургический опыт Л.М. Леонова как монументальный, «интеллектуальный театр, где полемически переосмыслены достижения прошлого – словесная наполненность А.Н. Островского, чеховский подтекст, романтическая патетика М. Горького» [6, 671], отмечает «триумфальный успех» спектаклей по «Обыкновенному человеку» и «Нашествию» [6, 680-681].

Именно эти пьесы были поставлены и тамбовским театром в 1940-е годы. Премьера «Нашествия» состоялась 3 октября 1943 года. Спектакль «Обыкновенный человек» 22 сентября 1945 года открывал новый театральный сезон.

Пьеса Л.М. Леонова «Нашествие» относится к лучшим драматургическим произведениям отечественной словесности, написанным во время Великой Отечественной войны. Эту пьесу наряду с «Русскими людьми» К. Симонова, «Фронтом» А. Корнейчука считают выдающимся драматургическим триптихом периода 1941–1945 годов, сыгравшим значительную роль в развитии русского театра: «Идейно-политическое значение этих пьес трудно переоценить, а своевременность их создания должна быть поставлена в особую заслугу авторам» [4]. Существовали книжные издания, в которых под одной обложкой были объединены эти пьесы (например, сборник в серии «Школьная библиотека» (Калининград, 1980)).

Пьесу «Нашествие» Леонов начал писать в декабре 1941-го, закончил же работу в апреле 1942-го. Первый показ пьесы прошел в Чистополе силами Ленинградского областного драматического театра 7 ноября 1942 года, затем, уже в 1943-м, «Нашествие» поставили в столице Малый театр и Театр имени Моссовета.

Определяя жанр пьесы как героико-психологическую драму, исследователи отмечают повышенный интерес писателя прежде всего к глубокому анализу психологического состояния своих героев: «Герои драмы обнаруживают себя не только в борьбе с нашествием, но и в столкновениях с близким им человеком – Федором. В данном случае в творчестве Леонова сказались традиции русской классической драматургии, которая в своих выдающихся произведениях умела путем глубокого раскрытия семейных отношений показать значительные процессы общественной жизни. Взаимопроникновение личного и общественного оживляет пьесу, делают идейные позиции автора наглядно ощутимыми» [10, 5-6].

И хотя внимание Леонова-драматурга сосредоточено на изображении жизни интеллигенции в немецком тылу, конфликт пьесы выходит за рамки дома Талановых и оккупированного города, перерастая в масштабный эпический конфликт, раскрывающий проблемы «человек и война,

личность и мир, расколотый столкновением исторических сил». Б.С. Бугров подчеркнул: «Защита родины как высокий императив народного сознания, как общее дело всех и каждого – эта эпическая идея национального единения придает художественным образам, созданным в «Нашествии», универсальность и объемность» [1, 104–105]. С этим согласны и современные критики: «Леонов возвращает в литературу и делает главенствующей именно национальную тему» [9, 349].

Писатель в грозные военные годы создает пьесу об этом времени – о Великой Отечественной войне, отражает переломные моменты национальной истории. Художник мыслит масштабными категориями, раскрывая не только возникшие в период войны проблемы, но и решая нравственные, вневременные, проблемы: «Сейчас вопрос идет не о фактах, а об обобщениях. Не описание событий нужно, а мыслительный экстракт» [7, 107]; «Война – это организованный беспорядок... В изображении войны главное, что происходит в человеческом мозгу и сердце...» [7, 99].

С таким пониманием идейно-творческих задач связана напряженная работа над текстом пьесы, наличие двух редакций. Изменения, вносимые Леоновым на конечном этапе написания первого варианта пьесы, связаны и с осмыслением трагической судьбы Зои Космодемьянской (уроженки с. Осино-Гай Гавриловского района Тамбовской области), о подвиге которой Леонов узнал из газетных публикаций.

Каждое обращение к пьесам классика – своеобразное испытание режиссера, актеров, художников и всего коллектива тамбовской труппы на профессионализм, умение передать глубокий психологизм пьесы, донести до зрителя широкое философское звучание произведения, не исказив при этом авторский голос. Большая ответственность понималась и теми, кто ставил спектакли по пьесам Л. Леонова, и теми, кто их оценивал. Это подчеркивалось при постановке не только «Нашествия», но и других драм писателя: «Леонов – вдумчивый и пытливый художник. Он не оставляет без внимания ни одной детали в жизни своих героев и доходит острием психологического анализа до самой глубокой сущности людских взаимоотношений и переживаний. В пьесах Леонова ничего не лежит сверху, а обнаруживается для зрителя только после полного вскрытия театром образов и тщательной разработки положений. Это под силу только тому театральному коллективу, который прочно усвоил своеобразную

творческую манеру Леонова и с такой же остротой и пытливостью, как он, воспринимает действительность» [16].

Спектакль «Нашествие» справедливо считается одной из лучших постановок режиссера А.М. Незнамова в Тамбове. Только на протяжении премьерного октября 1943 года спектакль «Нашествие» был показан тамбовским зрителям семь раз. Официальным документом спектакль был включен и в репертуар следующего сезона, о чем говорится в Приказе Управления по делам искусств при Совете народных комиссаров РСФСР о репертуаре Тамбовского и Мичуринского драматических театров от 26 января 1944 № 86:

«§1. Утвердить в репертуаре театров Тамбовской области следующие произведения: <...>Переходящий репертуар. «Нашествие» Л. Леонова» [13, 885–886].

Постановка «Нашествия» была в целом встречена благожелательно, характеризовалась как «несомненная удача театра» [5, 59], «совершенная победа коллектива» [11, 87]: «<...> постановка производит глубокое впечатление, укрепляет в зрителе чувство любви к Родине и ненависти к ее врагам» [15]. Творческому коллективу театра удалось правдиво передать обстановку вражьего нашествия и сопротивления, которым встретил немецких захватчиков обычный русский город.

Основное внимание театральных критиков, естественно, обращено на исполнителя главной роли Федора Таланова – актера А.Ф. Гондлевского: «Трагедия Федора показана в спектакле ярко. <...> Федор нашел в А.Ф. Гондлевском исполнителя, который в основном правильно понял эту своеобразную фигуру» [15]. Таланов в исполнении А. Гондлевского выглядел как действительно несправедливо наказанный человек, но всё-таки искренне борющийся с врагом, не таящий обиду на несправедливость судьбы и власти. Леонов уточнял о политических мотивах ареста: «В первой редакции, но из осторожности в окончательном тексте я сам это убрал» [7, 247].

Безусловно удачным признано сценическое воплощение женских характеров. М.М. Сибинская впечатляюще передала трагические переживания матери Федора. Выразительна Ольга в исполнении Т.А. Болотовой. Отмечены и второстепенные персонажи: «Запоминается Демидьевна, – веришь М.В. Васильевой, что у этой слабой старухи –

крепкий русский характер, она никогда «не запишется в немки». Хорошо играет Аниську молодая актриса вспомогательного состава Л. Солодкова» [15].

Убедительно были сыграны в этом спектакле роли врагов и предателей: «дракона из гестапо» Шпурре (Г.Ю. Зоренин), бывшего фабриканта, «ожившего мертвеца» Фаюнина (Н.И. Коварский) и гнусного человечиски Кокорышкина (И.Н. Марин): «Тупой и мерзкий гестаповец Шпурре обрисован Г.Ю. Зорениным без малейшего уклона в карикатуру. И тем не менее артист зло и беспощадно высмеял этого немецкого человека-быка. Н.И. Коварский, со свойственной этому мастеру убедительностью, показал тревожную радость «градского головы» Фаюнина, знающего, что расплата за предательство неминуема. Комедийное дарование И.Н. Марина помогло ему показать Кокорышкина – мелкого и пакостного предателя, так и не успевшего стать начальником немецкой полиции» [15].

«Подлинным триумфом» стала роль «гнусного человечиска» Кокорышкина, воплощенная И.Н. Мариным: «Глубокий психологизм, острая – на грани гротеска – харáктерность, абсолютная свобода и покоряющая органичность помогли с предельной достоверностью воплотить сложный и двойственный образ безвольного, слабого человека и в то же время труса, подлеца и пакостника, вызывавшего одновременно омерзение и сочувствие» [11, 265–266]. Однозначно восторженные оценки, полученные Иваном Мариным (в тамбовском театре актер работал с 1939 года, т.е. роль в «Нашествии» – одна из первых на новой для него сцене) со стороны профессиональных критиков и зрителей-любителей, были вполне заслуженными, закономерными. Подтверждение тому – присвоение в дальнейшем актеру званий «Заслуженный артист РСФСР» (1951), «Народный артист СССР» (1975). А на киноэкране И.Н. Марин блестяще сыграл главную роль в фильме Г. Чухрая «Жили-были старик со старухой» (1964).

Упреки в актерской недоработке адресованы некоторым исполнителям. Однако эти замечания выглядят не как придирчивое признание очевидных ошибок, а, скорее, как рекомендации к совершенствованию постановки. Например, строгому критику не совсем было ясно, почему актриса Болотова «затушевывает любовь Ольги к

Колесникову – обстоятельство весьма важное для полноты характера Ольги» и зачем А. Гондлевский «наделил Федора такой неправдоподобной и потому раздражающей зрителя изломанностью» [15].

Выразительный музыкальный образ спектакля «Нашествие» был создан пианистом, композитором А.С. Кессельманом, который в тот период заведовал музыкальной частью областного драматического театра имени А.В. Луначарского.

Постановка «Нашествия» на тамбовской сцене вызвала интерес и литературоведов. Благодаря заведующему кафедрой литературы Тамбовского педагогического института Н.И. Кравцову в годы войны установилась тесная дружба института с артистами драмтеатра им. А.В. Луначарского. Систематически устраивались совместные обсуждения театральных премьер («Русские люди», «Нашествие», «Давным-давно»). На такие обсуждения приходили в институт ведущие артисты театра: Т. Битрих (Еремеева), И. Шер, А. Годлевский, Н. Коварская, И. Марин и другие. Эти встречи всегда собирали большую аудиторию благодарных и требовательных зрителей-студентов.

Пьеса Л.М. Леонова «Нашествие» вдохновила и представителей других видов искусства на создание новых произведений. Опера В. Дехтерева «Федор Таланов» опирается на традиции русской оперной классики. Уже во время Великой Отечественной войны, в 1944 году, режиссером А. Роомом был снят фильм «Нашествие». Сталинской премии были удостоены режиссер А. Роом, актеры О. Жаков (исполнявший роль Федора Таланова и выступивший сорежиссером по работе с исполнителями) и В. Ванин (Фаюнин). Кинорежиссер А. М. Роом с особой гордостью вспоминал, что С. Эйзенштейн высоко ставил «Нашествие», любил этот фильм.

В 1990-е годы тамбовский музыкант, композитор и поэт С.Н. Победоносцев создал музыкальную драму «Федор Таланов» по пьесе Л. Леонова «Нашествие» [8].

Таким образом, обращение к истории постановки леоновских пьес на тамбовской сцене позволяет выявить не только их художественные достоинства, но и эстетический резонанс в военные и послевоенные годы.

Библиографический список

1. Бугров Б.С. Философская драма Леонова // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. М., ИМЛИ РАН, 2001.

2. *Вахитова Т.М.* Художественная картина мира в прозе Л.Леонова. СПб, 2006.
3. *Дырдин А.А.* Проза Леонида Леонова: метафизика мысли. М., 2012.
4. Задачи драматургии // Литературная газета. 1945. 3 февраля.
5. *Карманов П.И.* Путь исканий. Тамбовский театр с державинских времен. Тамбов, 2011.
6. *Леонов Л.М.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 7. Пьесы. М., 1983.
7. *Овчаренко А.И.* В кругу Леонида Леонова. Из записок 1960-1980-х годов. М., 2005.
8. *Победоносцев С.* Федор Таланов [Ноты]: музыкальная драма в 5-ти картинах: клavier. Тамбов, 2006.
9. *Прилепин З.* Игра его была огромна... Леонид Леонов. М., 2011.
10. *Прокудин С.Б.* Творчество Л.М. Леонова периода Великой Отечественной войны (пьеса «Нашествие», повесть «Взятие Великошумска», «Статьи военных лет»): автореф. дис. ... к. филол. н. М., 1955.
11. *Смирнов А.* Театр и вся жизнь. Тамбов, 2005.
12. *Сорокина Н.В.* Типология романистики Л. Леонова. Тамбов, 2006.
13. Тамбовская область в годы Великой Отечественной войны 1941-1945 гг.: Сб. документов /Под ред. В.Л. Дьячкова; сост. М.М. Дорошина и др. Т. 2. Тамбов, 2008.
14. *Хрулев В.И.* Художественное мышление Леонида Леонова. Уфа, 2015.
15. *Черняк Р.* «Нашествие» (Новая постановка областного драмтеатра) // Тамбовская правда. 1943. 12 октября.

А.В. Фролова

«ЖИЗНЬ ДУШИ» «СТРАННОГО ЧЕЛОВЕКА» В РАССКАЗЕ В.М. ШУКШИНА «АЛЕША БЕСКОНВОЙНЫЙ»

В. Шукшин писал о том, что любит героев добрых, отзывчивых, но «несколько стихийного образа жизни». У них неповторимые, парадоксальные характеры, обнажающие в человеке «иррациональное, не укладывающееся ни в одну из социальных ролей, им исполняемых» [3, 380]. Это странный человек, выбивающийся, прежде всего, из привычных поведенческих норм, а потому легко становящийся предметом насмешек.

Работая над рассказом «Алеша Бесконвойный», Шукшин сделал следующую запись в рабочей тетради, так отрекомендовав своего героя: «Жизнь души. Странный человек: хороший работник, но выступать не любит, в президиумы на собраниях не садится, и сами собрания не любит. Любит в субботу топить баню. Топит ее весь день с чувством, с толком, не

торопясь – с большим наслаждением. И – это радость» [4, 445]. Интересно композиционное решение рассказа. Он состоит из двух разнообъемных частей, отличающихся разным протеканием времени. Первая обозначает взгляд социума на героя, описывает «пять дней в неделю», протекающих стремительно и проживаемых в ожидании субботы. Вторая – предьявляет самого персонажа, включает всего один день, но его-то Алеша «как раз ждет всю неделю». Описание банного ритуала, эпически неторопливого, с вниманием к каждой детали занимает практически весь рассказ и свидетельствует о том, что для героя в бане для него нет ничего неважного, незначительного, а для самого Шукшина открывает сокровенное в человеке. Писатель идет от внешнего рисунка образа, содержащего стороннюю оценку персонажа, к внутреннему, потаенному.

Уже первое предложение рассказа не оставляет сомнений в том, что предлагаемый Шукшиным характер простым не назовешь: «Его и звали-то – не Алеша, он был Костя Валиков, но все в деревне звали его Алешей Бесконвойным» [4, 298]. В ситуации смены имени обращает на себя внимание тот факт, что оба имени пришли к герою помимо его воли: одно – данное при рождении, родовое, фамильное, второе – «подарок» односельчан, отразивший непохожесть героя на других.

Показательны значения имен и фамилий персонажа. Латинское значение полного имени, полученного им от родителей, актуализирует «постоянство», «неизменность», «твердость» характера героя. Это проявляется в неослабевающей энергии, с которой Алеша отстаивает свое право топить баню по субботам. Фамилия героя восходит к «валить, валять, вальнуть, валивать», что, согласно словарю В. Даля, значит «повергать, опрокидывать боком, ронять, бросать лежмя», «скидывать или бросать в кучу», а также к «валяться» – «быть брошену, лежать где случится, в небрежении» [1, т. 1, 161]. И.А. Есаулов отмечает в фамилии Алеши «объектный, а не субъектный смысл»: «Всю жизнь шукшинского персонажа – в соответствии с подлинным именем – катают, поворачивают, вертят им. Вертят другие – те, которые “знают”, как именно “нужно” ему жить» [2, 664]. Фамилия героя манифестирует идущую от мира энергию насилия, разрушения человека, обреченного быть «в небрежении».

Действительно, в рассказе отчетлива мысль о непонятности героя, его одиночестве как в семейном кругу, так и среди односельчан. Детей

Алеша «не приучил <...> париться», они «в материну породу», более того, старший сын стыдится работы отца. Жена не приняла субботнего увлечения героя, а «отступилась», претензии никуда не делись, просто остаются невысказанными. «Бабы у колодца» «всегда смотрели», «переговаривались». Голос деревни представлен в рассказе неопределенно-личными конструкциями («пробовали» «повлиять», «махнули на него рукой», «тебя русским языком спрашивают») и тоже звучит неодобительно. Он маркирует героя как «безответственного», «неуправляемого», «дурачка», что нашло отражение в ином, не родовом, имени – Алеша Бесконвойный.

И.А. Есаулов, оттолкнувшись от значения слова «конвой» как «охраны, приставленной к субъекту», определяет «бесконвойность» героя как важную для сознания колхозников оценку его поведения, контрастирующего с нормой деревенской жизни. С точки зрения исследователя, это слово отражает «драму русского народа», состоящую в том, что «конвоируемое состояние декларируется самими конвоируемыми как норма, закон, порядок, а бесконвойность (т. е. свобода) понимается ими как «неуправляемость, безответственность» [2, 664–665].

Принимая замечание И.А. Есаулова, позволим себе скорректировать в целом негативную оценку прозвища героя. Найденная односельчанами и зафиксированная в прозвище формула жизни Алеши нужна в первую очередь не герою, а самому «миру», стремящемуся сохранить порядок жизни и найти каждому место в нем. Многократные попытки «повлиять» на Алешу кончились тем, что «махнули на него рукой» и дали жить так, как тому хочется, сведя неодобрение к ритуальным субботним бабьим пересудам у колодца.

Шукшин показывает, что в отношении к Алеше односельчан незаметно для них соединяются две оценки. Одна идет от их нынешней жизни, колхозного быта, который требует от человека понимания, что он «не на фабрике работает», а «в сельском хозяйстве», а значит, ненормированный рабочий день и шестидневную (а то и семидневную) рабочую неделю должен воспринимать как норму. По этой логике никакие «безотказность», «старательность», «умелость» Алеши, проявляемые им с понедельника по пятницу, не могут оправдать его «бесконвойность», равную в общественном сознании безответственности. Обесцениваются

ночные бдения героя с новорожденными телятами и то, что он «кочегарил на ферме», а вот забыть о том, что он «на собрания не ходил в субботу», невозможно. Примечательно, что сам писатель в записях («Странный человек: хороший работник, но выступать не любит, в президиумы на собраниях не садится, и сами собрания не любит») непохожесть Алеши укладывал исключительно в рамки колхозной жизни, эксплуатируя привычные формулы массового сознания и задавая ракурс восприятия героя. Алеша сопротивляется унификации, желанию других вписать его во всем привычный и понятный сценарий жизни. Собственную непохожесть он объясняет вполне в своем духе: «Вот вы там хотите, чтобы все люди жили одинаково... Да два полена и то сгорают неодинаково, а вы хотите, чтобы люди прожили одинаково!» [4, 301].

Иное отношение односельчане выказывают не Алеше-колхознику, скотнику и пастуху, а Алеше-отцу, брату, представителю рода Валиковых. В. Шукшин так обозначает это отношение: «жалели вообще-то». И здесь деревне нельзя не помнить, что у героя «пятеро ребятишек, из них только старший добрался до десятого класса, остальной чеснок сидел где-то еще во втором, в третьем, в пятом...» [4, 299]. И здесь «миру» нельзя забыть, что Алеша «сроду такой»: его неуправляемость вполне в русле семейной истории, и деревня помнит о застрелившемся Иване Валикове, которого «довела тоже жена родная» [4, 302]. Братья похожи в эмоциональной реакции на «ругань». Алеша «кричал <...> не своим голосом»: “Что мне, душу на куски порезать?!”». Иван «стал биться головой об стенку и приговаривать “Да до каких же я пор буду мучиться-то?! До каких?! До каких?!”» [4, с. 302].

Подобное отчаяние – следствие невозможности достучаться до близких людей и объяснить им, что для нормального существования человеку не нужен режим «надо то сделать, надо это сделать» [4, 302], ему необходимо «для души жить». Алеша наследует брату в «бесконвойности» – готовности отстаивать эту внутреннюю правду любыми средствами, даже экстраординарными. Получается, что судьба Ивана играет роль своеобразного оберега для младшего брата, и деревня не может отмахнуться от Валиковых, находя им место в пространстве родового бытия. Она «жалует» Алешу, а жалость в народном сознании синонимична любви.

Примечательно, что сам Алеша неодинаково отвечает на претензии близких и дальних. Он хорошо чувствует демагогический запал колхозного начальства («Да нельзя же позволять себе такие вещи, какие ты себе позволяешь!» [4, с. 299]) и реагирует соответственно – «дурачка из себя строит». Его не прельщают ни баня общественная, ни – апофеоз колхозной жизни – субботние собрания, на которых тоже могут задать жару: пропесочить на глазах у всех, перевоспитывать, приструнить несогласных. Герой спокоен, когда его обвиняют в нежелании работать в субботу, но не может сдержать крик, если родные посягают на его банный ритуал.

Прозвище героя не исчерпывается уже обозначенными смыслами. Согласно словарю В. Даля, конвой – «охрана, оберег, прикрытие» [1, т. 2, 149]. Получается, что «бесконвойный» герой – человек незащищенный. Это прочтение диссонирует со значением данного герою нового имени – Алеша. Его полный вариант – от древнегреческого «защищать», «отражать», «предотвращать». Возникает образ почти оксюморонный – беззащитного защитника, уязвимого, никем не прикрытого и призванного предотвратить какую-то беду. Кого же и от чего должен уберечь шукшинской Алеша?

Имя «Алексей» укоренено в русском религиозном сознании и фольклоре. На скрытое богатство героя намекает ассоциация с богатырем земли Русской Алешей Поповичем. «Культурной моделью этого текста является житие преподобного Алексея, человека Божия» [2, 669], одного из наиболее почитаемых христианских святых. В его житии, помимо традиционных указаний на аскетичность, праведность, примечательны два момента – указание на неузнанность собственной семьей и дар исцеления.

В рассказе В. Шукшина герой метафорически не узнан родными и близкими, он и для семьи «странный человек». Его одиночество физически ощутимо, подчеркивается отгороженностью от Алеша жены и детей. Таисья «усунулась в сундук», старший сын Борис «читал книгу». Личное пространство героев отмечено разными запахами (баный дух «терпкий», «тонкий, едва уловимый», «вольный», веник «душистый» – из сундука «тянуло нафталином»), неодинаковым эмоциональным состоянием (Алеша

«был весь новый, весь парил», «не слышал своего тела» – Таисья «не считала нужным тратить теперь время на пустые слова»).

Отношения Алеши с деревней укладываются в оппозиции внешнее / внутреннее, поверхностное / глубинное. Никто из односельчан не задается вопросом, зачем ему баня, ограничивается констатацией: «В субботу он топил баню. Все. Больше ничего» [4, 299]. Найдя для Алеши верное, с точки ее зрения, прозвище, деревня не заботится узнать, каков герой настоящий: «...никто бы никогда так не подумал – что он любит детей» [4, 302], «Ведь никто же не знает, какой Алеша добрый человек, заботливый» [4, 306], «Никто бы не поверил, но Алеша серьезно вдумывался в жизнь» [4, 303]. Сам персонаж привычно не показывает истинных чувств, «дурачка из себя строит», однако ему трудно смириться с «небрежением». Внешняя невозмутимость не может заслонить желания «как-то повеселей в глаза людям смотреть», отсюда искренняя радость Алеши от того, «что у них можно занять денег» и выручить соседа, отсюда поиск признания у городских. При этом герой и его соседи обмениваются равноценными характеристиками: если Алеша для деревни «бесконвойный», то односельчан герой оценивает как «глупых», «деревенских долбаков».

Внешне рисунок жизни Алеши мало чем отличается от жизни его односельчан, однако нетрудно заметить иное качество проживания героем привычного и повседневного. Примечательно, что «летом он пас колхозных коров». Пастух был одним из важнейших людей в деревне. Само название этой «специальности» образовано от слова «пасти», означающего «беречь, хранить, держать в целостности, охранять». К пастуху, однако, в деревенской общине почти всегда относились неоднозначно, что могло объясняться рядом причин: он мог быть чужаком, не заниматься земледелием, отличаться странностями в поведении. Подобная общественная неполноценность компенсировалась представлениями о пастухе как о человеке, причастном к природной мудрости, тайне общения с животными и растениями, с небесными светилами и подземным царством, к идее времени, понимаемой как ритм жизни вселенной, определяющий и ритм жизни человека и природы.

Шукшинский герой открыт природному миру, испытывает «нежданную радость», когда «выйдет с коровами за село, выглянет солнышко, загорится какой-нибудь куст тихим огнем сверху» [4, 309].

Алеша признается в том, что «вполне осознанно любит» «степь за селом, зарю, летний день» [4, 309].

Профессиональное занятие героя коррелирует с субботним ритуалом. Отношение человека к миру находится в прямой зависимости от его способности любить. «Стал случаться покой на душе – стал любить» [4, 309], – такую закономерность обозначает Шукшин. Чувство «полноты и покоя» настигает Алешу именно в бане. Если односельчане героя топят баню исключительно для мытья, то он переживает праздник души. То, что для деревни странность, едва ли не блажь, для Алеши – что-то совершенно необходимое, то, без чего он жить не может: для него это то место и время, где и когда он чувствует себя по-настоящему свободным и счастливым. Обыденная «процедура» мытья, не утратив своего утилитарного назначения, в исполнении Бесконвойного обретает «второе измерение», глубину, осмысляемую как чувство какой-то особенной «ясности и полноты». «Всякое вредное напряжение совсем отпустило Алешу, мелкие мысли покинули голову, вселилась в душу некая цельность, крупность, ясность – жизнь стала понятной» [4, с. 307].

Неторопливость повествования во второй части рассказа отражает неспешность и основательность банного ритуала, нужного для того, чтобы Алеша «много размышлял, вспоминал, думал». И действительно, за этот длинный день, равный по наполненности целой жизни героя, он успевает подумать о сокровенном: о жизни и смерти, войне, детях, отношениях с людьми, коснуться в воспоминаниях потаенного, того, о чем «никому никогда не рассказывал», – любви к Але крепдешиновой. Алеша забывает «мелкие мысли» и прощает обиды. Баня нужна ему, чтобы понять, что «жизнь, конечно, имеет смысл» [4, с. 306] и что «удивительно вообще-то, но все нормально» [4, с. 310].

В. Шукшин «один из первых увидел зависимость способа существования не от среды, но от личностных качеств человека» [3, с. 417]. Так что же оберегает Костя Валиков, прозванный деревней Алешей Бесконвойным? Банная суббота помогает ему сохранить единство собственного бытия, то, что М. Пришвин назвал «неоскорбляемой частью души». Неоскорбляемой, то есть не поддающейся внешнему воздействию, свято хранимой человеком и потому хранящей его. Обережение

человеческого в себе – единственная возможность жить в согласии со всем живым, сохранить «тихую радость» – любовь к миру.

Библиографический список

1. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / [Вступ. статьи А.М. Бабкина, В.П. Вомперского] / В.И. Даль. – М.: Терра, 1995.
2. *Есаулов И.А.* «Алеша Бесконвойный» Василия Шукшина и конвоируемая Россия / И.А. Есаулов // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2015. – Вып. 13. – С. 662-672.
3. *Ковтун Н.В.* Русская традиционалистская проза XX-XXI веков: генезис, мифопоэтика, контексты: учеб пособие. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2017. – 600 с.
4. *Шукшин В.М.* Рассказы. Повести / В.М. Шукшин. – М.: Дрофа, 2003. – 2-е изд., стереотип. – 464 с.

В. Н. Яранцев

«Я ВО ВРЕМЕНИ И ВРЕМЯ ВО МНЕ...»

К юбилею Л.П. Якимовой*

В сибирской литературе такое бывало не раз: человек, приехавший к нам из других краев, не просто оседал здесь, но становился горячим патриотом Сибири, связывая с ней и свою судьбу, и свое творчество. А зачастую именно здесь обретал свой дар, становился художником, музыкантом, писателем. Примеры, что называется, на слуху: В. Итин и В. Зазубрин. Л. Сейфуллина и В. Правдухин, И. Ерошин и М. Никитин, еще раньше Вяч. Шишков, и, наконец, декабристы.

Людмила Павловна Якимова приехала в Сибирь из Горького (Нижний Новгород) в 1955 г., пройдя период посвящения в сибиряки в Горно-Алтайске, где Сибирь явлена в своем, может быть, самом концентрированном виде. Видимо, поэтому, позднее, в середине 60-х гг., когда она переехала в Новосибирск, ей было легче приступить к изучению сибирской литературы, где немалую роль играют коренные народы, от

* *Статья В. Яранцева публикуется в связи 120-летием Леонида Леонова и 90-летием известного современного российского леоноведа, профессора, доктора филологических наук, главного научного сотрудника Института филологии СО РАН Л.П. Якимовой (Ред.).*

северных, «тундровых», до южных, живущих в степях и горах, сохранивших свой особый уклад жизни. Неслучайно первой книгой Л. Якимовой стала монография «Многонациональная Сибирь в русской советской литературе» (1982). За «скучными» названиями глав: «Образ многонациональной Сибири в русской прозе 20-х гг.», «Тема «великого кочевья» в русской литературе 30-х гг.», «Тема дружбы народов в послевоенной прозе Сибири», «Роман и повесть о народах Сибири на современном этапе», кроются не голые научные формулировки и термины, а, прежде всего, обширное знание произведений сибирских писателей тех лет. Кого бы ни касалась Л. Якимова – И. Гольдберга и В. Арсеньева. А. Сорокина и Р. Фраермана или И. Новокшенова. вплоть до юных еще тогда очеркистов 20-х гг. Л. Мартынова или М. Никитина, оказывалось, что представить их творчество без изображения многонациональной Сибири невозможно. Как невозможно представить себе В. Арсеньева без Дерсу Узала и И. Новокшенова без Дорчжи, героя его главной книги «Потомок Чингисхана» и одноименного фильма. Столь же трудно здесь обойтись и без одного из немногих терминов, часто употребляемых при анализе сибирской литературы — этнографизм. Т.е. описания обычаев и повседневной жизни коренных народов Сибири: эвенков, нивхов, алтайцев, бурят, чукчей и т.д. Неисчерпаемость этой жизни, подлинно золотой пласт, открытый молодой сибирской литературой, вызвал к жизни целые поколения писателей, переходивших грань описательного этнографизма. Так, в произведениях Р. Фраермана, быстро преодолевшего «соблазн экзотики» (И. Гольдберг), очерчиваются характеры людей во всей сложности их взаимоотношений с природой и социумом, как в его повестях «Васька Гиляк» и «Афанасий Олешек».

И здесь с неизбежностью встает вопрос о влиянии советской идеологии на формирование сибирской литературы 20-х гг. — свершившейся Октябрьской революции и перехода полуфеодального строя жизни «иностранцев» сразу на социалистический путь. Отрицать положительную роль революционных преобразований в жизни «малых народов» в Сибири трудно: они «безоговорочно приняли революцию», пишет Л. Якимова, одновременно познав «радость обновления мира» и «исторического творчества». Т.е. «насильственное счастье» для сибирских народов не отделялось от естественного — чувства осознания себя

полноправными строителями общества в масштабах страны. Не случайно этот путь обновления назван сибирским словом «кочевье», в романе А. Коптелова об алтайцах получившее эпитет «великое», так как был, по сути, эпохой возрождения «инородцев» в «борьбе с вековой отсталостью» от русских. То, что это произведение не было «заказным», пропагандистским, схематичным, говорит его подлинно художественный характер. А. Коптелову удались герои, от братьев Токушевых до русских Охлупнева и Макриды Ивановны, это живые люди, а не абстракции, подчеркивает Л. Якимова. Доказывают жизненность темы и другие произведения, созданные на сходную тему: проза Г. Гора. М. Ошарова. И. Кратта. А также Т. Семушкина, в связи с романом которого Л. Якимова пишет о «глубоком соответствии нового строя исконным человеческим нормам морали». Таким образом, тема человека и человеческого, стоящего, по большому счету, над идеологией, политикой, властью, впервые прозвучала уже в этой, первой книге Л. Якимовой и что видно уже на примере сопоставления книги Т. Семушкина «Чукотка» с книгой американского писателя и художника Р. Кента в аспекте «путей возвращения Человека к самому себе и своей и. как говорит Р. Кент, «сущности»».

Противостоял насильственному идеологизированию и схематизму в сибирской литературе и очерк. В сплаве с этнографизмом и художественным повествованием он только обогащал произведения сибирских писателей, подчеркивал их специфику. Один из очерков Л. Мартынова 20-х гг. Л. Якимова характеризует как «довольно сложное жанровое образование», где есть и «поэтический образ» и «жанровая картинка», и «историческая справка». Очерк настолько соприроден сибирской литературе, что «становится одним из ведущих жанров в сибирской прозе», пишет Л. Якимова.

Неслучайно именно очерку она (в соавторстве с Б. Юдалевичем) посвятит свою следующую книгу «Сибирский очерк. 20-70-е гг.» (1983), где соотносит этот жанр, «не имеющий точных границ», с «осознанием огромных экономических, социальных и духовных возможностей Сибири». И как в «Сибирских огнях» 20-х годов не могли определить ему место в рубриках журнала («Былое», «Современность» и др.), так и сибирский очеркист был одновременно прозаиком и даже поэтом, как Л.

Мартынов. И потому многие писатели из первой книги Л. Якимовой перекочевали во вторую, что говорит о спектре творческих возможностей, потенциале сибирского писателя. Но все же значительно больше здесь имен тех очеркистов, кто принадлежит теперь истории сибирской литературы: Е. Орлова. Б. Лапин. В. Пипьян, Е. Титов. П. Стрижков, Е. Минин, М. Кравков и др. Эта книга уже не просто историко-литературная, а документально-литературная, расширяющая представление о литературе Сибири, многообразии ее талантов, осваивающих самый трудный литературный материал: глухой Нарымский край (Е. Орлова), казахстанский Семипалатинск (Л. Мартынов), малознакомый Горный Алтай (А. Коптелов); это и экспедиции по Енисею (М. Никитин, Н. Емельянова), строительство Турксиба (А. Коптелов. М. Никитин) и Урало-Кузнецкого комбината (Н. Кудрявцев, Г. Павлов. Е. Минин П. Стрижков) и т.д.

Вместе с третьей книгой Л. Якимовой «Литература и литераторы Сибири» (1988) первые две составляют своеобразную трилогию о сибирской литературе, где показаны, с одной стороны, коллективный портрет многонациональной Сибири и с другой стороны, индивидуальные портреты некоторых ее писателей: очерки жизни и творчества уже знакомых по предыдущей книге Л. Якимовой И. Новокшенова и Р. Фраермана представлены здесь подробнее. Портреты критика В. Правдухина и прозаика А. Черкасова показывают исследовательницы к фигурам сложной судьбы, к которым начали обращаться в эпоху «перестройки». Подлинного рыцаря литературы, чрезвычайно живого, постоянно ищущего, гонимого, но готового отстаивать свою точку зрения В. Правдухина, явно хватало сибирской литературе 20-30-х гг.: «Трудно преодолеть горькое чувство сожаления. — пишет Л. Якимова, — что этот критик и прозаик оказался не во все периоды нашей жизни... доступным читателю», был. по сути, под запретом. Судьба А. Черкасова и его знаменитой трилогии о «людях тайги» («Хмель», «Конь Рыжий»,

«Черный тополь») не менее сложна, и Л. Якимова с увлечением, не чуждаясь полемики (особенно с критиком С. Рассадиным), разгадывает головоломку непростого «устройства» этих трех романов. Решение загадки соотношения «черт беллетристики». исторического романа и условно-

аллегорических форм изображения в трилогии исследовательница видит в «сосуществовании «двух уровней художественных ценностей: «близких романтической поэтике» и «принципов, восходящих к реализму». Десятилетие спустя Л. Якимова будет решать задачу намного более трудную: «устройство» романа Л. Леонова «Пирамида». И помочь ей в этом, несомненно, смог опыт изучения подобных «пирамид» — огромный пласт литературы о многонациональной Сибири и такого масштабного произведения, как трилогия А. Черкасова.

Этого не произошло бы и без участия Л. Якимовой в создании не менее впечатляющего труда — «Истории русской литературы Сибири» (1982) в двух больших томах, ответственным секретарем «Главной редколлегии» которых она состояла. Во втором томе, посвященном советскому периоду (20-70-е гг.), Л. Якимова была уже ответственным редактором тома и одним из ведущих авторов этой более чем 600-страничной книги. О содержании ее вклада в этот беспрецедентный в отечественной литературе труд дают представление уже рассмотренные выше три ее книги. Но главное, что получила Л. Якимова от участия в этой многолетней работе (с конца 1960-х по начало 1980-х гг.) — богатый литературоведческий опыт, приобретенный багаж знаний, высокая квалификация специалиста-филолога в области не только сибирской, но и общероссийской литературы. И это неизменно подчеркивалось авторами двухтомника: не «сибирская» литература (боялись, как огня, обвинений в «областничестве»), а «литература Сибири», что предполагаю соотнесение с достижениями общерусской литературы, от «летописного» XVII века до «модернистского» начала 20-го, и далее уже с общесоветской литературой. Достаточно заглянуть в «Именной указатель» двухтомника, пестрящий именами известных писателей, чтобы убедиться в этом.

Еще больше дает для понимания важности работы Л. Якимовой при создании этой книги список выдающихся ученых, участвовавших в создании книги: А. Окладников, В. Одинокоев, В. Грушкин, а в первом томе — И. Дергачев, Ф. Канунова, Е. Петряев, Н. Покровский, а также академик Д. Лихачев. И, конечно, безвременно ушедший Ю.

Постнов, которому Л. Якимова посвятила в третьей книге очерк «Просветитель» — еще один пример завораживающей силы Сибири, неотразимо воздействующей на уроженцев других российских мест.

Защитив диссертацию по зарубежной литературе, театрал и театровед, он, тем не менее, горячо был предан сибирской литературе, став «душой общего дела», как пишет Л. Якимова, т.е. «Истории русской литературы Сибири». Именно в совместном, общем труде пришло понимание того, что уже знакомые имена писателей, работавших в литературе Сибири, «открывались заново», представая «не в традициях литературного краеведения, а в историко-литературном контексте». Оценка Л. Якимовой научной деятельности Ю. Постнова сочетается с теплым личным отношением к нему. При этом он «глубже, чем другие, ощутил личностный потенциал... безграничные возможности личности», «в жизненной практике своей исходил из твердого убеждения в самоценности личности...». Поэтому Ю. Постнов — просветитель, смысл деятельности которого — «творческое подвижничество».

Во многом эти слова о главенстве человека и человеческого, просветительстве и подвижничестве можно отнести и к самой Л. Якимовой. Ибо, чтобы взяться за изучение грандиозного романа Леонова «Пирамида», нужно было иметь именно такое — гуманистическое мировоззрение, отвергающее революционные переделки человека и социума, и такие качества истинной подвижнической преданности литературе, слову как облагораживающей, целительной силе. Примеры подобного отношения к смыслу и целям своей работы были видны еще в «советских» книгах Л. Якимовой, где идеологические, этикетные по своему смыслу, формулы не заслоняли очевидного интереса и увлечения автора писателями и его героями, их бытом и бытием. Свою роль сыграло и раскрепощение отечественного литературоведения постсоветских лет, уже без оглядки на цензоров вооружившееся методологиями структурно-семиотического анализа литературных явлений. В Институте филологии СО РАН, где Л. Якимова работала с 60-х гг., в 90-е начали активно развивать методику мотивного исследования произведений, ставящего их в контекст мировой литературы и культуры в целом.

Роман «Пирамида» оказался здесь настоящим кладом для исследователя, применяющего мотивный подход. Ибо это итоговое произведение Леонова само заматано на великих культурных мифах и символах. Такому высококвалифицированному литературоведу, как Л.П. Якимова это оказалось не просто под силу, но и вылилось в многолетнее, до

сих пор делящееся увлекательное дело. Об этом говорят уже названия ее статей второй половины 90-х — начала 2000-х гг.: «Мотив сделки человека с дьяволом в романе Леонова «Пирамида», «Мотив «блудного сына» в романе Л. Леонова «Пирамида», «Мотив «вывернутости наизнанку» в романе Л. Леонова «Пирамида», «Мотив пирамиды и котлована в романе Л. Леонова «Пирамида», «Мотив и тема Апокалипсиса в романе Л. Леонова «Пирамида», «Мотив чуда в романе Л. Леонова «Пирамида», «Магия числа, или «Секретное значение чисел» в мифопоэтической системе романа Л. Леонова «Пирамида» и т.д. Эти и другие статьи составили затем книгу «Мотивная структура романа Л. Леонова «Пирамида»» (2003), где автор показывает владение разными современными методиками с использованием феноменологии, герменевтики, рецептивной эстетики. В результате трактовка романа выглядит как сопоставление двух мифологий — библейской, архаической, и социалистической (1930-е гг.), где возможны и «сделка дьявола с человеком», и «вывернутость наизнанку» («исчезнувшая реальность»), и «блудные сыновья» (дети героя романа о. Матвея), и, наконец, «Апокалипсис нашего времени». Главные виновники этих ужасов не Ленин и Сталин, а сам Человек, его гордыня, уравнивающая его с Богом: здесь даже ангел по фамилии Дымков, сошедший на Землю, теряет свое ангельство. Потому и «Пирамида» Л. Леонова – это и разоблачение, и предостережение человечеству не увлекаться утопическими идеями, революциями, всякого рода «перекувырками». К таким выводам Л. Якимова пришла тоже не «самовольно», а путем кропотливого изучения творчества Л. Леонова, избилующего подтекстами и разными способами «логарифмирования текста», по собственному выражению писателя, получающем в итоге «вторую композицию». В том числе и используя обильный документальный материал (архивы, мемуары, интервью, письма). Закономерно поэтому, что работы Л. Якимовой в виде докладов на конференциях и семинарах и статей в сборниках появлялись в почетном ряду работ известных специалистов-леоноведов: Н. Грозновой, Т. Вахитовой, А. Дырдина, А. Лысова, В. Хрулева, Ф. Листвана. Сотрудник ИМЛИ РАН О. Овчаренко так и написала в юбилейном (к 75-летию Л. Якимовой) сборнике: «Монография Л. Якимовой отвечает на многие актуальные вопросы леоноведения», но и ставит «еще более широкий круг вопросов».

Вопросы эти касаются не только литературы – прозы Л. Леонова, но и глубоких расхождений писателя с советской идеологией и властью, до сих пор не столь очевидных. Л. Якимова из статьи в статью, из книги в книгу настойчиво подчеркивает, что Л. Леонов был противником Советов не политическим, а «онтологическим», т.е. был против идеи «насильственного счастья», «человекобожия», но за эволюционный путь развития, за сложность мировоззрения и литературы. В следующей книге «Повести Леонида Леонова 20-х гг. о революции и гражданской войне как жанрово-тематический и семантико- поэтический цикл» (2007) эта мысль становится ведущей. Если до сих пор ранние повести о революции и гражданской войне оценивались как подражательные (ощутимое влияние Достоевского), быто- и нравоописательные или сатирические, то Л. Якимова предлагает иное прочтение — «экзистенциальное», т.е. с точки зрения самих обывателей и мещан, этих «маленьких» («мелких») людей, но уже иначе понятых. Так сказать, с высоты «Пирамиды», помогающей выявить новые, потаённые смыслы этого произведения. Этим методом «рекурсивного (ретроспективного) чтения» Л. Якимова и объясняет одну повесть («Петушихинский пролом») как «бездумное вторжение в естественно-стихийный ход жизни», обернувшийся «вселенским проломом», другую («Конец мелкого человека») как насильственное низведение людей до статуса «мелких», обрекаемых на смерть, ибо не отвечают новым требованиям строителей социализма, третью («Записи Ковякина») как оправдание якобы «скучной» провинции, сохраняющей, однако, «здоровые начата русской жизни», четвертую («Провинциальная история») как то, что «маленький человек» «провинциал» своей «природно-человеческой жизнью» способен снимать «остроту ее социальных проявлений», и, наконец, пятую («Белая ночь») как доказательство «ложности, порочности и противочеловечности избранного Россией способа переустройства мира через сокрушение ее вековых устоев», показанных на примере нетипичного белогвардейца Пальчикова и типичного («толстовского» Каратаева) мужика Кручинкина.

В этой книге неоценимую помощь Л. Якимовой оказывает понятие «когезии», т.е. внутренней связности текста, лежащей «ниже порога восприятия» и хорошо объясняющей подтекст и леоновскую «вторую

композицию». Благодаря этому, продолжает Л. Якимова, писатель и подталкивает к «прочтению произведения на уровне его подлинного смысла, а не «минуя» его». В следующей книге таким ведущим («когезийным») понятием становится «вводный фрагмент», который связывает не только данное повествование, являясь «сквозным элементом», но и задает новые перспективы всему творчеству Леонова. Новая книга «Вводный эпизод как структурный элемент художественной системы Леонида Леонова» (2011) актуальна, в первую очередь, теоретически, ставя проблему распознавания объекта исследования, который для многих литературоведов остается «непознанным литературным объектом». В «Пирамиде» рекордное количество вставных фрагментов приводит к новой проблеме: трудностям в определении жанра произведения. Не довольствуясь авторским определением «роман-наваждение», леоноведы квалифицируют «Пирамиду» как нечто выходящее за пределы литературы: «роман-гнозис» или «роман-ноосфера». Для Л. Якимовой, однако, важнее отметить сам факт «авторского пристрастия» к «вставным фрагментам» как феномен внесюжетного существования авторской мысли о мире, вселенной, человеке с последующим возвращением к «ядру повествования». Это требует значительной эрудиции, так как во «вставных эпизодах» (в основном это рассказы, новеллы от лица того или иного персонажа) как правило, присутствуют произведения других авторов, порой, иных эпох. Так, при анализе «Пирамиды» (последняя глава книги) Л. Якимова обнаруживает глубокое сходство романа Л. Леонова с философским романом начала 19 в. «Русские ночи» В. Одоевского, с которым он ведет «диалог о важности сохранения целостности человека в опасно рационализирующемся мире». В главах о других романах Л. Леонова — «Дорог а на Океан» и «Русский лес» Л. Якимова опирается на темы и мотивы «равенства-справедливости», «чистоты-красоты», «памяти-воспоминания», «исходной противоречивости человека», звучащих в основном во вставных эпизодах.

Разнообразие методик анализа текста, тем не менее, не нарушает целостности книги Л. Якимовой как интересной и в научном, и в обычном, «читательском» восприятии. Последнему, т.е. своей «читабельности», Л.

Якимова обязана многолетнему и постоянному сотрудничеству с газетами и журналами: «Советская Сибирь», «Вечерний Новосибирск», «Наука в Сибири»; «Енисей», «Дальний Восток», «Алтай». Но главное место здесь принадлежит «Сибирским огням», где она публикуется с начала 70-х гг., выступая в той роли, о которой писала в отношении своего старшего коллеги Ю. Постнова – просветителя, популярно рассказывающего «обычному» читателю о сибирской литературе. Научный дискурс уступает здесь место научно-популярному, а также литературно-критическому. Тем более что 80-е гг. намечалось выпустить «в комплект» «Истории русской литературы Сибири» «Историю литературной критики Сибири», и вышло уже несколько предваряющих книгу сборников статей. Из содержания напечатанных с 1986 по 1989 гг. книг видно, что замысел был близок к воплощению: в публикациях этих сборников исследовалась литературно-критическая деятельность писателей разных эпох, начиная с XVIII в. (в журнале «Библиотека ученая...»), 19-го (В. Белинский, В. Кюхельбекер, Н. Ядринцев и Г. Потанин, В. Короленко) и особенно 20 в. (Н. Чужак, Я. Браун, Ф. Березовский, С. Сартаков и В. Астафьев), чьи оценки явлений сибирской литературы позволяли всерьез говорить и о ней, и о сибирской литературной критике. Л. Якимова как ответственный редактор всех грех книг, выступала, по сути, организатором данного «проекта», что видно из предисловий, отличающихся горячей заинтересованностью. И везде звучал главный тезис: общероссийская литературная критика должна «опираться на критический опыт литературных регионов, и, прежде всего, такого огромного, как Сибирь». И позднее еще эмоциональнее и резче: «Сегодня уже невозможно, можно сказать — преступно, при создании трудов по истории русской литературы, «пропускать», мириться с «незнанием» литературной жизни целых регионов, тем более, если это такой богатый в культурном отношении регион, как Сибирь».

Труд по истории русской литературной критики Сибири так и не вышел, кроме проспекта. А в «Сибирских огнях» в 1994–1995 гг. появляются два рассказа Л. Якимовой, также довольно эмоциональных, почти сатирических, связанных с жизнью сотрудников одного научного центра: о Леве Нехановиче, «наживавшем себе капитал на скрытой игре в оппозиционность» («Жизнь по Карнеги») и о Ирине Александровне,

«измучившейся со своими сослуживцами – дармоедами и чистоплюями», взвалившими на нее «всю черновую работу», «изнемогая» при этом «от избытка учености» («Экзистенциалист в семье амазонок»). Через двадцать с лишним лет, в 2017 г., Л. Якимова опубликует в «Сибирских огнях» «Мемуары ученой дамы», начиная с детства и юности, до создания «Очерков русской литературы Сибири». Жанр своих записей она обозначила как «вариант дневника», т.е. «стойкой привычки писать о времени и о себе», когда на первом плане может оказаться «не мое «Я» во времени, а время во мне». И тогда можно предположить, что и рассказы 90-х гг. являются еще одним вариантом записей о времени и о себе. Тем более что и в мемуарах этих можно найти и резкость, и сатиричность, и иронию, и лирику при описании «обывательского» уклада жизни своих родных и знакомых, и тот же гон в горно-алтайском и новосибирском (академгородковском) повествовании. И всегда надо делать поправку на «ученость» автора, чуть ли не с «младенчества» ведущей стаж «запойного» читателя. Именно глубокая и разнообразная, а главное, систематическая начитанность сделала ее путь в науку таким успешным, будь то Горьковский пединститут или Горно-Алтайский и тем более Институт истории, филологии и философии, где ей «поручили написание разделов по истории национальных литератур Сибири» под руководством академика А. Окладникова.

Л. Якимова называет это «редкой удачей». На самом деле это был закономерный результат предыдущей работы, предопределивший дальнейшую ее судьбу как одной из самых известных сибирских литературоведов, и по сей день работающей и в науке, и в просветительстве. Об этом свидетельствует список ее работ, в 2000-2010-е гг. опубликованных в периодике. Назовем статьи в «Сибирских огнях»: о Д. Мамине-Сибиряке (именно его прозе посвящена первая статья Л. Якимовой 1957-го г.) (СО, 2007. № 10), о поездке А. Чехова по Сибири на Сахалин (2009. № 10) или о «Русском лесе» Л. Леонова (2011. № 1). И как всегда, симпатии Л. Якимовой лежат в области того здорового консерватизма, который «пронизан авторским ощущением единства человеческого бытия, постулирует незыблемость его первоисходных начал и оснований», о чем она писала в статье о книге «Фрегат «Паллада»» И.

Гончарова (2012, № 12). Обращение к творчеству Всеволода Иванова оказалось и логичным, и органичным, так как в творчестве именно этого писателя, начавшего свой путь в Сибири, «наиболее ярко воплотились черты и качества подлинно сибирского писателя с его огромным волевым (подчеркнуто нами. – *В. Я.*) и творческим потенциалом», способным и достойным встать в один ряд с лучшими общероссийскими. Статью «Велик, скромн, честен и чист, как ребенок» (2013, № 9. в соавторстве с А. Деревянко) можно назвать одной из лучших в цикле «сибогневских» статей Л. Якимовой. Главное, Л. Якимова не боится сложных тем. трудных писателей, а Вс. Иванов в сложности вряд ли уступит своему непростому современнику Л. Леонову. Апофеозом этой «ивановской» статьи становится подробный анализ таких «лабиринтных» произведений писателя, как «Кремль» и «У», где Вс. Иванов, используя традиции романа «производственного», авантюрно-приключенческого, антиутопического и сатирического, пытается определить свое отношение к советскому строю, который нуждается не столько в идеологических, сколько в человеческих мерках и подходах. Потому и пафос писателя, в конечном счете, «не отрицательный», а герои — «не враги советской власти». С другой стороны, именно «фантазмагорическая атмосфера» его романов, особенно «У», где так уместно появление «темных личностей», авантюристов вроде Черпанова. наиболее адекватно этой утопической власти.

Свежесть и острота мысли, узнаваемого по первым же абзацам «нарратива» Л. Якимовой, не только не ослабевает, но и развивается. Выбор в качестве главной темы и предмета статьи такой, казалось бы. прозаической вещи, как железнодорожная «теплушка», вагон времен гражданской войны и военного коммунизма, тем не менее, вдохновил автора на интересное исследование, дал возможность аккумулировать в одной статье немало интересных тем и мотивов, образующих вокруг «теплушки» целый «мотивно-сюжетный комплекс». Одним из ведущих здесь является мотив детства, столь подробно исследованный Л. Якимовой в большой статье (2014, №№ 2–3). Она здесь, как никогда, в журнальной статье обстоятельна и щедра на мысли, и это значит, что творчество и научная деятельность, которую, особенно в применении к «Сибирским огням», можно назвать просветительской, продолжается, ширится. Уже на

новом уровне и с новыми достижениями: к очередному юбилею выходит книга ее статей, посвященных творчеству Всеволода Иванова.

Остается пожелать юбиляру новых успехов на ее важном и нужном поприще изучения близкой всем нам сибирской литературы, творческих сил и долголетия.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Балаклеец Наталья Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры философии Ульяновского государственного технического университета.

Большакова Алла Юрьевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького (ИМЛИ) РАН.

Ванюков Александр Иванович, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского университета.

Волков Михаил Павлович, доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой философии Ульяновского государственного технического университета.

Воронин Владимир Сергеевич, доктор филологических наук, профессор (Волгоград).

Гафаров Ильдар Завдатович, кандидат исторических наук, ассистент кафедры археологии и этнологии Казанского (Приволжского) университета.

Гильмутдинова Нина Амировна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии Ульяновского государственного технического университета.

Дырдин Александр Александрович, доктор филологических наук, профессор, старший научный сотрудник НИО Департамента научных исследований и инноваций Ульяновского государственного технического университета.

Иванова Валентина Яковлевна, кандидат филологических наук, кандидат культурологии, доцент кафедры новейшей русской литературы Института филологии, иностранных языков и медиакоммуникации Иркутского государственного университета.

Косанович Богдан Раевич, доктор филологических наук, профессор Новисадского университета (Сербия).

Костин Евгений Александрович, доктор филологических наук, профессор (Вильнюс, Литва).

Круглов Роман Геннадьевич, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Кудрякова Татьяна Витальевна, аспирант Ульяновского государственного технического университета.

Никонова Тамара Александровна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской литературы XX–XXI вв., теории литературы и гуманитарных наук Воронежского государственного университета.

Огнев Александр Николаевич, кандидат философских наук, доцент кафедры философии Самарского национального исследовательского университета имени академика С. П. Королева.

Сорокина Наталья Владимировна, профессор, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета.

Ташлинская Елена Шамильевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии Ульяновского государственного технического университета.

Тибушкина Наталья Валентиновна, аспирант, младший научный сотрудник НИО Департамента научных исследований и инноваций Ульяновского государственного технического университета.

Фаритов Вячеслав Тависович, доктор философских наук, профессор кафедры философии Ульяновского гос. технического университета.

Фролова Анна Васильевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX–XXI вв., теории литературы и гуманитарных наук Воронежского государственного университета.

Хрящева Нина Петровна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета, гл. редактор ж-ла «Филологический класс».

Цветова Наталья Сергеевна, доктор филологических наук, профессор кафедры медиалингвистики Высшей школы журналистики и массовых коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета.

Якимова Людмила Павловна, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института филологии СО РАН (Новосибирск).

Яранцев Владимир Николаевич, критик, литературовед, кандидат филологических наук. (Новосибирск).

Содержание

А.А. Дырдин. От редактора 3

Проблема духовного творчества в эстетико-философской мысли и роль литературы в становлении национального сознания. Национальная и региональная идентичность. Язык и религия

Е.А. Костин. Формообразующая роль литературы и ментальный аспект русского самосознания (Толстой и Достоевский) 7

И.З. Гафаров. Региональная идентичность в свете трансформаций общественного сознания 17

Н.А. Гильмутдинова. К вопросу о семиотическом взаимодействии Языка и религии (культурологический аспект) 24

Н.А. Балаклеец. Концепция производства пространства А. Лефевра В контексте идей «пространственного поворота» 28

Наследие А.П. Платонова, Л.М. Леонова, М.А. Шолохова в контексте развития отечественной литературы: мировоззрение и поэтика

А.Н. Огнев. Апория бытия и мышления в художественном универсуме А.П. Платонова 41

А.А. Дырдин. Пространство и пространственность у А. Платонова и Л. Леонова: философско-эстетические аспекты 49

Т.А. Никонова. «Событие перехода» в рассказе Л. Леонова «*Бурыга*» ... 67

В.С. Воронин. Грех и покаяние В рассказах Л. Леонова «*Деяния Азлазивона*» и «*Гибель Егорушки*») 76

<i>Б. Р. Косанович.</i> Рецепция творчества Л. Леонова в критике русского Зарубежья (Югославия, 1920-е – 1930-е годы)	85
<i>Л.П. Якимова.</i> «Метель» Л. Леонова и «Вулкан» Вс. Иванова: сопоставительное рассмотрение	100
<i>А.И. Ванюков.</i> Лекция профессора Вихрова в структуре романа Л. Леонова «Русский лес». Статья первая	117
<i>Р.Г. Круглов.</i> Художественная философия М. М. Пришвина.....	133
<i>Н.В. Тибушкина</i> Образы-символы природы в «Лазоревой степи»	
<i>М.А. Шолохова</i>	142

Философско-эстетические основы

творчества писателей-традиционалистов.

Жанровые поиски и этнотопика

русской литературы XIX-го – начала XXI столетия

<i>А.Ю. Большакова.</i> «О любимом жанре»: эволюция жанра рассказа (В. Астафьев, В. Шукшин) в деревенской прозе	151
<i>Н.С. Цветова.</i> «Годы и горести делают свое дело...» (К творческой истории «попытки исповеди» В.П. Астафьева «Из тихого света»)	158
<i>В.Я. Иванова.</i> Рассказы Валентина Распутина «День рождения» и «Видение»: диалог с вечностью	166
<i>Т. В. Кудрякова.</i> Пространственная оптика Геннадия Айги.....	179
<i>Е.Ш. Ташлинская.</i> Странничество как особенность национального самосознания: (повесть А.И. Свирского «Рыжик»).....	186
<i>В.Т. Фаритов.</i> Ницшеанские мотивы в романе А. Белого «Петербург»	198
<i>Ю.В. Жукова.</i> «Скутаревский» Л.М. Леонова. Экфрасис и его роль в художественно-философской партитуре романа.....	202

<i>Н.П. Хрящева. Характер изображения человеческого сознания в романе</i>	
<i>Е.Г. Водолазкина «Авиатор»</i>	<i>215</i>

Сообщения, отклики, рецензии

<i>М.П. Волков. Ф.И. Тютчев: два периода в его творчестве</i>	<i>229</i>
<i>Н.В. Сорокина. Пьеса «Нашествие» Л.М. Леонова</i>	
<i>на тамбовской сцене.....</i>	<i>236</i>
<i>А.В. Фролова. «Жизнь души» «странного человека» в рассказе</i>	
<i>В.М. Шукшина «Алеша Бесковойный»</i>	<i>242</i>
<i>В. Н. Яранцев. «Я ВО ВРЕМЕНИ И ВРЕМЯ ВО МНЕ...»</i>	
<i>(К юбилею Л.П. Якимовой).....</i>	<i>249</i>

Научное электронное издание

РОДНОЕ И ВСЕЛЕНСКОЕ
Национальное своеобразие и мировое значение
русской литературы
(эстетика, традиции, этнотопика)

Сборник научных трудов

Отв. редактор *А.А. Дырдин*

ЛР №020640 от 22.10.97.

Дата подписания к использованию 13.03.2020.
ЭИ № 1423. Объем данных 2,3 Мб. Заказ № 98.

Ульяновский государственный технический университет
432027, Ульяновск, Сев. Венец, 32.
ИПК «Венец» УлГТУ, 432027, Ульяновск, Сев. Венец, 32.

Тел.: (8422) 778-113
E-mail: venec@ulstu.ru
venec.ulstu.ru