

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО РОССОТРУДНИЧЕСТВА
В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ –
РОССИЙСКИЙ ЦЕНТР НАУКИ И КУЛЬТУРЫ В МИНСКЕ



**РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРЫ
НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ
(к 100-летию А. И. Солженицына)**

Сборник научных статей

Минск
РИВШ
2018

УДК 882.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Р34

Рекомендовано
советом филологического факультета
Белорусского государственного университета
(протокол № 3 от 29 ноября 2018 г.)

Редакционная коллегия:
доктор филологических наук, профессор
С. Я. Гончарова-Грабовская (отв. ред.);
доктор филологических наук, профессор *А. И. Бельский*;
доктор филологических наук, профессор *Н. Л. Блиц*;
доктор филологических наук, профессор *Л. Д. Синькова*;
доктор филологических наук, профессор *И. С. Скоропанова*;
доктор филологических наук, профессор *С. Ф. Мусиенко*

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор *Т. Е. Комаровская*;
доктор филологических наук, профессор *Т. Е. Автухович*

Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков
Р34 (к 100-летию А. И. Солженицына) : сб. науч. статей / редкол.:
С. Я. Гончарова-Грабовская (отв. ред.) [и др.]. – Минск : РИВШ,
2018. – 250 с.
ISBN 978-985-586-200-1.

Сборник создан по итогам международной научной конференции, прошедшей в Белорусском государственном университете. Научные статьи отражают тенденции развития современного литературного процесса, его проблематику и поэтику. Особое внимание уделено творчеству А. И. Солженицына.

Адресован специалистам-филологам, преподавателям и студентам филологических и культурологических специальностей.

УДК 882.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-985-586-200-1

© Оформление. ГУО «Республиканский
институт высшей школы», 2018

РАЗДЕЛ 1

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПАРАДИГМА ТВОРЧЕСТВА А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА

М. М. Голубков (Москва)

ВСТРЕЧА ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ: М. ГОРЬКИЙ И А. СОЛЖЕНИЦЫН В ПРОСТРАНСТВЕ ЮБИЛЕЙНОГО ГОДА

Когда Максиму Горькому было 50 лет, на свет появился человек, которому суждено было в будущем стать ярким оппонентом «буревестника революции» и «первого пролетарского писателя». Это был Александр Солженицын. Когда Горький ушел из жизни, его будущему политическому и литературному антиподу не исполнилось еще и 18 лет, поэтому личная полемика никак не могла состояться. Ей предстояло стать полемикой заочной, перерастая в спор длиною в век.

А. И. Солженицын не был чужд мистике цифр. Начиная в «Августе Четырнадцатого» свой очерк биографии провокатора, убийцы П. А. Столыпина, Богрова, он обозначает дату его рождения, отталкиваясь от дня смерти А. С. Пушкина, гения русской культуры, основоположника новой русской литературы: «Он родился в день, когда умер Пушкин. День в день, но ровно через 50 лет, через полоборота века, на другом конце диаметра» [1, с. 112]. На другом конце векового диаметра от дня смерти гения русской культуры родится злодей и палач другого русского гения – государственного деятеля, способного вывести Россию на новые и неведанный до сей поры высоты, П. А. Столыпина.

Через 50 лет после рождения русского писателя мировой величины Максима Горького, через полоборота века, на другом конце столетнего «диаметра», рождается великий русский писатель Александр Солженицын, как и Горький, художник мирового уровня, но во всем ему противоположный. Диаметральные противопоставленные точки векового круга, по мысли Солженицына, должны бы предопределять их глубинную оппозиционность. Так, в сущности, и случилось. Однако 150-летие одного и 100-летие другого понуждает не только констатировать их очевидную идеологическую и художественную антитетичность в русской литературе XX столетия, но задуматься и о неких точках схождения их идейно-эстетических концепций, пусть и отнюдь не очевидных. Иначе говоря, «диаметр векового круга», о котором размышлял Солженицын, побуждает выявить содержание того диалога, в который неизбежно вступают друг с другом эти писатели в пространстве русской литературы XX века.

Солженицын и Горький – полюса. Они противоположны во всем, но и схожи. Удивительным образом совпадают повороты их судеб, вехи общественного пути, те роли, которые они играли в отношениях с политической

властью, заблуждения, иллюзии, которые они питали, прозрения, которые им открывались. Их сближает общественная позиция непримиримых критиков существующего политического режима: царского и ленинского — у Горького; советского — у Солженицына. В конечном итоге, оба они «бодались с дубом», и из этой борьбы вышли титанами-победителями. Горький участвовал в первой русской революции 1905–1907 годов, помогал революционерам деньгами, был вынужден скрываться в эмиграции после поражения революции; приветствовал свержение ненавистного ему царизма, т. е. в итоге победил «дуб», с которым «бодался». Правда, спустя всего несколько месяцев автор «Несвоевременных мыслей» вынужден был перед новым «дубом» отступить, его не одолев, и в результате уехать во вторую эмиграцию в 1921 году. Солженицыну борьба с «дубом» стоила ареста и депортации, но «дуб» все же рухнул — в том числе, и из-за усилий «теленка». Правда, вернувшись из изгнания, писатель создает книгу «Россия в обвале» (1998), своего рода аналог «Несвоевременных мыслей», написанных на 80 лет раньше, которая ставит его, как и Горького, в оппозицию к новой власти. Кульминацией этого противостояния оказывается отказ от ордена Святого апостола Андрея Первозванного — получать его из рук Ельцина писатель отказывается. Вернувшись на рубеже 20–30-х гг. на родину, Горький пытается играть роль «умягчителя сердец и нравов» при Сталине, своеобразного просветителя, роль подобную той, что играл Державин при дворе Екатерины Второй. В какой-то степени это ему удается: примеры заступничества Горького, когда его обращения и ходатайства удовлетворялись властью, общеизвестны, и список их выглядит весьма внушительно. Эту роль ему удавалось играть по крайней мере до декабря 1934 года, до убийства Кирова, которое усиливает недоверие и подозрительность Сталина, в том числе, и по отношению к Горькому. Солженицын после ухода Ельцина видит в Путине политического лидера, способного вывести Россию из обвала, и его отношение к власти, как и у Горького в конце жизни, меняется. Оба уходят из жизни не оппонентами власти, но, скорее, ее сторонниками и даже сподвижниками. Оба получают своеобразную посмертную канонизацию в качестве великих художников современности, что, собственно, вполне справедливо.

Но не только политическая позиция и отношение с властью формирует некие общие вехи их общественных и личных судеб. Не менее значим воистину грандиозный масштаб их творческого наследия. Оба создали грандиозные полотна русской жизни конца XIX — начала XX в., затронув важнейшие повороты национальной истории — точки бифуркации, как сказали бы мы сейчас. Это «Жизнь Матвея Кожемякина», «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина» у М. Горького; «Раковый корпус», «В круге первом», «Архипелаг ГУЛАГ» и, конечно же, «Красное Колесо» — у А. Солженицына.

Не менее важным оказывается и то, что оба создали грандиозную характерологию русской жизни. Кажется, что все типы, сформированные кризисной эпохой первых трех десятилетий XX в., запечатлены Горьким. И нет, наверное, ни одного типа русской жизни первой половины XX в., который не был бы запечатлен Солженицыным. «Архипелаг ГУЛАГ» яв-

ляется «энциклопедией русской жизни» пореволюционного времени в ее лагерном варианте.

Разумеется, исторические события предреволюционного и революционного времени осмыслились ими принципиально по-разному. Горький, убежденный противник Романовых и их слуг, как он называл царское окружение, был сторонником революционного преобразования жизни. В Столыпине он видел палача, душителя свободы, основным методом борьбы с которой стали «столыпинские галстуки», которые Клим Самгин воспринимает без возмущения, как некую обыденность: «казни стали столь же привычны, как ничтожные события городской хроники» [2, т. 23, с. 324]. Именно поэтому Клим Иванович не очень беспокоится, «ежедневно читая, как министр давит людей “пеньковыми галстуками”» [2, т. 23, с. 323]. Солженицын в «Августе Четырнадцатого» создал великолепный и уникальный в русской литературе портрет Столыпина, находя в нем единственный на тот момент оплот русской государственности и упрекая Николая Второго в личной и политической слабости, недальновидности и податливости веяниям двора. Неспособность отстоять своего министра от интриг делает Николая игрушкой в руках различных дворцовых партий, в результате чего министр погибает, и это предвещает гибель государства, монархии, самого царя и его семьи. Пули провокатора Богрова – «первые пули из екатеринбургских» [1, с. 248].

Вполне естественно, что у писателей различна интерпретация образов революционеров. Для Горького это люди, бескорыстно стремящиеся переустроить мир на основах добра и справедливости, беззаветные работники революции, профессиональные революционеры, жертвенно приносящие свои судьбы и жизни на алтарь борьбы, ибо их дело правое, за ним будущее. Целая галерея таких образов создана Горьким – это и соратники Павла Власова из романа «Мать», и Рашель («Васса Железнова»), и Кутузов («Жизнь Клима Самгина»). Сюда же можно отнести целый цикл биографических очерков, посвященных профессиональным революционерам, с которыми Горький был знаком («Калинин», «Камо», «Леонид Красин»). Для Солженицына революционер – это человек, навязывающий свою волю истории, жестокий и в основе своей безнравственный, в ослеплении героизирующий убийц-террористов, готовый помогать им и следовать их путем, пребывающий в губительной иллюзии достигнуть социальную гармонию через жесточайшее насилие террора, направленного как против конкретных личностей, так и против всего народа. Именно так, как героев, воспринимают революционеров-бомбистов сестры Адалия и Агнесса Ленартовичи, представители революционной интеллигенции, готовые осмыслить 1 марта и 1 сентября (даты гибели от рук террористов Александра Второго и П. А. Столыпина) как «венец русского террора» [1, с. 97], именно такую трактовку революционной деятельности они предлагают. Размышляя о настроениях студенчества после революции 1905 года, они сетуют: «Стало модно оплевывать благороднейшие революционные действия».

Таков Ленин, упоенный идеей превратить войну империалистическую в войну гражданскую. Именно поэтому не случайно, что оба художника создали художественный образ Ленина – иконописный (по крайней мере, во второй редакции) у Горького, и дьявольский, воистину сопоставимый с князем мира сего – у Солженицына.

И вдруг неожиданное схождение: обоих авторов интересуют образы людей, которые являются как бы бракованными кадрами революции, ее неизбежным ядовитым осадком, без которого, наверное, невозможно революционное дело. Это провокаторы.

Провокатор – не просто предатель. Предать можно не из подлости, но из трусости, или же оказавшись под давлением непреодолимых, как может показаться человеку, обстоятельств. Подобное предательство описывает Солженицын в поздних рассказах «Эго» и «На краях». В последнем, кстати сказать, предательство даже и не замечается героем, Ерккой Жуковым, предавшим мир русской деревни, его породивший, и вставший рядом со своим кумиром Тухачевским, травящим «пробандиченные деревни» боевыми газами. Иными словами, предатель чаще всего не идейный сторонник предательства как философии жизни, но слабый или заблудившийся человек.

Совсем иное по сравнению с предательством явление – провокация. Это неизбежный «отход» революционной работы, ее наиболее ядовитый и зловердный выброс. Провокация – это осознанная позиция, и провокатором становится идеолог провокации, воспринимающий ее как своеобразную жизненную философию и как естественную и вполне приемлемую с нравственных позиций форму революционной борьбы. Ее суть состоит в сознательном служении обеим сторонам гражданского раскола – и революционерам, и охранному отделению. Подобная двойственность и двуликость хуже предательства: последнее чаще всего совершается спонтанно, а провокация – всегда обдуманна, коварна, жестока и приводит к самым страшным последствиям, таким, например, как Кровавое воскресенье, спровоцированное Гапоном.

Горький и Солженицын, летописцы русской революции, не могут пройти мимо такого ее явления, как провокаторы и провокация. Горький многократно упоминает в резко негативном плане Азефа, которого считает «просто скотом, жадным на удовольствия» [2, т. 17, с. 615], пишет очерк «Поп Гапон» и создает вымышленный образ провокатора Петра Каразина в рассказе «Карамора». Солженицын же показывает, что попытка стать провокатором или стукачом даже с благими целями – выявить, обнаружить подлинных провокаторов и стукачей – оборачивается недоверием и презрением, как то случилось с Руськой, героем «Круга...», и рисует объемный портрет провокатора Богрова – убийцы Петра Столыпина.

В отношении к этому явлению взгляды двух писателей совпадают. Провокатор вызывает отвращение даже у убежденных сторонников «благороднейших революционных действий» [1, с. 67], образы которых создает Солженицын. Тетя Адалия убеждена, что «есть один грех, который никогда никаким судом совести не простится никакому революционеру: это сотру-

ничество с охранкой» [1, с. 97]. Убеждена в том, что убийство Столыпина совершено «какой-то чужой потемочной душой, двусмысленной фигурой», сопоставимой с Азефом, что «перед судом революционной этики не может быть оправдания никакому пути через охранку» [1, с. 99]. Тети Адали и Агнесса ведут спор о том, возможно ли сопоставить Богрова и Азефа, который, по мнению их племянницы Вероники, воплощает собой «какое-то страшное, гадкое предательство, хуже которого нет» [1, с. 97]. Интерпретации убийства Столыпина, данные одним из героев «Жизни Клим Самгина», почти полностью совпадают с теми, что предложены в диалоге Адали и Агнессы: «Известно, что не один только Азеф был представителем эсеров в охране и представителем департамента полиции в партии. Есть слух, что стрелок – раскаявшийся провокатор, а также говорят, что на допросе он заявил: жизнь – не бессмысленна, но смысл ее сводится к поглощению отбивных котлет, и ведь не важно – съем я еще тысячу котлет или перестану поглощать их, потому что завтра меня повесят. Так как Сазоновы и Каляевы ничего подобного не говорили, – я разрешаю себе оценить поступок господина Богрова как небольшую аварию механизма департамента полиции» [2, т. 24, с. 301]. И в том, и в другом случае оба писателя обнаруживают у своих героев брезгливое отношение к провокаторам. Интересно, кстати, что длинный ряд котлет, которые мог бы съесть Богров за свою жизнь, фигурирует и у Горького, и у Солженицына. Самоирония реального Богрова (известно, что идея мерить жизнь съеденными котлетами принадлежит именно ему) оборачивается жесткой иронией двух авторов, размышляющих об убийце-провокаторе: «Тот “бесчисленный ряд котлет”, над которым он унизировал, – теперь начинает манить! Да как же он мог поедать его так скучающе?» [1, с. 287]. У Солженицына его образ предстает в сфере сатирической типизации: в комическом несоответствии оказываются «тысячи котлет» и подлинная ценность человеческой жизни, непонятная «двадцатичетырехлетнему хлыщу», принявшемуся кроить по своему усмотрению историю России.

Однако, сделав провокаторов одним из предметов изображения, два писателя расходятся в понимании самой природы провокации – ее личных и политических целей, глубинных психологических механизмов, которые заставляют «раздваиваться» между охранкой и революцией, одновременно играть прямо противоположные роли.

Создавая портрет Богрова, Солженицын обращает внимание на цельность его личности: «Рос и зрел дисциплинированный ум и характер со способностью к систематическим действиям» [1, с. 114]. Умный, ироничный, язвительный, презирующий свое окружение, Россию, ее народ, любящий лишь самого себя, не знавший женской любви, не приемлющий обыденность жизни, он ищет чего-то иного, яркого и возвышенного – и ставит перед собой прямую цель: террористом-одиночкой совершить акт. Довольно скоро определяется и цель. Это министр внутренних дел Столыпин: «он слишком хорош для этой страны <...>. К тому же есть и хорошая традиция убивать именно министров внутренних дел. Это место – должно обжигать»

[1, с. 130]. Избрав своей мишенью Столыпина, Богров понимает, что целит в самое сердце России, с которой его не связывает ничего. Уже в тюрьме, после следствия, приговоренный к смерти, он надеется на побег, который якобы готовит для него жандармский полковник Иванов, и так осмысляет свои иллюзорные перспективы: «Выстрелить, повернуть всю тупую русскую тушу, – а самому, обрызганному духами, снова войти в золотистый зал Монте-Карло?» [1, с. 317].

Не найдя сочувствия и друзей ни среди анархистов, ни среди эсеров (видный член партии эсеров Егор Лазарев, сторонник уничтожительного террора, к которому приходит со своим замыслом Богров, всерьез его не воспринимает), Богров становится идейным провокатором – берет себе в соратники охранное отделение, практически открывая правду о себе, о задуманном террористическом акте: «Находка не просто дерзкая – гениальная: двигаться почти напрямую и говорить почти правду! Какое еще убийство готовилось так: все время настаивая перед полицией, что именно это убийство произойдет!?» [1, с. 137]. «Он – взял полицию к себе на помощь, вместо эсеров! Какой юмор – и не с кем поделиться, и оценит ли кто-нибудь, когда-нибудь?» [1, с. 143]. Богров упивается своим замыслом, любит его им как шахматист, выстроивший замечательную комбинацию, которую противнику никогда не разгадать: «Кто б еще оценил, кто оценит когда-нибудь силу и смелость этого построения: навлечь наблюденье и слежку на собственный дом – перед тем, как идешь на акт?» [1, с. 146]. Солженицын показывает, как Богров наслаждается провокацией, видя в ней свою гениальность, которая помогает ему обвести вокруг пальца Кулябка и других полицейских чинов: «Все им открыто! все от начала до конца! сам на себя доносчик перед исполнением! – невиданно!» [1, с. 152]. Уже после следствия, находясь в одиночной камере в ожидании приговора, он вновь и вновь обращается к своим отношениям с охранкой, наслаждаясь удавшимся обманом: «Не я вам – вы мне служили. Но это прочтет и поймет история» [1, с. 286]. Единственное, что его мучит, – это общественное мнение, которое не сможет принять факт сотрудничества с охранкой: «Это единственное пятно, которое вывести нельзя ничем. Которое не может простить общество, и публичный судебный диспут об этом зачумит его перед всеми честными людьми» [1, с. 286]. И даже лучшие адвокаты, которых возможно нанять, не помогут: «ни Гольденвейзер не властен через это переступить, ни общество. Адвокатские языки будут у него, но без адвокатских сердец. Уже нельзя в его защиту произносить пламенные речи» [1, с. 287].

Богров, построивший на лжи и провокации свое преступление и свою жизнь, под пером Солженицына предстает фигурой цельной и сильной, но не вызывающей ни малейшей авторской симпатии и сочувствия. Он служил не охранке, не революции с ее партиями эсеров и анархистов. Его целью было разрушение России во имя интересов своего народа, превратно и искаженно понятых, и во имя этих интересов он мог играть и с охранкой, и с эсерами, не называя своих подлинных целей. Революция и террор был способом разрушения государства. Корни его преступления носят националь-

ный характер и питаются презрением к России, стране, в которой вырос и сформировался, к русским, чей язык был для него родным: «Я боролся за благо и счастье еврейского народа», – скажет он раввину, и на его упрек в том, что выстрел мог бы вызвать погромы, ответит: «Великий народ не должен, как раб, пресмыкаться перед угнетателями» [1, с. 318]. Это его высказывание было широко растиражировано в газетах. «Многие киевские студенты-евреи надели по Богрову траур» [1, с. 319].

Таким образом, Солженицын вскрыл логику провокации, обнаружил ее смысл, ее цельность и непротиворечивость. И отвернулся от провокатора с глубочайшим презрением.

Совсем иное представление о провокации мы видим у Горького. Как и у Солженицына, провокаторы вызывают у него глубочайшее презрение, но понять логику провокации он не в состоянии. Для Горького это проявление слабости, необразованности, бесхарактерности запутавшегося маленького человека, вознесенного случаем на вершину исторических событий революционной борьбы и совершенно не готового понять степень своей ответственности. Таков, по мысли Горького, поп Георгий Гапон, «человек случая, выдвинутый вперед других бурей времени», «у него есть честолюбие, которое толкает его вперед и – затем – губит» [2, т. 6, с. 402]. После воскресного расстрела рабочих Гапон находит убежище на квартире у Горького: «Переодетый в штатское платье, остриженный, обритый, он произвел на меня трогательное и жалкое впечатление ошипанной курицы. Его остановившиеся, полные ужаса глаза, охрипший голос, дрожащие руки, нервная разбитость, его слезы и возгласы: «Что делать? Что я буду делать теперь? Проклятые убийцы...» – все это плохо рекомендовало его как народного вождя...» [2, т. 6, с. 395].

Суть сделанного Гапоном очень близка к тому, что спустя шесть лет удастся Богрову: служа охранному отделению, находясь в близких сношениях с Плеве, Гапон создает «Общество петербургских рабочих» для проповеди среди них религиозно-нравственных идей. Поначалу критикуя революционные настроения, не имея собственной внятной политической программы, Гапон все более и более становился «фонографом идей и настроения рабочей массы», и он «собирал в себе, как в фокусе, ее инстинктивное, все возрастающее революционное настроение» [2, т. 6, с. 393]. В результате «рабочие Петербурга, силой своего революционного настроения, постепенно создали из Гапона, сотрудника Плеве и Зубатова, Гапона, выразителя революционных стремлений русского рабочего. Человек не сильный, не образованный и впечатлительный, он сам не замечал, как, подчиняясь давлению чувства массы, становился революционером и изменял задачам министерства Плеве, которые взялся защищать» [2, т. 6, с. 393–394]. Таким образом, преступление Георгия Гапона, спровоцировавшего Кровавое воскресенье, шедшего к Зимнему дворцу впереди одной из колонн рабочих, насчитывавшей около двадцати тысяч человек, выглядит результатом двойственности и слабости, а не блистательно выстроенной стратегии, как у Богрова. Для Горького поп Гапон и вся его деятельность – результат

разложения государственного аппарата, его бессилия, алогичности и беспомощности: «священник, призывавший народ к вооруженному восстанию, предавший анафеме армию и благословивший террор, священник, который назвал семейство Романовых убийцами и змеиным отродьем, — спокойно живет в Петербурге, на виду полиции и — его не арестуют. Напротив, как оказывается, его даже принимает граф Витте. Таковы тайны той мусорной кучи, которая зовется «Зимним дворцом» и от которой по всей земле распространяется зараза разврата» [2, т. 6, с. 401–402].

В очерке «Поп Гапон» Горький объясняет суть провокации как результат беспомощности запутавшегося провокатора: раздутая до величины гиганта фигура довольно скоро превращается в «обыкновенного человека среднего роста». Известие о сотрудничестве Гапона с охранкой потрясает рабочих его организации, соратников и друзей, веривших ему. Горький описывает самоубийство одного из рабочих, ужаснувшихся двуличности своего вождя, прямо на заседании центрального комитета гапоновской организации. Обобщим причину того потрясения, которое вызвало в рабочей среде известие об иудинном грехе: «Русский человек плохо живет, но он твердо верует, а когда его вера разбита, он умирает» [2, т. 6, с. 401]. И жизнь Гапона, как и Богрова, закончилась петлей: только повесили его не по приговору военно-полевого суда, а по решению КЦ партии эсеров. Впрочем, Горький полагал, что казнили Гапона рабочие созданной им организации за попытку продать их правительству. Характерная деталь, обнаруживающая общественное презрение к провокатору: загородный дом под Петербургом, где месяц спустя после казни обнаружили в петле Гапона, был снесен: покупателя на него не нашлось...

Очерк «Поп Гапон» создан в 1906 году. Чуть менее, чем через двадцать лет, в цикле рассказов 1922–1924 гг. писатель вновь обращается к психологии провокатора — на сей раз в рассказе «Карамора». Герой этого рассказа, Петр Каразин, находясь перед следственной комиссией уже после революции, сидя в тюрьме, не может дать себе ответ на вопрос о том, кто же он на самом деле: революционер или сотрудник охранного отделения?

Предметом этого рассказа становится онтологическое исследование подлости. Горький обнаруживает полное отсутствие рациональных причин предательства и провокации. Их нет в предыстории героя, сам он не может объяснить себе природы своей двойной жизни. Рассказ строится как записки Петра Каразина, которые он создает для следственной комиссии: «Дали мне они три дести бумаги: пиши, как всё это случилось. А зачем я буду писать? Всё равно: они меня убьют» [2, т. 17, с. 366].

В сущности, усилия автора и героя направлены в одну сторону: оба тщетно пытаются понять причины и психологическую мотивацию деятельности провокатора. Внутренний мир Караморы столь же загадочен для него самого, как и для автора.

Подлость, которая вообще кроется в человеческой натуре, ее причины и истоки — вот что пытается понять Горький. На беспричинность и какую-то воистину бытийную природу подлости указывают и шесть эпиграфов, которые предпосланы рассказу:

Вы знаете: я способен на подвиг. Ну, и вот также подлость, – порой так и тянет кому-нибудь какую-нибудь пакость сделать, – самому ближнему.

Слова рабочего Захара Михайлова, провокатора, сказанные им следственной комиссии в 1917 г. «Былое», 1922, кн. 6, статья Н. Осиповского

Иногда – ни с того ни с сего – приходят мысли плохие и подлые...

Н. И. Пировов.

Позвольте подлость сделать!

Один из героев Островского.

Подлость требует иногда столь же самоотречения, как и подвиг героизма.

Из письма Л. Андреева.

По обдуманному поступку не узнаешь, каков есть человек, его выдают поступки необдуманные.

Н. С. Лесков в письме к Пыляеву.

У русского человека мозги набекрень.

И. С. Тургенев [2, т. 17, с. 366].

Предательства как охранки, так и революционеров, которые описывает Карамора, совершенно лишены цели – это вовсе не Богров, который подробно рассчитывая каждый ход, идет к задуманному террористическому акту, добываясь доверия Кулябки мелкими и крупными предательствами людей революционной среды. Раздвоенность Петра Каразина обусловлена, скорее, его странным психологическим состоянием, которое напоминает симптомы психического заболевания, по всей видимости, шизофрении, когда человек ощущает внутри себя вторую или даже третью личность: «И я, сам в себе, как рыба в бредне.

Темно. Что я буду писать? Жили во мне два человека, и один к другому не притёрся. Вот и всё» [2, т. 17, с. 367]. В следующей своей записи он еще более расширяет этот круг: «...но есть еще и третий. Он следит за этими двумя, за распрей их и – не то раздувает, разжигает вражду, не то – честно хочет понять: откуда вражда? Почему?

Это он и заставляет меня писать. Может быть, он и есть подлинный я, кому хочется понять все или хоть что-нибудь. А может быть, третий-то – самый злой враг мой? Это уже похоже на догадку четвертого» [2, т. 17, с. 372]. Размышления о взаимоотношениях личностей, которые сосуществуют в сознании героя, о спорах, которые они ведут, заслоняют любые понятия о нравственности, заменяя нравственное чувство... любопытством: «Разум не подсказывал мне, что хорошо, что дурно. Это как будто вообще не его дело. Он у меня любопытен, как мальчишка, и, видимо, равнодушен к добру и злу, а “постыдно” ли такое равнодушие – этого я не знаю. Именно этого-то я и не знаю» [2, т. 17, с. 372–373].

Своего рода композиционным центром рассказа становится история разоблачения Караморой провокатора Попова. Легко вычислив последнего, он принуждает его к самоубийству: Попов повесился сам, Каразин лишь держал его за руки. Но самое удивительное состоит в том, что Карамора легко и с готовностью занимает место Попова – сам становится провокатором. Он сам удивляется легкости и быстроте, с которой принимает предложение начальника охранного отделения Симонова. Причина так и остается неизвестной – она в бездне большого сознания героя, он ее ищет столь же безуспешно, как и Симонов, и автор, и читатель: «Все эти невольные попытки самооправдания мешают мне открыть главное, его я ищу: почему в душе моей не нашлось ни свиста, ни звона, ни крика, ничего, что остановило бы меня на пути к предательству? И почему я сам себя не могу осудить? Почему, называя, сознавая себя преступником, я, по совести, не чувствую преступления?» [2, т. 17, с. 399]. Единственный ответ: полное отсутствие нравственного чувства, презрение и нелюбовь к себе и любопытство – как главный импульс поведения: «Я выдал охране и отправил на каторгу одного из лучших партийных товарищей, человека на редкость хорошего. Я очень уважал его за чистоту души, за бодрость духа, неутомимость в работе, добродушие и весёлый характер. Он только что бежал из тюрьмы и третий раз работал нелегально. Выдал я его и ждал, что теперь в душе моей что-то вззоет.

Ничего не взвыло» [2, т. 17, с. 399].

Единственное, что объединяет Богрова и Каразина, – равнодушие к собственной жизни и к жизни собственной – богатой и праздной, с поездками в Ниццу и Монте-Карло – у Богрова; естественной для человека рабочей среды, вполне благополучной и зажиточной, текущей «светлым ручьем» – у Каразина. Конечно, герой Горького не иронизирует, подобно Богрову, насчет съеденных котлет, но тоже не очень хорошо представляет, что делать с собственной жизнью: «Пожалуй, они оставят мне жизнь.. Интересно: что я буду делать с нею? Вот тоже вопрос: жизнь дана во власть человеку, или человек дан жизни на съедение? И чья это затея – жизнь? В сущности: дурацкая затея» [2, т. 17, с. 402].

Почему же то, что ясно Солженицыну (причина провокации, ее цели и психологические механизмы), не видно Горькому? Почему вместе со своим героем он мучится без результата над созданием «теории подлости»: «Должна быть теория зла, – размышляет Карамора, – теория подлости. Должна быть такая теория. Все надо объяснить, все, иначе – зачем жить?» [2, т. 17, с. 395]. И почему в данном случае эта теория подлости не выстраивается?

Солженицын в принципе не принимает революцию как форму преобразования жизни. Революционная борьба для него – покушение на естественное, органичное мироустройство, покушение на эволюцию как единственно возможную и благую форму развития. Это рациональная попытка изменения органики бытия, противоестественная и незаконная. Поэтому и провокация ей присуща: она логична, преследует четко обозначенные цели и является естественной формой революционной борьбы. Она рациональна, осмысленна, объяснима. И отвратительна.

Горький же не может понять провокацию как форму философии революционного дела: революция для него светла и свята, мыслится как наилучшая форма преобразования жизни. Провокация не вытекает из революции, напротив, противопоставляется ей: «Дело русской революции – чистое, честное и великое дело, в нем не могут играть никакой роли люди, подобные попу Гапону» [2, т. 6, с. 401].

Провокация так же отвратительна для Горького, как и для Солженицына. Но он не видит того, что очевидно Солженицыну: провокация есть неизбежный осадок революционного дела. Этим и обусловлен тупик, в котором оказывается Карамора, а деятельность Азефа или попа Гапона трактуется как иррациональная и бессмысленная. Революция делается чистыми руками... С этими иллюзиями Горький расстаться так и не смог.

Список литературы

1. *Солженицын, А. И.* Красное Колесо: повествование в отмеренных сроках / А. И. Солженицын. – Т. 2: Узел 1: Август Четырнадцатого. – М.: Воениздат, 1993.
2. *Горький, М.* Полн. собр. соч.: худож. произв. в 25 т. / М. Горький. – М.: Наука, 1968–1976.

Н. С. Цветова (Санкт-Петербург)

А. И. СОЛЖЕНИЦЫН: ЭСТЕТИКА ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО СЛОВА

Присутствие А. И. Солженицына в современной жизни и литературе неоспоримо: его цитируют президенты и бизнесмены, журналисты и школьники. В сознании последних автор «Одного дня Ивана Денисовича» и рассказа «Матренин двор» является едва ли не единственным представителем русской литературы второй половины XX века. При этом творческое наследие А. И. Солженицына по ряду причин остается одним из самых сложных объектов для филологического прочтения. Одна из них – созданное писателем огромное исследовательское поле. Потрясает не только объем и разнообразие сделанного, но и масштаб личности, запечатленной в каждой работе: «он большой писатель и человек» [4, с. 12]. При этом однозначная оценка, предложенная одним из самых ярких полемистов прошлого века Б. Парамоновым, принята далеко не всеми. Количество почитателей и единомышленников Солженицына едва ли «побивает» количество его оппонентов. Особенно трудно говорить о публицистике писателя: за какую ниточку ни потяни – живая боль; к какому жанру ни прикоснешься – открывается нечто неповторимое, но глубоко, сущностно связанное с родным и давним; какую страницу ни откроешь – сталкиваешься с неординарными проявлениями языкового мировоззрения. Все это позволяет говорить о существовании, если трансформировать известную метафору В. Шаламова, «публицистического паспорта» писателя.

При этом невозможно отменить давнее солженицынское признание о том, что публицистикой занимался «поневоле», потому что не было иной возможности обращаться к соотечественникам. Если бы эта возможность была, то он бы предпочел чтение своих книг, которые насыщены, с точки зрения писателя, более значительными, более глубокими смыслами. И понятно, традиционно публицистические жанры выполняют функцию первичного освоения, осмысления жизненного материала. Солженицын не раз подчеркивал, что прекрасно понимает определенную ограниченность, «недостаточность» публицистического слова, которое очень часто является ответом на соблазн «упростить и однолинейно сформулировать» [12, с. 349] мысль, идею; мешает «отдаться художественному творчеству» [12, с. 353].

Но в оправдание своих многочисленных статей, открытых писем, речей, лекций, интервью Солженицын, наверное, мог бы вспомнить знаменитое пушкинское: «Просвещение века требует пищи для размышления, умы не могут довольствоваться играми гармонии и воображения» [5, с. 183]. В пушкинском высказывании 1825 года зафиксирована очевидная, обусловленная природой творчества подчиненность публицистических занятий установке на план содержания. Как правило, создателя публицистического текста волнуют предметы столь значительные, что презентация их никаких украшений не требует, более того, по мнению русского гения, «украшения повредили бы ему». Именно по этим причинам в эстетическую иерархию русской прозы публицистика не включается или включается, но с многими оговорками до сих пор.

Правда, мы живем в эпоху определенной деградации традиционных эстетических представлений, в эпоху смещения эстетических ориентиров, «взрыва» эстетических вкусов и принципов. И участникам современного научного диалога, посвященного прекрасному, наверное, труднее, чем их предшественникам, найти общую платформу в поисках «объективного мерила красоты» [2], речи, текста, власти, смерти, зла... еще и потому, что эстетические категории переходят во многие социальные сферы, в том числе в экономические практики и политические технологии [1], где бесконечно господствует прагматика.

Но нет худа без добра. Основания для суждений об эстетической ценности публицистического слова создаются в русле практической и рецептивной эстетики. Именно в этом контексте можно попытаться выявить более или менее определенные критерии, позволяющие судить о наличии или отсутствии эстетического значения (смысла) любой лексической или коммуникативной единицы (т. е. текста).

Если учесть идеи Б. Ларина, замечания А. Ф. Лосева о сумме «впечатлений, возбуждающих внешний нерв» (выражение Л. Е. Оболенского), концепции современных специалистов по эстетике (Х. К. Раппопорта и др.), то таких критериев несколько: наличие у слова, даже изначально лишённого эстетической ценности, суггестивных возможностей – способности заражать определенным отношением к жизни; гедонистических – доставлять

радость, даже приносить наслаждение; коммуникативных – открывать читателю новые возможности для диалога с окружающей его реальностью, с автором; эвристических – способствовать открытию в изображаемой действительности нового, неизданного [17, с. 72].

Следовательно, мы далеки от мысли о том, что эстетизация публицистики – это упрощенный вариант эстетизации речи художественной, осуществляемой в соответствии с упрощенными, но весьма распространенными представлениями, в частности, с помощью тропов и фигур. Уже Платон и Аристотель прекрасно понимали, что метафоризация ораторской (соответственно публицистической) речи, в отличие от поэтической, осуществляется по иным законам. В публицистическом дискурсе даже метафора способна прагматично участвовать в процессе формирования идеологического смысла текста, обращена к читательскому разуму, который отдает предпочтение ясному, четкому, логически выверенному высказыванию. В публицистическом дискурсе довольно легко можно найти варианты использования метафоры как аргумента.

Вне всяких сомнений, публицистика требует феноменологического подхода. Формирование этого подхода началось еще в Древней Греции, задолго до Баумгартена, давшего название науке «эстетика», с размышлений Сократа и Аристотеля, предложивших понимание эстетического «как совершенного в своем роде» (интерпретация А. Ф. Лосева). «Совершенного», т. е. не имеющего недостатков, обладающего законченностью, характеризующегося гармоничным соотношением содержания и формы; главное – соответствующего определенному идеалу, представление о котором шлифовалось тысячелетиями. Реализация феноменологического подхода, на наш взгляд, требует выявления уровней и принципов эстетизации публицистического текста как основной дискурсивной единицы, требует признания системности процесса эстетизации, его отчетливо выраженной когнитивной природы и понимания того, что совершенство публицистического текста обеспечивается соответствием всех трех компонентов процесса текстопорождения определенным требованиям или ожиданиям.

Очевидно, что, во-первых, восприятие публицистических текстов А. И. Солженицына, представление об их совершенстве связано со смысловой структурой, темой-идеей, событийно-фактологической основой текста. Воздействующий потенциал публицистики Солженицына определялся продолжением национально-ориентированной традиции XIX века, воплощенной в творчестве Пушкина, Тютчева, Самарина, Данилевского, Достоевского, покорявших читателей глубиной анализа и блестящими аргументами. Выдающиеся публицисты позапрошлого столетия демонстрировали высочайшую компетентность, осведомленность и следовали знаменитому коммуникативному принципу, зафиксированному в публичной полемике Ивана Грозного. Точно так же публицистика Солженицына, как того требует высокая традиция, институционально диалогична: его текст – точный ответ на каждый тезис оппонентов, который не просто пересказывается или интерпретируется, но представлен «ответчиком» в форме прямой речи.

Бесспорно, привлекают публицистические произведения Солженицына строгой логичностью, обусловленной, как когда-то говорил Бестужев-Марлинский знанием «грамматики разума». Знания эти для выпускника математического факультета естественны и бесспорны, не требуют особых подтверждений.

Еще более значим авторский уровень эстетического конструирования текста. В этой зоне требования в достаточной степени осознаны, хотя бы в связи с художественной практикой. Публицист, как и писатель, обязан помнить о «красоте простоты» (выражение учителя А. С. Пушкина Н. Ф. Кошанского), которая, например, в значительной части речевых жанров, используемых при создании публицистического произведения, может быть связана с умением работать со словами с отвлеченной семантикой, соединять их друг с другом по законам грамматики, отсекают уводящие в сторону ассоциации. Не менее определена обязанность реализовать убежденность классической риторики в том, что целостность текста является «первопричиной его гармонии» (установка Протагора), а красота может заключаться в величине «всякой вещи» и порядке (идея из «Поэтики» Аристотеля).

Первичным знаком этого «порядка» можно считать соотнесенность названия и смысловой структуры текста. Воздействующий потенциал речевой формы заголовков солженицынских статей не подлежит сомнению, так как многие из этих названий немедленно после их появления вошли в лексико-фразеологический фонд русского языка: «образованщина», «как нам обустроить Россию?», «жить не по лжи!», «на возврате дыхания и сознания...».

Совершенство лексической формы солженицынских текстов определяется не только и не столько отсутствием, как сказал бы Б. А. Ларин, эстетически нестерпимых побочных ассоциаций, например, с официально-деловым стилем, характерных для современных публицистических произведений, но уникальными приемами преодоления стандартизации речевой формы, над проявлениями которых в текстах оппонентов Солженицын просто издевается – достаточно вспомнить его иронический комментарий по поводу цитат из статей правозащитника публициста, философа по образованию Б. И. Шрагина. «Правящая партия надругалась над идеалами», – цитирует А. И. Солженицын своего оппонента. И тут же вставная конструкция – (мне и самому неудобно, но это – Шрагин) [8, с. 417].

Солженицын-публицист – страстный разрушитель многих публицистических клише, приверженец уточнения и углубления семантики «политической терминологии» [7, с. 39], особенно номинаций, которые приобрели к концу XX века оценочные значения: свобода, разрядка, плюрализм, коммунизм, русский, советский (опять позволю себе процитировать Солженицына: «Термины настолько богатые и загадочные, что хоть объявляя конкурс на истолкование» [8, с. 413]. Именно поэтому он не единожды возвращается к «истинному пониманию мира – как антитезы насилия» [11, с. 309]. Именно в этой зоне, вероятно, наиболее важной в процессе поиска правды, происходит интеграция прозы и публицистики. Использование средств художественного воздействия при реализации публицистического замысла

сообщает его текстам «особую силу, заключающуюся в эмоциональном увеличении действенности работы» [16, с. 53–54]. Поэтические приемы, используемые для эстетизации публицистических сюжетов, становятся средством глобализации транслируемых смыслов, представляют эти смыслы как очевидные, помогают фиксировать внимание адресата на предлагаемых автором оценках. Образность способствует развитию – мысль, «одетая в прекрасные одежды», воспринимается «сильнее» [16, с. 79]. Только писателю может принадлежать незабываемое: Февраль 1918 – «бушующий кабак», «за восемь месяцев разваливший страну» [8, с. 415]; «грандиозный нынешний кабак ООН, безответственный, на пристрастных голосованиях» [8, с. 424]; «закружившийся планетарист» [8, с. 423]; «телевизионно-машинно-ширпотребная культура» США [6, с. 295]; «разрядка – это открытая ладонь, покажите, что у вас камня нет...» [14, с. 345]. Метафорическое развертывание ключевых идей очень часто в публицистике Солженицына выполняет аргументативную роль: «А есть пословица: отколе ненастье оттоле и ведро. Значит, откуда тучи пришли, оттуда должно проблеснуть и голубое небо. Я думаю: именно Россия, распахнувшая в мир адовы врата, именно она только и способна попытаться их закрыть» [9, с. 301].

Еще легче обнаружить примеры, в которых эстетическая значительность текстового фрагмента приобретаетсся благодаря созданию «синтаксической напряженности» (выражение В. В. Виноградова). Общеизвестны многочисленные утверждения филологов о том, что «все, что отличается от кодифицированных норм, воспринимается как эстетически маркированное» (И. А. Осовецкий). Любимое Солженицыным тире, возникающее вопреки всем законам грамматики, превращается либо в знак фиксации ключевого слова – слова, организующего семантическое поле, в смысловую опору сюжета; либо в контактоустанавливающее средство – средство управления вниманием адресата. В данном случае семантика его усиливается повтором, синтаксическим параллелизмом: Так – заканчивается «тоска по истории». Так – меркнут волшебные переливы плюрализма» [8, с. 421].

Наконец, эстетические качества солженицынского публицистического текста зависят от авторской ориентации на национальный коммуникативный код. Эта ориентация проявляется в отсутствии речевого жанра предписания, который он, анализируя позицию профессора Эткинда, в знаменитой статье «Наши плюралисты» называет «окриком» [8, с. 415]. Отвечая на вопрос западного журналиста, Солженицын говорил: «Письма моему народу я не писал и даже бы не осмелился стать в такую позу – письмо народу!» [10, с. 288]. Его «поза» соответствует его намерению включить, разбудить аналитическое мышление читателей. Один из наиболее распространенных функциональных типов речи в его текстах – описание положения дел. Оно имеет стереотипную речевую структуру: перечисление фактов, завершающееся риторическим вопросом или восклицанием («Вот так так! Ба!»), транслирующим, кроме оценки, приглашение задуматься.

Третий уровень эстетизации связан, на наш взгляд, с возможностью раскодирования публицистического текста адресатом. Одной из единиц

измерения эстетической ценности слова должна быть принята эмоциональная реакция адресата: эстетически нагруженный текст должен переживаться, побуждать читателя к сотворчеству, как писал В. В. Виноградов, должен актуализировать те смыслы, которые выходят за пределы языковых значений.

Эта возможность определяется и соответствием текстаречевой ситуации «языковому вкусу эпохи» (термин В. Костомарова), и соотносительностью с информационным, проблемно-тематическим запросом, и с востребованностью таланта полемиста, и с точностью ощущения эпохального пафоса. Эти критерии восстанавливаются при анализе причин невероятной популярности «Писем» Чаадаева, «Дневника писателя» Достоевского, «Не могу молчать» Толстого, «Писем к ближнему» Меньшикова, поздней публицистики Короленко. Годы невероятной востребованности публицистических идей писателя – время, когда массовая аудитория еще могла принять обращенный к оппонентам этический императив «И как не стыдно такое печатать?» [8, с. 418], годы высочайшей потребности общества в борьбе с «оболганиями, искажениями и укрытиями» [15, с. 315].

Это время завершается в конце XX века. Завершение эпохи совпадает, на наш взгляд, абсолютно закономерно с падением популярности Солженицына-публициста на последнем этапе его творческой биографии, который автор одной из диссертаций назвала временем «информационного вакуума» [3]. Закономерность эта определяется принципиальными изменениями, произошедшими в массовом сознании. Их можно описать с помощью известной формулы М. М. Бахтина – разрушение «коллективного народного тела». И ситуация «распада» деактуализирует «страстные» публицистические монологи, призывы писателя. Огромная побудительная энергия его высказывания теряет свой вдохновительный пафос, превращается в раздражающий массового читателя-потребителя фактор. Не только А. И. Солженицын, но и многие другие литераторы из лагеря традиционалистов перестают улавливать изменения в нравственном кодексе нового адресата, которому уже не нужны проповеди. В конфликте Цивилизации и Культуры взяла верх Цивилизация, умаляющая право личности на творческое самораскрытие.

Список литературы

1. *Верещагин, О. А.* Эстетический модус восприятия политики: ракурсы интерпретации / О. А. Верещагин, Н. Е. Белова // Идеи и идеалы. Философия, экономика. Культурология. – 2016. – № 3(29). – Т. 2 – С. 87–93.
2. *Воронский, А. К.* Из современных литературных настроений. По поводу одного спора / А. К. Воронский // Литературно-критические статьи. – М.: Советский писатель, 1963. – С. 117–126.
3. *Куликова, Т. Д.* Публицистика А. И. Солженицына / Т. Д. Куликова // Процесс коммуникации: от информационного бума до информационного вакуума. 1960–1994. Канд. дис. – Ставрополь: Ставропольский гос. университет, 2004. – 188 с.

4. *Парамонов, Б.* Солженицын – враг лилипутов / Б. Парамонов // Панорама. – 1994. – № 710. – 15–22 нояб. – С. 12.
5. *Пушкин, А. С.* О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова / А. С. Пушкин // А. С. Пушкин об искусстве. Составление, предисловие и комментарии А. А. Вишневского. – М.: Искусство, 1999. – С. 181–183.
6. *Солженицын, А. И.* Выступление по английскому радио (1976) / А. И. Солженицын // Публицистика: в 3 т. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1995. – Т. 1: Статьи и речи. – С. 284–298.
7. *Солженицын, А. И.* На возврате дыхания и сознания / А. И. Солженицын // Публицистика: в 3 т. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1995. – Т. 1: Статьи и речи. – С. 26–49.
8. *Солженицын, А. И.* Наши плюралисты / А. И. Солженицын // Публицистика: в 3 т. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1995. – Т. 1: Статьи и речи. – С. 406–445.
9. *Солженицын, А. И.* Слово при получении премии «Фонда Свободы» (1976) / А. И. Солженицын // Публицистика: в 3 т. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1995. – Т. 1. Статьи и речи. – С. 305–309.
10. *Солженицын А. И.* Телеинтервью компании NBC. Программа «Встреча с прессой» / А. И. Солженицын // Публицистика: в 3 т. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1996. – Т. 2: Общественные заявления, письма, интервью. – С. 284–292.
11. *Солженицын, А. И.* Заявление в связи с присуждением Нобелевской премии мира А. Д. Сахарову (9 октября 1975 года) / А. И. Солженицын // Публицистика: в 3 т. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1996. – Т. 2: Общественные заявления, письма, интервью. – С. 309–310.
12. *Солженицын, А. И.* Телеинтервью компании Би-Би-Си в связи с выходом книги «Ленин в Цюрихе» (25 февраля 1976 года) / А. И. Солженицын // Публицистика: в 3 т. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1996. – Т. 2: Общественные заявления, письма, интервью. – С. 346–354.
13. *Солженицын А. И.* Телеинтервью компании Би-Би-Си в связи с выходом книги «Ленин в Цюрихе» (25 февраля 1976 года) / А. И. Солженицын // Публицистика: в 3 т. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1996. – Т. 2: Общественные заявления, письма, интервью. – С. 346–354.
14. *Солженицын, А. И.* Телеинтервью компании Би-Би-Си (22 февраля 1976 года) / А. И. Солженицын // Публицистика: в 3 т. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1996. – Т. 2: Общественные заявления, письма, интервью. – С. 330–345.
15. *Солженицын, А. И.* Обращение к русским эмигрантам, старшим революции / А. И. Солженицын // Публицистика: в 3 т. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1996. – Т. 2: Общественные заявления, письма, интервью. – С. 315–318.
16. *Шаламов, В.* Все или ничего. Эссе о поэзии и прозе / В. Шаламов. – СПб: Лимбус-Пресс, 216. – 522 с.
17. *Цветова, Н. С.* Речевая форма журналистского текста: уровни эстетизации / Н. С. Цветова // Эстетика журналистики / под ред. М. А. Бережной. – М.: Алетейя, 2018. – С. 70–85.

ЭПИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Стремительность жизни человечества, особенно во второй половине XX века, привела к пересмотру и переосмыслению эпических традиций в художественной литературе. Научно-технический прогресс и важнейшие научные открытия раздвинули не только горизонты знаний и возможностей человека, но и привели к его фактическому проникновению в сферы макромира (Космос) и микромиров (расщепление атома, создание искусственного интеллекта и т. д.). Человеку современному, чтобы быть хотя бы в меру образованным, понадобится гораздо больше знаний, чем его предкам, жившим даже в конце XIX и первой половине XX в. Литература, естественно, должна была откликнуться и откликнулась на эти процессы, а точнее – на запросы времени. И поскольку роман, несмотря на всевозможные попытки его ревизии (замена названия «неороман», «текст», или предвестие его кризиса и т. д.), остается основополагающим жанром прозы, а в эпоху романтизма он занял достойное место и в поэзии (Д. Г. Байрон «Дон Жуан», А. С. Пушкин «Евгений Онегин», а позднее и в литературе социалистического реализма – Якуб Колас «Новая земля»). И все же различия ни в методологической, ни во временной, ни в национальной принадлежности романа не изменили его основополагающих особенностей, главными из которых являются максимальная приближенность к жизни и стремление к ее максимальному охвату и художественному выражению (эпическая традиция).

Пожалуй, эпическая традиция и легла в основу сравнительно новой и оригинальной его разновидности – *романа-эпопеи*. Классический его тип сложился в русской литературе и принадлежит перу великого русского писателя Л. Н. Толстого – это «Война и мир» (1869). По сути с этого произведения начинается изучение и теоретическое обоснование жанра романа-эпопеи.

Итак, роману-эпопее присущи:

- показ важного исторического события;
- коллективный герой – народ как движущая сила;
- большой, эпохального характера период действия;
- большое количество действующих лиц подчинено решению главной задачи, поставленной автором. Следовательно, в романе-эпопее много сюжетных линий. Этот фактор М. М. Бахтин назвал многоголосьем.

Л. Н. Толстой ввел еще один оригинальный прием аллегорического характера, имеющий важное идейное назначение: в конце повествования в качестве героя будущего он ввел ребенка, присутствие которого означало историческую перспективу событий настоящего времени. Были ли подобные произведения в зарубежной литературе? Пожалуй, нет, но без эпических принципов роман существовать не может. Эти принципы меняются, но не исчезают, как и не может исчезнуть роман из литературного процесса.

Роман-эпопея и до сегодняшнего дня является прерогативой русской литературы и остается большой редкостью в литературе мировой. В русской литературе до сих пор есть два шедевра романа-эпопеи: «Война и мир» Л. Толстого, подводящий своеобразный итог патриархально-крепостнической Руси и предвещающий новый исторический этап в жизни страны и народа – эру капитализма; роман-эпопея «Тихий Дон» М. А. Шолохова (1940), имевший не только проблемно-эстетическую значимость в развитии литературы, но, как и «Война и мир», ставший социально-историческим свидетельством конца Российской империи и создания новой советской эпохи. Следует обратить внимание на тот факт, что и Шолохов в конце романа показал ребенка – малолетнего сына главного героя Григория Мелехова, но одновременно выразил неуверенность в справедливости происходящего (всеобщий хаос, разрушение домов, распад семей и т. д.). Поэтому он использовал не свойственные донским пейзажам детали (пыльная дорога) и серую, хмурую цветовую гамму (рассвет без солнца и темная вода в реке Дон).

Вряд ли можно найти подобные образцы романа-эпопеи не только в русской (несмотря на многочисленные попытки ее создания романистами советского периода), но и в литературах других народов. Наверное, в этом плане следует учесть разницу в использовании при создании романа черт *эпичности*, свойственных каждой разновидности этого жанра, и черт *эпопейности*, свойственных только роману-эпопее – явлению очень русскому и уникальному в мировой литературе.

Так был ли третий шедевр романа-эпопеи в русской литературе второй половины XX века? Можно утверждать, что ближе всего к нему были произведения А. И. Солженицына, прошедшего сложный путь от порицания и преследования советским правительством до всеобщего признания (лауреат Нобелевской премии). И это признание, а вместе с ним свое призвание определил писатель сам.

«То-то и веселит меня, то-то и утверждает, – писал он, находясь в изгнании, – что не я все задумываю и провожу, что я – только меч, хорошо отточенный на нечистую силу, заговоренный рубить ее и разгонять. О, дай мне, Господи, не переломится при ударе. Не выпасть из руки Твоей» [1, с. 407–408].

Чтобы понять творческое кредо и миссию жизни на земле Солженицына, уместно вспомнить два его высказывания, которые определяют отношение писателя к роману-эпопее, его желание продолжить традиции русской классики, но в новой эпохе, и главное – показать свою избранность и особую гражданскую миссию.

«Одно слово правды весь мир перетянет. Вот на таком мнимо-фантастическом законе сохранения масс и энергий основана и моя собственная деятельность и мой призыв к писателям всего мира» [2, с. 22].

Этим высказыванием, сославшись на русскую пословицу, Солженицын завершил свою лекцию при вручении ему Нобелевской премии в 1972 году. Выразителями принципов правды в мировой литературе он назвал своих собратьев по творчеству, также Нобелевских лауреатов *Альбера Камю*

и *Франсуа Мориака*, подчеркнув при этом, что в советской литературе борцам за правду приходилось пережить ужас гонений и сталинские лагеря, как ему и многим другим, или кануть в Лету, но не забвения, а страданий, как *Замятину* и *Ахматовой*. Много внимания в Нобелевской лекции Солженицын уделил проблемам политического предательства и *Мюнхенскому сговору*, приведшему не только к трагедии Второй мировой войны, но и к послевоенному периоду XX века, который писатель назвал «натиском внешне запознано воротившегося оскаленного варварства» [3, с. 17].

Кроме осознания трагедии народов Советского Союза, Солженицын дал оригинальное и очень значимое определение роли литературы: литература переносит «неопровержимый сгущенный опыт: от поколения к поколению... он становится живой памятью нации. Так она терпит в себе и хранит ее утраченную историю – в виде, неподдающемся искажению и оболганию. Тем самым литература вместе с языком сберегает национальную душу» [4, с. 14–15].

Кроме собственно художественных признаков литературы, Солженицын считал главными в ней признаки нравственно-гражданские: правду отражаемых событий и явлений и неискаженную политическими пристрастиями историческую память. Пока еще трудно ответить на вопрос: оправдана ли миссия, которую Солженицын обозначил себе сам – быть божественным предназначением «высшего судии» (М. Ю. Лермонтов).

Второй фактор творческого кредо писателя связан с проблемой памяти. «Я хотел быть памятью. *Памятью народа, который постигла большая беда*» [5, с. 5]. Создал ли А. И. Солженицын «Войну и мир» «под натиском» нового времени, новых социальных устоев России и новых нравственных критериев народа? Точнее можно говорить о воссоздании писателем трагедии Отечественной войны и ее последствий для бывших участников и интеллигенции страны, значительная часть которых незаслуженно были брошены в тюрьмы и сталинские лагеря. В этом плане Солженицын был ближе к Достоевскому, но Достоевскому – автору «Бесов» и «Записок из мертвого дома». Умозрительные предвидения своего великого предшественника Солженицын конкретизировал не только реальностью фактов и трагичностью судеб своих современников – участников мировой войны и узников концлагерей и тюрем, но и показом социальной системы, убивающей свободу и инакомыслие.

Солженицын, бесспорно, писатель эпохальный, проявивший себя во многих жанрах: поэзии, рассказах, драматургии, публицистике, эссеистике и особо преуспевший в жанре романа. В литературу он входил сражаясь не только на фронтах Отечественной войны, но и с чиновничье-бюрократической и идеологической цензурой. Так вышло, что за право говорить правду Солженицын заплатил свободой, а позднее – изгнанием, растянувшимся на 20 лет (1974–1994). Парадоксально, но в изгнании писатель, наконец, обрел свободу творческого самовыражения, писал, открывая читателю трагическую правду войны и послевоенной тюремной и лагерной жизни в Советском Союзе. Творчески используя традиции русской литературы (художественные – Л. Н. Толстого, проблемно-концептуальные – Ф. М. До-

стоевского), он разрабатывал собственную творческую манеру и представил свою собственную концепцию видения мира и человека – мира несвободного, концепцию страдающего «острожного» героя, попавшего в тюрьму или концлагерь не за предательство, а за честность и порядочность.

Солженицын всегда оставался русским писателем, поэтому так хорошо понимал драматичную гротескность существования русского (в версии его творчества – советского) человека. Русская и особенно советская действительность давала тому выразительные примеры: за роман «Путешествие из Петербурга в Москву» его автор Н. Радищев был сослан и назван самой царицей Екатериной II «бунтовщиком хуже Емельки Пугачева», П. Чаадаев – один из самых блестящих умов России был объявлен сумасшедшим. А сколько незабываемых примеров советской эпохи: нищенствующий философ мировой значимости В. Розанов, умирающий в одиночестве С. Эйзенштейн, отбывший многолетний лагерный срок профессор-литературовед Д. С. Лихачев и многие другие. Трагедия личности в советскую эпоху, по справедливому мнению Солженицына, приобретала размах эпический и в его творчестве проявилась в версии коллективного героя – своеобразной трагической «суммы индивидуумов» (термин А. Барбюса), живущих в нечеловеческих условиях под строгим надзором лагерных или тюремных смотрителей. И если концепцию «диалектики души» и приемы эволюции героя Солженицын заимствовал у Л. Н. Толстого, правда, переосмыслив и каратаевское «согласие» с судьбой, и протестность Пьера Безухова, то коллективный герой как «сумма индивидуумов» пришел в его творчество из романа «Огонь» А. Барбюса. В этом плане выразительное сходство художественного воплощения приемов Барбюса можно наблюдать в произведениях Солженицына – романе «В круге первом» и особенно трехтомном романе «Архипелаг ГУЛАГ», они проникнуты особым трагизмом повествования с тщательно представленными индивидуальными характеристиками героев, которые, в отличие от прозревающих на войне солдат у Барбюса, понимают, что в лагере они оказались, потому что умны, интеллигентны, свободны духом, но системе такие люди не нужны. В романах используется толстовский принцип многоголосия и большого количества сюжетных линий. Различие судеб, характеров, видов деятельности персонажей сплетается в одном центре, в одном трагическом узле бесчеловечно жестокого лагерного существования. Автор умело соединяет в показе жизни каждого героя два ее периода – долагерный и лагерный, причем в изображении второго периода он использует как собственную биографию, так и трагический опыт его сокамерников и узников лагерей.

Творчество Солженицына объединено темой трагедии советского народа от ее истоков («Красное колесо») к эпохе особого преследования интеллигенции («В круге первом», «Архипелаг ГУЛАГ», «Раковый корпус»), а затем к рассказам и публицистике, созданным писателем после возвращения его в Россию. Они стали своеобразным подведением итогов советского исторического периода, но одновременно в них содержались прогнозы и предвидение будущего страны.

Можно ли считать какое-либо крупное эпическое произведение Солженицына романом-эпопеей? Скорее – нет, поскольку они ближе к циклам романов, распространенным в западноевропейских литературах XIX века, как «Человеческая комедия» О. де Бальзака или «Ругон-Маккары» Э. Золя. Следует учесть, что творил Солженицын в эпоху переломов эпических, а тем более эпопейных принципов. Литература стремилась к компактной эпике и микрожанрам, к художественным приемам, позволявшим сказать многое, но в малом объеме. Неслучайно, имея традиции еще в литературе XVIII в., в самостоятельный жанр оформился микророман (вторая половина XX в.). В свете подобных традиций созданы писателем «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор», правда, автором они названы рассказами. В мировой литературе подобного типа жанры встречались в 60-е гг. XX в.: в венгерской – З. Фабян «Три крика» (основной прием – несобственно прямая речь потока сознания в последние мгновения жизни героя), в польской – К. Филипович «Дневник антигероя» (основной прием – поток сознания главного персонажа, идейное осуждение которого выражено в эпиграфе из творчества А. де Сент-Экзюпери). Солженицын использовал эпический опыт Л. Н. Толстого. Как Толстой, он сохранил подробные описания, распространенные внутренние монологи, даже распространенный тип предложения и ритмику повествования. Примерами повествовательного подобию могут служить отрывки из произведений, жанровую природу которых оба автора определили как рассказ.

У Толстого: «Едва миновав темные фигуры мельниц, из которых одна неуклюже махала своими большими крыльями, и выехав за станицу, я заметил, что дорога стала тяжелее и засыпаннее, ветер сильнее стал дуть мне в левую сторону, заносить в бок хвосты и гривы лошадей и упрямо поднимать и относить снег, разрываемый полозьями и копытами» [6, с. 227]. Фрагмент рассказа «Метель».

У Солженицына: «Шухов никогда не просыпал подъема, всегда вставал по нему – до развода было часа полтора времени своего, не казенного, и кто знает лагерную жизнь, всегда может подработать: сшить кому-нибудь из старой подкладки чехол на рукавички; богатому бригаднику подать сухие валенки прямо на койку, чтоб ему босиком не болтаться вокруг кучи, не выбирать; или пробежать по коптеркам, где кому надо услужить, подмести или поднести что-нибудь; или идти в столовую собирать миски со столов и сносить их горками в посудомойку – тоже накормят, но там охотников много, отбою нет, а главное – если в миске что осталось, не удержишься, начнешь миски лизать» [7, с. 25]. Фрагмент рассказа «Один день Ивана Денисовича».

Романные циклы Солженицына выдержаны в свете эпических традиций не только русской, но и зарубежной литературы. Как Анри Жид, Солженицын вводит в «ткань» повествования документы, но как Марсель Пруст «пропускает» их через свое сознание и сердце, что придает повествованию субъективно-эмоциональный характер.

Один из героев «Ракового корпуса» не знал, что его выписывают из больницы как безнадежно больного. Ему выдали две справки. Одну – на

русском языке для кассира на вокзале, чтобы он (Прошка) мог без очереди получить билет. Другую – на латыни, которую адресовали медикам. Не понимая ее смысла, герой радуется, что сможет работать.

«И пэчатикруглэньки, ось воно!.. Нэрозумию, щотакэнаписано, га?». Комментирует документ автор: «А в другой справке – для медицинского персонала по месту жительства было написано: *«trumorcordis, casusinoperabilis... Прошка всем им (соседям по палате. – Уточнение мое: С. М.) пожал руки и еще с лестницы, весело оборачиваясь, весело оборачиваясь, помахивал им.*

И уверенно спускался.

К смерти» [8, с. 234–327].

Понятна мрачная ирония Солженицына: рак – угроза жизни и чаще бывает неизлечимым, хотя самому ему повезло. После онкологической операции писатель прожил почти полвека. А вот в его творчестве убедительно подчеркиваются два фактора: гибель системы (раковый корпус) и смерть личности – гражданина системы как неосознанного выразителя ее устоев. Вторую мысль автор выражает и грамматически: последние фразы не полны, коротки, будто прерывают содержание («И уверенно спускался». «К смерти»). Повествователь у Солженицына «авторизован», как в зарубежном политическом романе¹: писатель подчеркивает согласованность своих оценок с повествователем, не скрывает автобиографичности, вводимой в ткань художественного произведения. Поэтому можно говорить о субъективности оценок и трактовок лагерной жизни у Солженицына как неотъемлемого фактора всей советской эпохи.

Система находила и другие способы расправы с интеллигенцией. Об этом свидетельствуют трагические судьбы выдающихся представителей советской культуры М. Горького, В. Маяковского, Н. Гумилева, Б. Пастернака и других, которые не были ни в лагерях, ни в тюрьмах... К счастью, многие из тех, которые вернулись из лагерного ада, продолжили творить: Д. Лихачев, В. Шаламов, А. Солженицын и др. Для вернувшихся лагерная проблема стала важнейшей в их творчестве. Однако только Солженицын определил себя как судью и пророка, посланного Богом. И это определило его отношение не только к проблемно-идейному фактору его произведений, но и к их художественным особенностям. Используя эстетический опыт Л. Толстого, Солженицын, однако, по законам литературы XX в. придал эпическим традиционным приемам новый субъективно-эмоциональный смысл. Это, бесспорно, усилило эмоциональное восприятие читателем его произведений.

Следует учесть, что работу над «Архипелагом ГУЛАГом» автор продолжал за рубежом, где ему не грозила опасность. И все же он был разлучен с идейно близкими людьми и родиной. Писатель чаще всего успешно творит в своей стране, как античный Антей, черпая в ней вдохновение, силы. Неприемлемость и отвергаемость целой исторической эпохи, законов ее

¹ См. Ю. Каден-Бандровский «Генерал Барч», А. Струг «Покорение Марка Свида», Г. Манн – диалогия о короле Генрихе IV.

жизни, типа государственного устройства – в этом заключалось своеобразное самоустранение от нее и самого Солженицына. Протестность, доведенная до полного отрицания явления, связана с состоянием души писателя, как правило, столкнувшегося с несправедливостью и предательством, особенно близких людей. Все это пережил Солженицын, но в его жизни было много и добрых людей, которые помогали ему (Твардовский, Чуковский, Ростропович, Вишневская и др.). Сам он передавал свои произведения за рубеж, значит – надеялся на их издание и свое признание в мире.

В его произведениях, особенно в «Архипелаге ГУЛАГ» и в «Круге первом», оправданы приемы «субъективной эпики», несобственно прямой речи и расширения функций повествователя, а порой и его «отстранения» в пользу автора. И все же в литературе второй половины XX в. Солженицын «стоит особняком»: оставаясь автором традиционного циклично-многогоманного романа, сохраняющего эпические, но не эпопейные, принципы, он оригинально использует достижения современного романа, но проявляет при этом творческую индивидуальность и неповторимость.

Есть еще один аспект переосмысления Солженицыным традиций. Он связан с «литературой факта» и проблемой взаимосвязи в его творчестве документа и вымысла. В этом случае он переосмысляет документ, придавая ему собственную эмоциональную оценку. По сути писатель изменяет документальную основу факта, превращая его в вымысел, придавая ему художественную значимость и усиливая его эмоциональное воздействие на читателя. В связи с этим следует обратить внимание на своеобразие связи творческих принципов Ф. М. Достоевского и А. И. Солженицына. Сближает их прежде всего идейный смысл произведений эпохально-политического характера: *отрицание эпохи* (у Достоевского – «Записки из мертвого дома», у Солженицына – «Архипелаг ГУЛАГ») и *отрицание революции* как возможности совершенствования и смены к лучшему мироустройства страны (у Достоевского – «Бесы», у Солженицына – «Раковый корпус», «Архипелаг ГУЛАГ», публицистика о вождях революции В. И. Ленине, И. В. Сталине). Достоевский своими произведениями вынес приговор эпохе и его предвидения сбылись. В этом плане уместно вспомнить, кроме названных произведений Солженицына, его «Красное колесо», в котором легко расшифровывается трагическая аллегория автора, связанная с тремя *этапами существования* мира после предвидения Достоевского. Что может породить «бесовщина»? Только Зло, насилие, духовное порабощение. «Бесовщина» системы, рожденной революцией, показана в «Красном колесе»¹, где распаду эпохи сопутствует разрушение семьи. «Архипелаг ГУЛАГ», как следствие революционной «бесовщины», связан с созданием разветвленной системы слежки за людьми, преследованием свободомыслия, а затем с созданием сети тюрем, лагерей, «исправительных» колоний. Наконец, предвидение конца эпохи насилия представлено в «Раковом корпусе». Об этой

¹ В «Красном колесе» А. И. Солженицын использовал принцип русского (Достоевский, «Братья Карамазовы») и зарубежного романа-саги или семейной хроники (Т. Манн «Будденброки»).

аллегии уже шла речь. Следует подчеркнуть, что все произведения А. И. Солженицына выдержаны в духе драматического гротеска или трагической аллегии, повлиявших не только на содержание, идейный смысл и художественное воплощение жизни, но и на названия произведений. Аллегорический смысл заложен в заглавии – «Красное колесо». В нем два драматических значения – цветное (кровь) и колесо, под которым, как в жерновах, нет спасения и нет выхода из порочного круга. «Архипелаг ГУЛАГ» имеет также трагический смысл. Это своеобразное государство насилия, моральных и физических пыток, государство с органами управления и абсолютной властью над человеком. Если у Достоевского «Мертвый дом» – это тюрьма и каторга, вокруг которых, хоть и несовершенная, но существует жизнь, то у Солженицына ГУЛАГ – это система, подчинившая себе страну и людей. Смысл названия романа «*В круге первом*» восходит к традициям «Божественной комедии» Данте. Хотя и в этом случае Солженицын традицию переосмысливает и придает ей иное идейное значение. Вспомним, что в «Божественной комедии» глава «Ад» построена в форме перевернутого конуса, и муки грешников усиливаются по мере приближения наказанных Богом к огненной геенне – своеобразному максимуму мук, где в вечном огне горят предатель, отцеубийца и братоубийца. Данте определяет одновременно степень греха и характер наказания. Поэт рассматривает оба фактора в логической взаимообусловленности. Сколько греха – столько и соответствующего ему наказания. У Солженицына иная концепция: в ГУЛАГе оказываются люди без вины, по доносам, за инакомыслие и несогласие с системой. Поэтому система и наказывает людей по максимуму, уже в круге первом. Других – не надо, поскольку все разработано, размещено и к каждому человеку, попавшему в ГУЛАГ, страдания и пытки определяет система, загнавшая людей в ситуацию безысходности, называемую порочным кругом. Данте предусматривал чистилище, а значит – конечность греха, Солженицын – нет. Его персонажи вынуждены жить по законам системы и только она определяет судьбу каждого. ГУЛАГ безграничен во времени и занимает огромное пространство. По сути ГУЛАГ – это вся страна.

Есть еще у Солженицына одно оригинальное название: «Бодался телефон с дубом», произведение, названное автором «Очерками литературной жизни» (начало работы над ним – 1974 г.), довольно часто публиковавшееся в разных странах. По-русски и в России оно впервые увидело свет лишь в 1996 г. В нем Солженицын определяет свою концепцию отношения к свободе творчества и гражданскому назначению писателя. Нет нужды расшифровывать текст, поскольку основная мысль автора выражена в названии.

Важным аспектом творчества писателя, несомненно, является его публицистика, связанная с проблемой библейского самоназначения Солженицына. В этом плане уместно обратить внимание на его следующие произведения: «Как нам обустроить Россию» (1990), «Русский вопрос» к концу XX века» (1994), «Жить не во лжи!» (1974), распространявшиеся в самиздате в связи с «выдворением» Солженицына из страны. Сбылись ли предвидения «пророка»? Скорее – нет. И его мысль, что надо республикам и народам

бывшей большой страны разъединиться, чтобы потом объединиться, не нашла подтверждения, видимо, к большому сожалению не только у сторонников реанимации СССР.

Безусловно, Солженицын – большой писатель и политический деятель второй половины XX столетия. Вряд ли можно найти подобного по степени популярности в мире деятеля культуры, хотя и в мире, и в республиках бывшего СССР, и в самой России отношение к нему и к его творчеству весьма противоречиво. Мое поколение – ныне старшее, а тогда в 60–70-е гг. XX века – молодое, произведения Солженицына читало в рукописях и в самиздате. Сегодня в России и в мире о Солженицыне и его творчестве существует научная и популярная литература, но и она далеко не однозначна.

«...Солженицын стал чувствовать себя человеком, которого избрал Господь, и все действия которого направляет или поправляет «Высшая рука»... Это чувство избранности, даже богоизбранности отражалось на отношениях писателя с другими людьми. Солженицын теперь уже не терпел возражений и окончательно утратил способность к полемике и диалогу» [9, с. 17].

Таким видел Солженицына Рой Медведев: прожившего тяжелую жизнь, прошедшего войну, тюрьмы, лагеря, двадцать лет изгнания и вернувшегося в Россию всемирно известным писателем, вообразившим себя «избранныком Бога».

Второе мнение о Солженицыне принадлежит писательнице Л. Сараскиной – автору документально-биографического произведения о нем в серии «Жизнь замечательных людей».

«Солженицын... Имя – крик, имя – скрежет, имя – протест. Ожог сознания. Скальпель офтальмолога, снимающий катаракту с глаз, раскрывающий угол зрения. Артиллерист, вызывающий огонь на себя. Один в поле воин. Русская душа, которая вышла живой и неизгаженной из мрачного, безнадёжного времени... Последний из могикан. Судьба Ксандры. Проклинающим весельем поразил Кощеево сердце. Единственный, кому верят. Дон Кихот... Словом изменил мир. Некого поставить рядом. Нет уже почвы, из которой выходили бы такие люди» [10, с. 899].

В жизни Солженицына всегда случалось так, что в его судьбу и судьбы его произведений вмешивалось много людей, способствовавших положительному исходу событий. Произведения писателя отличались не только критическим отношением к советской действительности, но и откровенной неприемлемостью социалистического строя, коммунистической морали. Неслучайно свои произведения он отправлял в страны Западной Европы, где они переводились на разные языки и публиковались огромными тиражами. В это же время автор оставался жить в СССР, находил поддержку советской интеллигенции. За то, чтобы его произведения печатались на родине, выступали такие представители науки и культуры, как А. Д. Сахаров, К. И. Чуковский, А. Т. Твардовский и др. Как свидетельствуют документы, Солженицына боялись власти, и этот страх стал причиной его выдворения

из страны. Не секрет, что изгнание Солженицына было достаточно комфортным: путешествия, массовые издания произведений, выступления в академиях наук и университетах, а затем – торжественное возвращение на новую, уже не советскую родину как классика литературы, пророка, непрекаемого судьи эпохи, столетие с дня рождения которого отмечают ученые многих стран в 2018 году.

Список литературы

1. *Солженицын, А. И.* Бодался теленок с дубом / А. И. Солженицын. – Париж, 1975. – С. 407–408.
2. *Солженицын, А. И.* Правая кисть. Избранное / А. И. Солженицын. – М.: ЭКСМО, 2004. – С. 22.
3. Там же, с. 17.
4. Там же, с. 14–15.
5. *Сараскина, Л. И.* Александр Солженицын. – М.: Молодая гвардия, 2008. – С. 5.
6. *Толстой, Л. Н.* Собр. соч. в 20-ти томах. Т. 2. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – С. 227.
7. *Солженицын, А. И.* Правая кисть / А. И. Солженицын. – С. 25.
8. Там же, с. 324–327.
9. *Медведев, Ж.* Солженицын и Сахаров. Два пророка / Ж. Медведев, Р. Медведев. – М.: «Время», 2005. – С. 17.
10. *Сараскина, Л. И.* Александр Солженицын / Л. И. Сараскина. – С. 899.

Н. М. Щедрина (Москва)

ТВОРЧЕСТВО А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА В КОНТЕКСТЕ «КРАСНОГО КОЛЕСА»

«Этот Роман, ещё не написанный, всегда был величайшей любовью моей жизни. Ничего на свете я не любил до такого обмирания сердца» [4, с. 10], – отметил Солженицын 19 июня 1965 года в «Дневнике Р-17». – На “Колесо” ушло 20 лет сплошной работы» [4, с. 28].

«Красное Колесо» (1936, 1969–1973, 1975–1990) является самым масштабным произведением не только для самого Солженицына, но и для всей русской литературы XX века. В работе писателя над ним можно выделить два периода. Один – зарождение замысла, начало его развития в тесном взаимодействии с созданием книг разных жанров – от рассказов, пьес, поэм и стихов – до повестей и романов, а главное – написанием «Архипелага ГУЛАГа». Второй период совпадает с годами изгнания, когда накопленный опыт эпика, художника и публициста, политика и философа, сама логика творчества диктовали завершение задуманного в 1930-е годы романа. Печатался роман впервые за границей: в июне 1971 года в Париже выходит первое русское издание «Августа Четырнадцатого» – первого «узла» «Красного Колеса».

Мало кого оно оставило равнодушным, о чём свидетельствуют отзывы западных и советских критиков, опубликованные издательством «УМСА-PRESS» в сборнике «“Август Четырнадцатого” читают на родине» (1973), представляющие литературу как «самиздата», так и официальную.

В России «Красное Колесо» начало печататься в 1990–1993 годах, ещё до возвращения Солженицына из Вермонта. Отдельными небольшими фрагментами текст романа в 1990 году публиковали журналы «Звезда», «Нева», «Наш современник», «Аврора», «Знание – сила», а ещё раньше – «Наше наследие». Произведение содержало в себе большой исследовательский материал, о чем в своих работах заявляли зарубежные исследователи, в руки которых книга пришла гораздо раньше: Н. Струве, Ж. Нива, Н. Ру-тыч, Д. Штурман, Р. Темпест и др.

На сегодняшний день о творчестве Солженицына существует большая литература. Однако «повествование в отмеренных сроках» остаётся самым неизученным произведением; литературоведы ещё только ищут к нему пути. Непосредственно «Красному Колесу» посвящены работы Т. В. Клеофастовой *Художественный космос эпопеи Александра Солженицына «Красное Колесо»: Монография*. Киев, 1999; С. В. Шешуновой *Национальный образ мира в эпопее А. И. Солженицына «Красное Колесо»*. Дубна, 2005; В. В. Гуськова «Кто раскрутил Красное Колесо?», Благовещенск, 2010; А. С. Немзера «Красное Колесо» А. Солженицына. Опыт прочтения. М., 2010; Н. М. Щедриной «Красное Колесо» А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века, М., 2010.

Учеными рассмотрены некоторые аспекты эпопеи – на уровне философии истории – Ж. Нива, Т. В. Клеофастовой, поэтики и контекстного подхода – Н. М. Щедриной, А. В. Урмановым, на уровне содержания – А. С. Немзером, С. В. Шешуновой, типологии героев – В. В. Гуськовым.

В данной статье предпринята попытка выявления роли и места «Красного Колеса» в жизни автора и связи с другими произведениями на уровне идентификации, поскольку Солженицын работал над «Красным Колесом» в течение всей жизни, равной его веку.

Замысел книги о революции возник у Солженицына 18 ноября 1936 года, когда ему не исполнилось ещё и восемнадцати лет. В 1937 году начал активно собирать материалы и писать главы о Самсоновской катастрофе. Юный студент и представить тогда себе не мог, что во время Второй мировой войны ему предстоит пройти путем армии Самсонова. «Как перст судьбы воспринял Солженицын тот факт, что наступление пошло точно по следам самсоновской армии <...> Он уже давно знал этот край, семь лет был болен Четырнадцатым годом – бездарной гибелью русских корпусов [армии] генерала Самсонова» [1, с. 257], – обобщит Л. Сараскина. В интервью с Бернаром Пиво для французского телевидения 31 октября 1983 года Солженицын расскажет об удивительном совпадении... Какая-то сила меня связала с этим событием, я как бы снова его увидел, в тех же местах был, спустя тридцать с лишним лет...» [2, т. 3, с. 176].

А затем о том, как капитан Солженицын в январе 1945 года у Адлиг

Швенкиттена в Восточной Пруссии попал под власовские пули и вывел почти целой свою батарею, он напишет в «Архипелаге», в «Зёрнышке» расскажет об «осветлённой прогулке по призрачным местам, куда ... заносит случай» [5, с. 123]. В 1999 году появятся армейские рассказы писателя, «односуточная повесть» «Адлиг Швенкиттен» и «двучастный рассказ» «Желябугские Выселки», где он вспомнит о «незабываемой ночи», действие которой, происходит в тех же местах, что и события первого Узла «Августа Четырнадцатого»: «А всё особое чувство, какое в Восточной Пруссии возникло, – улилось в “Августе”» [5, с. 122].

Повесть и рассказ условно можно считать «фрагментами» «Красного Колеса». Их герои связаны с военными событиями, только в повести и рассказе – с автобиографическим персонажем Великой Отечественной войны, а в романе – с участниками Первой мировой. Чувства, лично пережитые писателем во время борьбы с фашистами, способствовали воссозданию характеров тех, кто воевал в этих местах в 1914 году. Так сомкнулись в творчестве Солженицына две войны: одна, описанная в «Красном Колесе», другая – в произведениях малых жанров.

Как известно, в феврале 1945 года Солженицын был арестован армейской контрразведкой, потом был лагерь. В конце 1950-х годов произошло фактическое становление его как писателя – автора рассказов «Матренин двор», «Один день Ивана Денисовича». В этот же период он создает новую редакцию романа «В круге первом», первая была начата еще в 1955 году в коктерской школе, пишет пьесу «Олень в Шалашовке», поэму «Дороженька», первые главы повести «Раковый корпус». Параллельно с написанием этих произведений идет кропотливая работа над огромнейшим полотном «Архипелаг ГУЛАГ» – то в Подмосковье, то в Эстонии. В момент снятия Н. Хрущева с должности Солженицыну удастся отправить отснятый на фото пленку «ГУЛАГ» с частью архива на Запад.

Фактически в написании «Красного Колеса» наступил перерыв до 1963 года. Казалось, что «Архипелаг ГУЛАГ» отодвинул создание романа в сторону, но и в это бурное для Солженицына время, когда обсуждался и не был принят к печати «Раковый корпус», отправлено открытое письмо к IV съезду писателей, он продолжает собирать материал к «Красному Колесу». Писатель предпринимает поездку с Борисом Можаяевым по Рязанской и Тамбовской областям, едет в Ленинград, в 1967 году отправляется по военным дорогам своего дивизиона на автомобиле, чтобы восстановить путь армии Самсонова, находясь в тех же местах, и прочувствовать свое военное прошлое.

В эти годы уже определилось название будущего романа – «Красное Колесо», в 1967 г. сложился «принцип Узлов» (автор пишет название частей с заглавной буквы), по словам Солженицына, узлы обозначают «сплошное густое изложение событий в сжатые отрезки времени», но с намеренными перерывами между ними. Писатель начинает фиксировать этапы создания романа в дневнике «Р-17», который в настоящее время не вышел целиком из печати, опубликованы только отрывки.

С 1969 года наступает период непрерывной работы над «Красным Колесом». Солженицын много сил отдает книге о революции. В это же время его исключают из Союза писателей, хотя сравнительно недавно, в 1964 году, он был оставлен в коротком списке кандидатов на Ленинскую премию. А менее чем через год Нобелевский комитет присуждает Солженицыну премию по литературе 1970 года.

В 1974 году его высылают на Запад, работа над «Красным Колесом» прерывается почти на весь 1974 год. Солженицын опасался за то, что весь его архив, который долгое время собирал, вложил в него всю душу, могут конфисковать советские власти: «В этом случае мне, очевидно, придется отказаться от главного замысла моей жизни – исторического романа времен революции. Повторить сбор такого архива я уже не в силах» [5, с. 112]. Для него это стало бы духовным убийством.

В годы изгнания перед Солженицыным открылась возможность воспользоваться архивами других стран, например, в Цюрихе доступными стали богатые материалы и прямые наблюдения, расширившие замысел ленинских глав, которые в 1975 году изданы отдельной книгой «Ленин в Цюрихе» (Париж, YMCA-press, 1975).

Весной 1976 года писатель собрал в Гуверовском институте в Калифорнии документы и свидетельства об истории убийства Столыпина. Летом – осенью того же года в Вермонте были написаны все относящиеся к этому циклу главы, а затем в начале 1977 года «Этюд о монархе» – после чего узел первый окончательно стал двухтомным.

В 1975–1979 годах по материалам эмигрантских печатных изданий, зарубежных русских хранений и мемуаров участников событий, присланных автору, найдено немало дополнений и внесено немало исправлений к «Октябрю Шестнадцатого».

В 1988 году «Красное Колесо», опубликованное за границей, состояло из восьми томов. К 1990 году роман был закончен – прибавились ещё два тома. Последняя прижизненная редакция «Красного Колеса», предпринятая автором в 2003–2005 годах, вышла с «Краткими пояснениями» Н. Д. Солженицыной и напечатана в 30-томном собрании сочинений писателя. Анализ двух последних Узлов «Красного Колеса», которых более всего коснулась переделка, свидетельствует о большой работе, проделанной автором при подготовке новой редакции десяти томного сочинения [6].

Жанровая форма «Красного Колеса» не укладывается в традиционные романские рамки: повышенная публицистичность, философские размышления, особый акцент, направленный на авторское слово. Главный объединяющий структурный компонент – сам автор-повествователь, его философия на пути постижения истины и основ бытия. Публицистические рассуждения в романе – необходимое звено повествования Солженицына. Их диапазон довольно широк: мир и война, жизнь и смерть, хаос и гармония, космос и земля, огонь и вода. Авторское начало позиционируется в прямом участии автора в диалоге с историей и происходящими событиями и подчеркивает конкретно-исторический аспект авторской философии истории.

Солженицын – «проводник» и интерпретатор идей эпопеи, получивших продолжение в публицистических работах «Как нам обустроить Россию?» (1990), «“Русский вопрос” к концу XX века» (1994), «Россия в обвале» (1998), «Двести лет вместе» (2002), позволяющих судить о целостности авторского взгляда и в художественной, и в публицистической плоскости. И в «повествование в отмеренных сроках», и в публицистике Солженицын размышляет о способах самоутверждения России в конце XIX – начале XX столетия, после которых последовали дальнейшие её катастрофы.

В «Красном Колесе» действуют более 700 героев, в которых изображено индивидуальное, и вложено солженицынское, авторское, объединяющее типы и характеры – от Матрены до Костоглотова и Воротынцева,

Через голос повествователя Солженицын передает свои мысли героям, близким друг другу, например, Глебу Нержину («В круге первом») и Сане Лаженицыну («Красное Колесо») – каждый из действующих лиц стремится докопаться до истины. Саня идет для получения ответа на волнующие его вопросы ко Льву Толстому, Нержин ради поиска правды изменяет свою жизнь, которая могла бы пройти спокойно в Марфинской шарашке в «интегрировании дифференциальных уравнений». Ключ к решению многих проблем, по мнению Нержина, лежит в поисках начал бытия, истоков исторических событий, приведших к революции.

Солженицынские герои бескомпромиссны, преданы правде, способны считать и страдание, и радость смыслом жизни, призывают к ответственности каждого отдельного человека, к гражданскому мужеству, к самопожертвованию. Он выделяет среди героев тех, которые всю жизнь «брели и хлопали зловонным болотом общества», и тех, кто скользил «как будто поверх этой жижи, нисколько в ней не утопая» [2, с. 55]. Последних он относил к праведникам. И это не только Матрена и Иван Денисович, но и Олег Костоглотов, который, не имея ничего, кроме приговора к вечной ссылке и злокачественной опухоли, находит в себе силы жить в гармонии и чудом излечивается.

Праведники в рассказах 1960-х годов – «Один день Ивана Денисовича», «Матрёнин двор», «Захар Калина» – напрямую связаны с такими персонажами эпопеи, как крестьянин Арсений Благодарёв и семья Томчаков из «Красного Колеса». Все они переживают приобщённость к высшей правде бытия, гармонически сочетая уединение с открытостью миру. Глубинной своей сущностью они служат как обществу в целом, так и конкретным окружающим людям в частности. Традиция классической литературы приобрела новый смысл в творчестве Солженицына середины XX века, увидевшего в праведничестве выражение народного идеала.

Романные характеры в «Раковом корпусе» (Костоглотов) и «В круге первом» (Нержин, Володин) типологически близки к центральному вымышленному герою «Красного Колеса» Воротынцеву, занимающему, по словам Солженицына, в романе «видное место» [2, с. 276]. Будучи прямым очевидцем гибели армии Самсонова, он осмелился перед командованием

защищать действия Второй армии. Его рассуждения о судьбе России, о сути войны и революции говорят о том, что этот персонаж передает авторскую оценку военной катастрофы. И герой романа «В круге первом» Иннокентий Володин жертвует своей устроенной судьбой, своей жизнью ради познания истинной России и того, что происходит за рубежом.

Крестьянин-солдат и философ Федор Горовой из «Красного Колеса», которому доверяют однополчане, выбирая его делегатом в Петроградский Совет, близок к Сологдину из романа «В круге первом». Как и последний, Федор негативно оценивает обсуждаемые на заседаниях нововведения в армейские уставы, прибывший с передовой, умудрённый жизненным опытом солдат, с некоторым недоумением воспринимает выступление министра юстиции Керенского.

В эскизных главах «На обрыве повествования», которыми завершается «Красное Колесо» говорится о Тамбовском восстании как историческом факте 1920-х годов. В рассказах 1990-х годов «Эго» и, отчасти, «На краях», опубликованных после возвращения из изгнания, А. И. Солженицын продолжает раскрывать исторические катаклизмы эпохи XX века и предысторию Тамбовского восстания, описанного в «Красном Колесе». Он говорит о преступных действиях заград- и продотрядов, о роли губпродкомиссаров, приведших к открытому и вооружённому противостоянию. Упоминаются в этих рассказах и герои исторической эпопеи «Красное Колесо»: Александр Антонов, Анатолий Зяблицкий, Арсений Благодарёв, Терентий Чернега, Петр Токмаков.

В рассказе «Эго» говорится о том, что в «нарождающемся» штабе Антонова не состояло опытных людей. Но был местный самородок, из крестьян села Иноковки, «Петр Михайлович Токмаков: унтер царской армии, он на германском фронте выслужился в прапорщики, затем в подпоручики, и вояка был превосходный, но всего три класса церковно-приходской» [3, с. 277]. Продолжается в «Эго» история другого героя из «Августа Четырнадцатого – Терентия Чернеги, «в Семнадцатом примкнувшего к большевикам, два года служившего им, даже и в ЧОНе» [3, т. 1, с. 277], а затем перешедшего на крестьянскую сторону. Арсений Благодарёв «из той самой Каменки», повествует автор, становится одним из «начинателей» антибольшевистского крестьянского восстания.

Об истории написания «Эго» Солженицын рассказал в очерке о поездке с Борисом Можаявым по Тамбовщине в «Литературной газете» от 26 февраля 1997 года. Один из колоритных персонажей, Арсений Благодарёв, как известно, исчезает с последних страниц «Красного Колеса». Продолжение судьбы «главного крестьянского героя «Красного Колеса» появилось после услышанных и записанных от очевидцев из повстанческих сёл судеб участников Антоновского движения. «...Естественно, – пишет Солженицын, – входил он и в солдатство, с его бойцовой готовностью, поворотливостью, и в крестьянскую размысленность, чинную обрядность, деликатность, – и во взрыв тамбовского мятежа... дошел до командира партизанского полка» [3, т. 1, с. 629].

Тамбовские крестьяне ответили на ужесточение продразверстки и бесчинства продотрядов многотысячными волнениями. Об этом Солженицын конспективно говорит в «Красном Колесе», в Узле XIX пятого действия «Законка путей». В рассказе повествуется о начавшемся под Каменкой восстании, в 75 километрах юго-восточнее Тамбова 21 августа 1920 года. В нём участвовало от 15 до 20 тысяч человек, а в январе 1921 года – 50 тысяч. Восстание было жестоко подавлено регулярными войсками ВЧК, ВОХРа, ЧОНа под командованием М. Н. Тухачевского.

И в «Красном Колесе», и в рассказах, и в романах, и в публицистических работах Солженицын говорил о русском залитом огромной кровью геноциде, непримиримом сопротивлении большевизму казаков уральских, донских, кубанских, терских.

На таком большом пространстве творчества – от 1936 года до 2008 – выраховывается центральное место «Красного Колеса», самыми крепкими узами связанного со многими произведениями А. И. Солженицына. В нём получили развитие и отчасти завершение все типы вымышленных и исторических героев: от Матрёны, Ивана Денисовича – из рассказов писателя, Солодина и Нержина – из романа «В круге первом», Костоглотова и Русанова – из «Ракового корпуса», до Воротынцева, Благодарёва, Самсонова, Крымова, Свечина, Нечводлодова и других – из «Красного Колеса». Ко многим героям прямое отношение имеет биография самого автора, идентифицируется его личность.

Становится очевидной зримая и незримая связь «Красного Колеса» с другими удожественными и публицистическими книгами писателя.

Список литературы

1. Сараскина, Л. И. Александр Солженицын / Л. И. Сараскина. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 935 с.

2. Солженицын, А. И. Публицистика / А. И. Солженицын // Статьи и речи: в 3 т. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1995–1997.

3. Солженицын, А. И. А. И. Солженицын: собр. соч.: в 30 т. / А. И. Солженицын. – М.: Время, 2006. – Т. 1: Рассказы и крохотки. – 672 с.

4. Солженицын, А. Три отрывка из «Дневника Р-17» / А. Солженицын // Между двумя юбилеями. 1998–2003. Писатели, критики, литературоведы о творчестве А. И. Солженицына. – М.: Русский путь, 2005. – С. 10.

5. Солженицын, А. И. Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания. Часть 1 / А. И. Солженицын // Новый мир. – 1998. – № 9, 11. – 1999. – № 2. Часть 2; Новый мир. – 2000. – № 9. Часть 3; Новый мир. – 2000. – № 12. Часть 4; Новый мир. – 2003. – № 11. (В данном случае: Новый мир. – 1999. – № 9. – С. 112. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию, в скобках указывается год выхода журнала, его номер, страница. Сохраняются авторская орфография, пунктуация, авторский курсив.)

6. Щедрина, Н. М. «Красное Колесо» и русская историческая проза второй половины XX века / Н. М. Щедрина. – М.: Памятники исторической мысли, 2010.

ФУНКЦЫЯНАВАННЕ ФАКТА Ў ПРОЗЕ А. САЛЖАНИЦЫНА І А. АДАМОВІЧА

Факт, дакумент, прыватнае сведчанне-споведзь маюць першаступеннае значэнне ў тэкстах як Аляксандра Салжаницына, так і маладзейшага за яго на восем гадоў Алеся Адамовіча.

Сярод кніг Салжаницына мы вылучым славыты «Архіпелаг ГУЛАГ» (ствараўся на працягу 1958–1968 гадоў, друкаваўся з 1973 г. у замежжы, з 2009 г. уваходзіць у расійскія школьныя праграмы па літаратуры).

І тут імя Салжаницына нібы абавязвае мяне спачатку згадаць «беларускі след» аднаго з карэспандэнтаў і «суаўтараў» Салжаницына (артыкул В. Жыбуля «Беларускія шляхі Варлама Шаламава» [17]), а таксама такіх беларускіх аўтараў у лагернай тэме, як Ф. Аляхновіч (першаадкрывальнік тэмы з публікацыяй у 1934 г. аўтабіяграфічнай аповесці «У капцюрах ГПУ», адразу перакладзенай на замежныя мовы), Л. Геніюш («Спаведзь»), Н. Арсеннева («У казахстанскай ссыльцы»), Л. Калюга («Дзе косці мелюцца»), М. Сяднёў («Раман Корзюк»), П. Крэнь («Унжлаг»), П. Палягошка («Успаміны з жыцця пад савецкай уладай і з пабудовы Беларускага каналу»), В. Шыдлоўскі («Рысы майго пакалення»), А. Калубовіч («На крыжавой дарозе»), С. Грахоўскі («Такія сінія снягі», «Зона маўчання», «З воўчым білетам»), П. Бітэль («Празь черні й завалы»), Я. Бяганская («Мая Галгофа»), П. Пруднікаў («Яжоўскія рукавіцы», «Паўночнае пекла», «Самазабойца», «Жывая мішэль», «Ваўкадаў»), Я. Скрыган («Горкая дзячынь»), В. Хомчанка (зборнік прозы «Цар-зэк Сямён Івашкін»), В. Супрун («Штрыхі з успамінаў»), Я. Жамойцін («З перажытага»), В. Ярмалковіч («На жыццёвых хвалях»), класічныя М. Гарэцкі (дзённікі Лявоніуса Задумекуса, «Скарбы жыцця»), Я. Брыль («Муштук і папка»), В. Быкаў («Аблава», «Перад канцом», «Жоўты пясочак») ... Усе названыя тут беларускія аўтары, як і многія пісьменнікі з іншых нацыянальных літаратур былога СССР, пакінулі сведчанні пра савецкія рэпрэсіі ў традыцыйных жанрах і стылях дакументальна-мастацкай прозы: гэта найперш мемуары і дзённікі, затым аўтабіяграфічныя (за выключэннем прозы В. Быкава, які не быў у ГУЛАГу) апавяданні і аповесці (у М. Сяднёва – раман).

Аднак у трох тамах «Архіпелага...» Салжаницыну, здаецца, удалося ахапіць неахопнае, абняць неабдымнае. «Архіпелаг...» называюць энцыклапедыяй савецкай пенітэнцыярнай сістэмы, і ў цэлым – рэпрэсіўнай сістэмы ў СССР. Тут асэнсавана не толькі фактура 1918–1956 гадоў, але і яе лагічна разгалінаваны кантэкст. Гэта сапраўды грандыёзны плён аўтара і цэлай эпохі савецкіх 1960-х.

Як вядома, падзаглавак да кнігі і многія інтэрв’ю з Салжаницыным падкрэсліваюць: «Архіпелаг ГУЛАГ» – гэта менавіта вопыт мастацкага даследавання. Тут цэласнасць тэксту ў трох тамах амаль умоўная, бо паслядоўна і лагічна структураваны ён толькі паводле тэмы. У такім разе стыльвая

разнароднасць тэкставых фрагментаў дапамагае пераадолець непазбежную манатоннасць – і самога апаведу, і яго ўспрыняцця чытачом. А галоўнае, гэтая разнароднасць дапамагае акрэсліць найшырокія абсягі балючай тэмы. Сам Салжаніцын у пасляслоўях да «Архіпелагу...», ды і з іншых нагод, неаднаразова паўтараў, што ён адзін, з выключна сваім вопытам – рэпрэсаванага ў лютым 1945 года капітана-артылерыста, а яшчэ раней – дастаткова наўнага студэнта фізіка-матэматычнага факультэта Растоўскага-на-Доне ўніверсітэта імя Молатава, – адзін ён не здужаў бы стварыць такога мастацкага палатна: не здолеў бы – без тых аповедаў, амаль готовых тэкставых фрагментаў, лістоў і мемуараў, якія далі яму многія сведкі-«суаўтары». Іх імёны Салжаніцын штораз пералічваў на першых старонках 1 тома (прыгадаем, што ў выданні 2007 года іх было 257). І яшчэ Салжаніцын пісаў пра незавершанасць свайго твора: «В неполноте пусть меня не винят: конца дополнениям здесь нет, и каждый чуть-чуть касавшийся или размышлявший, всегда добавит – и даже нечто жемчужное. Но есть законы размера. Размер уже на пределе, и еще толику этих зернинок сюда втолкать – развалится вся скала» [14].

Праўда, даследчыкі тамоў «Архіпелага...» нярэдка робяць акцэнт якраз на яго цэласнасці. Яны знаходзяць і ярскія метафары для пазначэння гэтай цэласнасці, і пэўны рытм у тэкставым масіве, звязваючы яго з аўтарскім пафасам. Так, Міхаіл Гелер пісаў, што «Архіпелаг...» «выстроен как нисхождение по кругам Ада: первый том – арест и следствие, второй том – лагерь, третий том каторга и ссылка» [7, с. 41], а Бродскі пісаў, што Салжаніцын сабраў паказанні сведкаў і наладзіў свой Нюрнбергскі працэс, у якім чытач удзельнічае як назіральнік [6].

Андрэй Ранчын, вывучаючы тэкставую цэласнасць салжаніцынскага «Архіпелага...», характарызуе гэты твор як спалучэнне сямі дыскурсаў: маюцца на ўвазе мадыфікаваныя споведзь, жыццё, вялікі эпас (з «гамераўскім» кодам), мартыралог, авантурны апавед, гістарычны нарыс, саркастычны этнаграфічны трактат [10, с. 2].

Варта, аднак, вылучыць дамінанту ў сімбіёзе такога кшталту. Калі твор Салжаніцына і мае рысы эклектычныя, або сінкрэтычныя, то гэта тая эклектыка эпічнай формы, якая апаўшае пра нараджэнне менавіта новай формы жанравага мыслення, новай спецыфічнай жанравай структуры, новай разнавіднасці эпасу – ужо менавіта па-за «гамераўскім» кодам. І ў тэарэтычным плане непазбежнасць з'яўлення такога, зусім новага эпасу ў XX стагоддзі, заўважыў, асэнсаваў, апрабіраваў на практыцы, тэарэтычна і тэрміналагічна абгрунтаваў менавіта Алесь Адамовіч.

Тут нам зручна прыгадаць, што і Аляксандр Салжаніцын, і Алесь Адамовіч, і Васіль Быкаў былі віднейшымі савецкімі шасцідзсятнікамі. Іх прыязныя стасункі зафіксаваны на вядомых фатаграфіях: Адамовіч з Салжаніцыным (фота Быкава) і Быкаў з Салжаніцыным (фота Алеся Адамовіча). Гэтая «фотасесія» адбылася ў гасцініцы «Масква» ў 1967 г. Тады ішоў чацвёрты з'езд пісьменнікаў СССР, і на ім Салжаніцын заклікаў калег падпісаць зварот за скасаванне цэнзуры. З беларусаў гэты зварот падпісалі толь-

кі два чалавекі – былы партызан Алесь Адамовіч і былы франтавік Васіль Быкаў. Згадаем і тыя блізкія нам дэталі, што бацькі Салжаніцына вянчаліся ў Беларусі – у мясцовасці Узмошша, дзе ў 1917 г. стаяла 1-я Грэнадзёрская артылерыйская брыгада жаніха. А ў 1944 г. капітан Аляксандр Салжаніцын ваяваў пад Рагачовам [11].

Калі даследчыкі пісалі пра складаны жанр кнігі «Архіпелаг...», то на першы план вылучалі звыклія жанрава-стылёвыя азначэнні. Напрыклад, Жоржам Ніва падкрэслівалася, што салжаніцынскі аповед адначасова хранікальны і аўтабіяграфічны, гэта летапіс савецкай катаргі, адyseя размаітых і незлічоных «плыней» высланых, энцыклапедыя лагернага свету, падручнік этнаграфіі для вывучэння «нацыі экаў», маралізатарства аўтара і хроніка лагернага супраціву [9]. Сам апавядальнік у «Архіпелагу...» нярэдка апелюе да «Запісак з Мёртвага дома» Дастаеўскага і «Вострова Сахалін» Чэхава як да пэўных сваіх арыенціраў, і даследчыца Марыя Шнеерсон дадае ў гэты шэраг таксама класічныя «Гісторыю дзяржавы Расійскай» Карамзіна ды «Падарожжа з Пецярбурга ў Маскву» Радзішчава [16].

Зусім па-іншаму ўбачыў патэнцыял і самую сутнасць сучаснага эпасу Алесь Адамовіч – ініцыятар стварэння такіх славутых кніг, як «Я з вогненнай вёскі...» (1975 г.), у суаўтарстве з Я. Брылём і У. Калеснікам, і «Блакаднай кнігі» (1981 год), у суаўтарстве з Д. Граніным. Гэта былі першыя маштабныя кнігі, высока ацэненыя і ў замежжы, і ў СССР, заснаваныя на магнітафонных запісах з успамінамі сведкаў пра нечуваны гвалт над заведана бязвінным, цывільным насельніцтвам пад час Другой сусветнай вайны. Хто ведае, наколькі натхняльным для Алеся Адамовіча тут быў вопыт Салжаніцына, падлеглага анафеме ў СССР і чытанага падпольна?

Алесь Адамовіч жа быў яшчэ і выдатным вучоным-літаратуразнаўцам, членам-карэспандэнтам АН БССР. Ён вельмі хутка, пад час працы над названымі кігамі і над сваёй «Хатынскай аповесцю», якая зробіцца славутай пасля публікацыі ў 1971 годзе, і над аповесцю «Карнікі» (апублікаванай у 1981 годзе і ўжо намнога менш пахвалёнай), – зразумеў недастатковасць традыцыйных дыскурсаў. І галоўнае, Алесь Адамовіч зразумеў іх неаператыўнасць, гэта значыць безабароннасць перад савецкай цэнзурай. (Нездарма вышэй названыя кнігі Адамовіча перавыдаваліся неаднаразова і з памяншэннем колькасці цэнзурных правак ды скасаванняў.) Тут важна згадаць, што Адамовіч ніколі не збіраўся эміграваць на Захад і заўсёды звяртаўся найперш да айчыннага чытача. І ён даўно зразумеў, што выстаць перад цэнзурай мае добрыя шансы толькі дакумент пратакола, або запіс голасу сведкі на гнуткай грампласцінцы, якімі былі ўкамплектаваны экзэмпляры першага выдання «Я з вогненнай вёскі...».

Рознабаковае асэнсаванне тэорыі новага эпасу пачалося, бадай, з таго, што Аляксандр Міхайлавіч у аўтарскай «Хатынскай аповесці» паспрабаваў кантамінаваць рознастылёвыя і разнажанравыя фрагменты – гэта былі ўзаемапераходы мастацкага і публіцыстычнага маўлення, дакладнай фактаграфіі і цытавання дакументаў. Такія дакументы былі звязаны з судовымі працэсамі ў 1960-я гады ў Беларусі над былымі карнікамі. Матэрыялы

гэтых працэсаў Алесь Адамовіч уважліва вывучыў, дзякуючы спецыяльнаму дазволу Аляксандра Кузьміна, сакратара ЦК кампартыі Беларусі па ідэалогіі (вывучыў разам з Янкам Брылём, сваім суаўтарам па кнізе «Я з вогненнай вёскі...»). Названыя прыёмы і матэрыялы ў кнігах Адамовіча прыцягнулі вельмі вялікую ўвагу тагачаснага чытача, які ўбачыў легітымізаваным той факт, што вёска Хатынь, савецка-беларускі сімвал зверстваў гітлераўцаў, была спалена хоць і пад камандаю немца-Дзірлевангера, але ж батальёнам былых суграмадзян, карнікаў, якія былі раскватараваны пад Пleshчаніцамі.

Алесь Адамовіч, здаецца, быў адзіным крытыкам сваёй «Хатынскай аповесці» ў тыя часы, калі яе хвалілі і адзначалі прэміямі, перакладалі на замежныя мовы [15]. Адамовіч пісаў, што яму не ўдалося ўтрымаць магму, плазму чалавечага болю ў традыцыйных мастацкіх фомах. Хвалебныя трактоўкі «Хатынскай аповесці» ў згодзе з інерцыйай савецкага светаразумення зачasta баналізавалі яе змест. Таксама ж і тая тэма савецкіх палонных, уласаўцаў, выхадцаў з рэпрэсіраваных сем'яў, за раскрыццё якой востра крытыкавалі Салжаніцына, ізноў была ўзнята Адамовічам. Ён зрабіў гэта ў аповесці «Карнікі» – у тым варыянце, калі ўвага факусецца на безвыходнасці загнаннага ў кут чалавека. Абсалютная безвыходнасць поруч з фашысцкай прыпукай расчалавечвае яго і спараджае апакаліпсіс, канец свету для яго безабаронных ахвяр. У сваёй кнізе Адамовіч нібы меў на ўвазе і гуманістычную пазіцыю, і дыялог з Салжаніцыным, пытаючыся: дык што нам дараваць гэтым людзям, карнікам, калі іх шлях у батальён Дзірлевангера быў часцей пакутніцкім, чым добраахвотным? А ці спыталіся мы ў тых беларускіх жанчын і дзяцей, якіх яны замучылі ў пекле? Ці маем мы права за іх дараваць? І гаварыў у адной з гутарак Алесь Адамовіч [8, с. 200–201], што тут у одуме бяжыш хутчэй да Дастаеўскага ў пошуку адказаў на балючыя пытанні, да той главы, дзе Іван Кармазаў вяртае Богу свой білет, бо лягчэй пытанні ставіць, чым на іх адказваць... А жыццё да адказаў змушае.

Аднак жа, між іншым, гэта і тэма Бернхарда Шлінка ў яго славутым рамане-бестселеры «Чытальнік» (Der Vorleser, 1995), што спарадзіў спрэчкі пра сутнасць віны, пакаяння, выкуплення для цэлых пакаленняў нацыі, якая была закладніцай фашысцкай ідэалогіі. У нямецкай літаратуры падобная праблематыка не падаўлялася, а зрабілася неабходна-прыярытэтнай. У рамане «Чытальнік» (пры тым, што палітычнае ў ім завуалювана эратычнай лініяй), з аднаго боку, раскрыта рэальная падлегласць шараговага чалавека дзяржаўнай махіне – непісьменная надзіральніца з аховы Асвенцыма, палонніца свайго часу, выхаваная нацысцкай ідэалогіяй, не можа не быць паслухмяным «вінцікам» лагернага механізму. Але, калі праз метафару набытай пісьменнасці, відушчасці (умення чытаць) гераіня перастае мысліць адно ідэалогіяй былой дзяржавы, – яна ўжо не ў стане вынесці праўды пра сябе (здзяйсненне самагубства). Такім чынам Б. Шлінкам дыскусуюцца пытанне пра немагчымасць апраўдання злачынстваў супраць чалавечнасці.

У постсавецкай жа прасторы падобныя пытанні ўсё яшчэ глыбока не дыскутуюцца, хоць «Карнікі», кніга нават з большым выбуховым патэнцыялам па праблемах, закранутых Бернхардам Шлінкам, была выдадзена Алесем Адамовічам на 14 гадоў раней, яшчэ пры Брэжневе. У «Карніках» «беларускімі вачыма» ўбачаны тыя ж праблемы: шараговыя людзі пераўтвараюцца ў катаў, калі з іх робяць «вінцікі» той самай «машыны» гвалту. Абертоны гэтай жа тэмы заўсёды гучалі ў творах Васіля Быкава – не толькі пра вайну, але і пра калектывізацыю, і пра жыццё 1980–90-х (дастаткова згадаць апавесці «Сотнікаў», «Знак бяды», «Аблава», «Пакахай мяне, салдацік», «Балота», «Афганец»).

І ў кнігах Святланы Алексіевіч пра 1980–90-я гг. (найперш – у «Часе second-hand») людзі на прасторы ўжо не адной Беларусі, а ўсяго былога СССР, поля былога эксперыменту па стварэнні Інтэрнацыянальнай Утопіі, мусяць той жа самы гвалт перажываць [12, с. 473]. У тым ліку такое, беларускімі класікамі выразна адрэфлексаванае: не на той мове гаворыш, не па тых звычаях жывеш, яшчэ нічога не зрабіў, а ўжо непараўна вiнаваты – і акупанту, і вызваліцелю, і любому, хто мае сілу ды зброю, і мусіш гінуць і гарэць у адскім полімі... Менавіта гэты шалёны ўціск на асобу, адлюстраваны А. Салжаніцыным, В. Быкавым, А. Адамовічам, С. Алексіевіч, так шакуе заходняга чытача.

Адамовіч зрабіў смелы крок наперад і як тэарэтык літаратуры. Як толькі не іранізавалі з вылучанага ім тэрміна «звышлітаратура»! Аднак хіба не відавочна, што экстрэмальная рэальнасць катастрофічнага XX-га, ужо атаманага, стагоддзя экстрэмальна ж пераўзышла, падавіла гіпатэтычную мастацкую фантазію на адпаведныя тэмы. Адамовіч спецыяльна вылучыў і прааналізаваў, падрабязна пракаментываў ролю тых – самадастатковых – фактаў, уведзеных у праязны тэкст, якія робяцца аналагічнымі вобразу мастацкаму [13, с. 68]. Гэта факты, якія функцыянальна замяняюць традыцыйны вобраз. Адамовіч давёў гэтую думку на прыкладзе спадчыны Максіма Гарэцкага, той яго класічнай прозы, што засталася ў выглядзе не «адшліфаванага», а гетэрагеннага тэксту, з дакументальнымі ўключэннямі. Гарэцкі не паспяваў дапісаць (і ведаў, што задуманага не паспее) сваіх твораў перад расстрэлам у 1938 г., але занатоўваў тое, што аказалася самадастаткова-красамоўным. Пасіянарнасці фактаў, занатаваных Гарэцкім – у тым ліку і пад наглядам, на высылцы і ў турме, Адамовіч прысвяціў шмат старонак у манаграфіі пра класіка [1]. Стаўку на дакумент у ролі вобраза зрабіў і сам Аляксандр Міхайлавіч. У сваёй нобелеўскай лекцыі С. Алексіевіч падкрэсліла: «Мой настаўнік Алесь Адамовіч, чыё імя хачу назваць сёння з удзячнасцю, <...> лічыў, што пісаць прозу пра жахі XX стагоддзя кашчунна. Тут нельга выдумваць. Праўду трэба даваць, як яна ёсць. Патрабуецца “звышлітаратура”. Гаварыць павiнен сведка» [4]. Падкрэслім тут вельмі важны акцэнт: «звышлітаратура» – гэта калі гаворыць сведка...

Варта падкрэсліць яшчэ і тое, што Алесь Адамовіч распачынаў падобныя эксперыменты на несавецкія тэмы ў прасторы, дзе яшчэ нават не прадбачылася эпоха гарбачоўскай перабудовы і галоснасці. Новы ж эпас, засна-

ваны на вобразах-фактах, меў на ўвазе, па словах А. Адамовіча, «менавіта іншы ўзровень праўды, новы, небывалы» [2, с. 73]. Пазней Аляксандр Міхайлавіч занатоўваў: «Калі Гранін мне спрабаваў даць сааўтараў для “Блакаднай кнігі”, яны непаразумела паказвалі на дзясяткі кніг, дзе гэта ўжо зроблена: запісаны ўспаміны. І калі я спрабаваў ім растлумачыць, што гэта не тое і не так, а нешта якасна іншае – не зразумелі» [2, с. 73].

Зусім не падобным на традыцыйныя нарацывы бачыў Алесь Адамовіч эпас новага часу. Шукаючы наймення таму, што нараджалася ў яго працы над «Я з вогненнай вёскі...» і «Блакаднай кнігай», ён абдумваў тэрміны, якія ўслед за ім множылі розныя даследчыкі [5, с. 96]: «магнітафонная літаратура», «саборны раман», «эпічна-харавая проза», «кніга-араторыя», «раман-сведчанне», «жанр галасоў», «non-fiction», «verbatim»...

У любым выпадку відавочна, што гэта не традыцыйная проза. Гэта менавіта ломка старой формы і нараджэнне новай, чыю навізну не кожны і не адразу бачыць і адэкватна ацэньвае, бо густы грамады часцей натуральна-кансерватыўныя, чым «рэвалюцыйныя» [3]. Аднак, калі хтосьці, напрыклад, ніколі не ўпадабае «Чорны квадрат» Малевіча, то тут можна сказаць, што супрэматызм і не меў на ўвазе быць зразуметым шырокімі масамі. Але Адамовіч, як раней Салжаніцын і пазней Алексіевіч, у сваіх кнігах мелі на ўвазе тое, што адрасавана па магчымасці кожнаму, як мага большай колькасці людзей.

А. Адамовіч запісаў у сваім нататніку: «Звышлітаратура – гэта ўсяго толькі звышнамаганне таленту (калі ён ёсць), звышнапружанне сумлення (калі ёсць), звышадказнасць твая асабістая за лёс роду чалавечага, чалавечтва. А хіба не так працавалі ў сваіх умовах Талстой, Дастаеўскі і інш. Яны – так. Мы – не. Нашы ўмовы патрабуюць чагосьці большага, чым мы робім» [2, с. 37].

Разам з тым, калі мы чытаем у Адамовіча пра «рух да “звышлітаратуры”» наступнае: «Гэта несціханы крык» (у Быкава, які «гэта адбіраць стаў увесь час, першы – увесь час» [2, с. 33–34]), гэта «крык: не магу маўчаць <...>. Талстой. А ўжо – Дастаеўскі!», «дакрычацца! Праз усё, скрозь усё!» [2, с. 33] (падкрэслена мною. – Л. С.), – то як не прыгадаць экспрэсіянізм, Эдварда Мунка, крыкавую эстэтыку...

Звышлітаратура як ідэя А. Адамовіча нейкі час дыскатувалася, але з распадам СССР амаль забылася; пасля таго, як А. Адамовіч пакінуў гэты свет, пра звышлітаратуру, бадай, ніхто па-сур’ёзнаму не згадваў. Сам Аляксандр Міхайлавіч ужо не меў часу на новы эпас. Ён пісаў прозу ў традыцыйных жанрах і гарачую публіцыстыку пад назвамі, напрыклад, «Overkill», «Апакаліпсіс па графіку» – гэта ўжо па часе Чарнобыльскай катастрофы, калі ізноў ахвярамі страшэнных пакут зрабіліся бязвінныя людзі, беларусы...

Аднак пра тое, чым гарэў Алесь Адамовіч, не забылася Святлана Алексіевіч. Менавіта ёй з наступнага пасля шасцідзясятнікаў пакалення аказалася па плячы вось гэта: «браць адказнасць за ўсё больш важныя рэчы – на сябе» [2, с. 45]. Напрыклад, новым і славытым эпасам пра самую вялікую тэхнагенную катастрофу XX стагоддзя ў Чарнобылі зрабілася ме-

навіта кніга «Чарнобыльская малітва» Алексіевіч – кніга, якая, дзякуючы трансляваным галасам сведкаў, ізноў выказала амаль невыказнае.

Такім чынам, вопыт новага эпасу, запачаткаваны Салжаніцыным-дысідэнтам, атрымаў сутнаснае развіццё ў яшчэ падцэнзурных кнігах Адамовіча і яго суаўтараў, у Адамовічавых літаратуразнаўчых працах, і затым – у творчасці беларускага Нобелеўскага лаўрэата, вучаніцы Алеся Адамовіча, Святланы Алексіевіч. Для Адамовіча і Алексіевіч зыходнай пазіцыяй было слухаць і фіксаваць, з тым каб выбіраць і суствараць чужое маўленне з аўтэнтычных маналагічных плыняў, з фактаў і дакументаў (у адрозненне ад Салжаніцына, які больш традыцыйна выкарыстоўваў крыніцы па сваёй тэме). У выніку такой, новай пісьменніцкай стратэгіі нараджаецца не літаральная стэнаграма, а своеасаблівы дакументальна-мастацкі магістрал: запіс акцэнтаваных, ярскіх, ужо мастацкіх вобразаў і сэнсаў, што не толькі захоўваюць сутнасьць унікальнага сведчання-факта, але і ўгрунтоўваюць маштабнасць цэлай сагі.

Спіс літаратуры

1. *Адамовіч, А.* «Браму скарбаў сваіх адчыняю...»: Даследаванне жыцця і творчасці М. Гарэцкага / А. Адамовіч. – Мінск: Выд-ва БДУ, 1980. – 223 с.
2. *Адамовіч, Н.* З «зялёнага сшытка» (1987) / Н. Адамовіч // Крыніца. – 2000. – № 1(58). – С. 28–81.
3. *Алексиевич, С.* «Мои книги – не коллекция ужасов» [Электронный ресурс] / С. Алексиевич. – Режим доступа: www.lustrum.com.ua/svetlana_aleksievich. – Дата доступа: 07.04.2016.
4. *Алексиевич, С.* Нобелевская лекция [Электронный ресурс] / TheNobel Prize in Literature 2015 Svetlana Alexievich. – Режим доступа: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_ru.html. – Дата доступа: 07.12.2015.
5. *Басова, А. И.* Становление документально-художественного жанра в журналистике Светланы Алексиевич / А. И. Басова, Л. Д. Синькова // Веснік БДУ, серыя IV. – 2009. – № 3. – С. 93–96.
6. *Brodsky, J.* The Geography of Evil. Review of From Under the Ruble by A. Solzhenitsyn et al; The Gulag Archipelago III, IV by A. Solzhenitsyn; On Socialist Democracy by R. Medvedev // Partisan Review. – Vol. 44. – № 4. – Winter 1977. – P. 637–645.
7. *Геллер, М. Я.* Александр Солженицын (к 70-летию со дня рождения) / М. Я. Геллер. – London, 1989.
8. *Корань (Синькова), Л.* «...Ёсць абсалюты». Даўняя гутарка з А. Адамовічам / Л. Корань (Синькова) // Цукровы пеўнік: літ.-крытыч. арт. – Мінск: Маст. літ., 1996. – С. 191–205.
9. *Нива, Ж.* Солженицын / Ж. Нива; пер. с фр. С. Маркиш в сотрудничестве с автором. – London, 1984.
10. *Ранчин, А. М.* «Архипелаг ГУЛАГ» А. И. Солженицына как художественный текст: некоторые наблюдения / А. М. Ранчин // Православный образовательный портал «Слово». – 30.11.2008. Архивировано 25 августа 2011 года.

11. *Сараскина, Л. И.* Александр Солженицын / Л. И. Сараскина – М.: Мол. гвардия, 2008. – (ЖЗЛ: Биография продолжается; вып. 15).
12. *Сінькова, Л. Д.* Актуальнасць гуманізму: ад В. Быкава і А. Адамовіча да С. Алексіевіч / Л. Д. Сінькова // Першы міжнародны навуковы кангрэс беларускай культуры: зборнік матэрыялаў (Мінск, Беларусь, 5–6 мая 2016 г.) / гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск: Права і эканоміка, 2016. – С. 472–474.
13. *Сінькова, Л. Д.* “Звышлітаратура” як ідэя Алеся Адамовіча і практыка Святланы Алексіевіч / Л. Д. Сінькова // Аксиологический диапазон художественной литературы: сб. науч. ст.; под науч. ред. В. Ю. Боровко, О. В. Лапатинской. – Витебск, 2017. – С. 67–69.
14. *Солженицын, А.* Архипелаг ГУЛАГ. Том 1 (части 1-я и 2-я). – М.: Центр «Новый мир», 1990 (По тексту Собрания сочинений А. И. Солженицына. Вермонт, Париж, YMCA – PRESS, 1980, тома 5–7, www.lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/gulag.txt).
15. *Тычына, М. А.* Алесь Адамовіч / М. А. Тычына // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. Т. 4. Кн. 1. 1966–1985 / НАН Беларусі, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. – Мінск: Беларуская навука, 2001. – С. 319–343.
16. *Шнеерсон, М.* Александр Солженицын: Очерки творчества / М. Шнеерсон. – Frankfurt; М., 1984.
17. *Жыбуль, В.* Беларускія шляхі Варлама Шаламава / В. Жыбуль. – Режим доступа: <https://www.svaboda.org/a/28622590.html>.

Е. А. Леонова (Минск)

АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И ГЕНРИХ БЁЛЛЬ: ДУХОВНОЕ СОДРУЖЕСТВО

В самом конце 1980-х гг. журнал «Иностранная литература» обратился к зарубежным (западным и восточным) русистам с анкетой, предлагавшей оценить перемены в общественной и культурной жизни Советского Союза, развитие культурно-политического диалога между СССР и зарубежными странами. Публицистический крен в советской литературе этого периода, значение полемики в советском обществе вокруг личности и исторической роли Сталина, феномен русской эмигрантской литературы, причины и объем все еще остающихся белых пятен в истории и искусстве слова страны [6]. В своих ответах многие участники акции упоминали имя Александра Солженицына, одни – критикуя те или иные стороны его творчества, другие – солидаризируясь с ним, но, в любом случае, сожалея, что на тот момент даже главные его вещи все еще оставались запрещенными в стране, не переиздавались даже опубликованные в свое время его произведения («Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор» и др.).

Можно представить себе, как радовался бы уже самой возможности диалога советских и зарубежных литературоведов, тем более – включенности в его контекст творчества Александра Солженицына, знаменитый западно-

германский прозаик Генрих Бёлль, в течение многих лет самоотверженно защищавший русского писателя (несколькими годами ранее, в 1985 г., он ушел из жизни в результате тяжелой болезни).

Александра Солженицына и Генриха Бёлля рядом поставила, так сказать, сама жизнь. Оба европейцы, они принадлежат к одному, европейскому, типу культуры. Ровесники (100-летие со дня рождения Бёлля культурный мир отметил в 2017 г., и тоже в декабре), будущие писатели появились на свет на исходе Первой мировой войны. Оба намеревались получить филологическое образование: Г. Бёлль – в Кёльнском университете, А. Солженицын – заочно в МИФЛИ; обоим сделать это помешала война (правда, Бёлль снова поступил в университет после возвращения из плена). Оба – участники Второй мировой войны, причем с самого начала вступления в военные действия своих стран (Бёлль оказался на фронте в 1939 г., Солженицын – в 1941 г.). Сам по себе трагический опыт для обоих имел еще и сходный трагический финал: Бёлль в апреле 1945 г. оказался в американском плену, Солженицын в феврале 1945 г. – в лагере. Примерно в одно время они вошли в литературу, оба получили беспрецедентную известность в мире и даже лауреатами Нобелевской премии стали с разницей всего в два года (Солженицын – в 1970 г., Бёлль – в 1972 г.); в некоторых публикациях говорится даже, якобы «Бёлль, вероятный лауреат 1970 года, снял в пользу Солженицына свою кандидатуру» [7, с. 634].

Оба не принимали насилия над личностью в любых его проявлениях. Бёлль и в детстве, благодаря воспитанию в семье, сумел избежать растлевающего влияния фашистской идеологии. После войны он активно вмешивается в актуальную политику своего государства, последовательно выступает против неонацистских тенденций на родине, против ксенофобии, лжи и лицемерия. Он неоднократно подчеркивал свое неприятие как фашизма, так и сталинизма. Василь Быков, летом 1983 г. в составе советской делегации принимавший участие в Международном писательском конгрессе в защиту мира в Кёльне и лично познакомившийся тогда с Генрихом Бёллем, вспоминал в своей книге мемуаров «Долгая дорога домой» (2002): «...самое яркое выступление (оно имело название «Образы врагов». – *Е. Л.*) принадлежало Генриху Бёллю, слушать которого на площади перед библиотекой собралась огромная толпа горожан. Этот великий немецкий писатель, борец с фашизмом и большевистским тоталитаризмом, противник ракетно-ядерного сумасшествия, завершил свою речь цитатой из Шекспира: «Чума – на оба ваших дома»...» [3, с. 362].

И Солженицын, и Бёлль сверхцелью своей литературной деятельности видели развенчание мифов – о «коммунистическом будущем» и «третьем рейхе» соответственно. И тот, и другой придавали огромное значение социальной функции Слова – «оплота свободы», ее «последнего прибежища» (Г. Бёлль). В беседе с западногерманским журналистом Кристианом Линдером, состоявшейся 11–13 марта 1975 г., Бёлль, в частности, говорил: «...современная литература, от Сартра до Артура Миллера, от Грасса до Солженицына, – какие силы приводит в движение, что пробуждает в людях,

внешне и внутренне, – это совершенно загадочно» [1, с. 145]. В некотором смысле Бёлль, как и Солженицын, был у себя на родине диссидентом. Нужно было иметь немалое мужество, чтобы в продолжение десятилетий напоминать соотечественникам: многие из них «так и не поняли, что их никто не звал под Сталинград», что они были бесчеловечны и человеческий облик обрели только как побежденные. Вследствие своей гражданской позиции Бёлль не раз становился объектом разносно-провокационных публикаций; его объявляли «духовным наставником», «вдохновителем» террористов; его кёльнскую квартиру, как и квартиры сыновей, обыскивали, а дом писателя в Айфеле однажды и вовсе подожгли. И у Бёлля, и у Солженицына за их героями и сюжетами стоял, таким образом, автобиографический опыт сопротивления, физического и духовно-нравственного выживания в условиях тотального диктата.

Была и еще одна грань их соприкосновения: общий исток их творчества – классическая литературная традиция, прежде всего – русская. Классическая философско-эстетическая константа в творческой родословной Солженицына безусловна, написано об этом немало; но и в художественной парадигме немецкого писателя она занимает исключительно важное место. Российский литературовед Т. Л. Мотылева в предисловии к книге художественной публицистики Бёлля «Каждый день умирает частица свободы» приводит по собственной записи его ответ на вопрос, кто из русских писателей вызывает у него интерес: «В возрасте 15–16 лет начал читать Достоевского. Затем читал Пушкина, Толстого (к немецкому переводу «Войны и мира», изданному в 1970 г. в Мюнхене, он написал большое послесловие. – *Е. Л.*), Лермонтова, Лескова. Самый близкий мне русский классик – Гоголь. Русская литература необычайно богата...» [4, с. 19]. Знал он также Короленко, Гончарова, Чехова, Горького и др. Не случайно в Германии его называли «самым русским немецким писателем».

Об особом своем отношении к Достоевскому, о «несомненном влиянии» на свое творчество Бёлль неоднократно говорил сам. Он не только читал и перечитывал русского классика, но и видел многие инсценировки его произведений, был автором телесценария «Петербург Достоевского», с целью создания которого в 1966 г. прошел со своими сыновьями в сопровождении внука Достоевского «по маршруту Раскольникова, к дому процентщицы», и вообще по всем улицам и дворам, которые связаны с романами Достоевского. «Толстой “ходил в народ”, а Достоевский – сам народ» [5, с. 689, 687], – говорил Бёлль. Фильм имел успех в Западной Германии, но в СССР его не показали: в АПН потребовали исключить кадры со старыми домами, с Иосифом Бродским, с ответами прохожих на вопрос, за что они любят Достоевского, но Бёлль от купюр категорически отказался.

Хорошо знал Г. Бёлль и литературу советского периода – С. Есенина, А. Блока, Б. Пастернака, В. Маяковского, И. Бабеля, В. Распутина, В. Солоухина, В. Некрасова, Е. Евтушенко и др.; о романах В. Гроссмана «Жизнь и судьба» и Ю. Трифонова «Нетерпение» он писал (последний из названных романов даже выдвигал на Нобелевскую премию).

Но особенно прочно в жизнь Г. Бёлля вошел А. И. Солженицын. В Советский Союз Бёлль впервые приехал в 1962 году и с тех пор бывал здесь неоднократно, навещал друзей, редакции «Иностранной литературы» и «Нового мира». В. Лакшин, встречавший Бёлля в обществе А. Т. Твардовского, вспоминал: «Судя по его вопросам, в отличие от многих иностранных визитеров той поры, его интересовал не столько собственный успех в России... сколько сама страна, в которую он приехал. Он подкупил Твардовского отсутствием всякой “светскости”, непоказной простотой и серьезностью: среди первых тем, его волновавших, была судьба ярко загоревшейся на литературном небосклоне звезды Солженицына... В русской литературе, и в особенности в Солженицыне, он ощутил близкую себе нелюбовь ко всем видам рабства, ко всякой несвободе и еще ту неискоренимую страсть к правдолюбию, аввакумовскому протесту против всякой лжи, которая европейских интеллигентов нескольких поколений привлекала в нашей отечественной традиции. И все это, надо заметить, при бросающемся в глаза различии в романских формах и интонации прозы обоих писателей» [2, с. 228].

Еще до личной встречи с Солженицыным Бёлль при содействии Л. Копелева переправил на Запад ряд его произведений (в частности, осенью 1965 г. – «Прусские ночи», сценарий «Знают истину танки»). 1 апреля 1970 г. Бёлль, Президент международного ПЕН-клуба, во время посещения Москвы сообщает Твардовскому, что Солженицын – наиболее вероятная кандидатура на Нобелевскую премию. О последовавшем за присуждением Солженицыну Нобелевской премии скандале, о стремительно развивавшихся в связи с этим событиях вокруг писателя теперь хорошо известно – от неудавшихся попыток его физического устранения до указа от 20 ноября 1970 г. о лишении его советского гражданства и выдворении из страны и нового проекта этого указа от 30 ноября 1972 г.

Бёлль и до этого прилагал всевозможные усилия с целью популяризации творчества русского писателя не только в Германии, но и в Англии, Франции, Швейцарии и других странах, «неустанно, при всех обстоятельствах – защищал Солженицына. Оба непременно хотели встретиться» [5, с. 698].

20 февраля 1972 г., несмотря на все препятствия, чинимые функционерами из Союза писателей, состоялось личное знакомство Бёлля с Солженицыным. В тот день они встречались дважды; в первый раз Бёлль «своей личной подписью скрепил каждый лист завещания опального писателя», написанного Солженицыным на случай ареста, заключения в тюрьму или психбольницу или смерти. Во вторую встречу, состоявшуюся уже в другом месте и, по свидетельству Л. Копелева, при максимальном конспирировании, Солженицын передал завещание Бёллю. «Завещание Солженицына Бёлль увёз с собой: теперь судьба книг А. И. и его авторская воля были юридически защищены» [7, с. 663].

В первых числах февраля 1974 г. канцлер ФРГ Вилли Брандт заявил о готовности дать политическое убежище Солженицыну, и 13 февраля состоялась, как известно, процедура высылки: из Лефортова писателя доставили в

аэропорт Шереметьево и самолетом депортировали в Германию, во Франкфурт. До сих пор вспоминают имевшую тогда хождение частушку:

*В небе самолет летит,
Солженицын в нем сидит.
«Вот-те нате, хрен в томате», –
Бёлль, встречая, говорит.*

Бёлль, действительно, встретил Солженицына в аэропорту и предоставил ему временный кров в своем доме под Кёльном, в Айфеле. Здесь ему вручат краткосрочный немецкий паспорт, здесь он познакомится с адвокатом Хеебом, который будет опекать его в Цюрихе; отсюда, из Айфеля, 15 февраля Солженицын переедет в Швейцарию.

После отъезда связь между Бёллем и Солженицыным не прервется: они будут созваниваться, переписываться, Бёлль продолжит пропагандировать в Германии творчество русского художника.

Публикации немецкого писателя о Солженицыне – это еще одна существенная страница их взаимоотношений. В 1969 г. Бёлль напечатал два таких материала: предисловие к немецкому переводу романа «Раковый корпус» и статью «Мир под арестом», посвященную роману «В круге первом», годом ранее (в 1968-м) вышедшему в Мюнхене в немецком переводе. Затем были изданы статьи «Боль, гнев и спокойствие: О сборнике рассказов Александра Солженицына «Для пользы дела»» (1970), «Нужно всегда идти дальше: Александр Солженицын и его лагерная книга «Архипераг ГУЛАГ»» (1974) и др. В 1978 г. в связи с 60-летием русского писателя Бёлль опубликовал «Приветствие Солженицыну». Каждая из этих публикаций могла бы стать объектом отдельного анализа, я же – вынужденно сжато – остановлюсь на статье «Мир под арестом», получившей наибольшую известность в Европе.

Найденный Бёллем алгоритм прочтения романа «В круге первом» достаточно прост, но эффективен: статья, в сущности, представляет собой мозаику из цитат, благодаря чему читатель имеет возможность «услышать» авторское слово, что называется, из первых уст. Причем – с самого начала статьи, ибо свою интерпретацию произведения Бёлль предваряет довольно развернутым фрагментом из него: семи заключенным и семи надзирателям сообщается новый порядок общения с родственниками.

В течение всей статьи Бёлль неизменно держит в поле зрения три основные составляющие: творчество Солженицына, личность Солженицына и советскую действительность. Принимая во внимание множественность измерений романа – духовное, историко-политическое, социальное, он отдает должное прежде всего художественному мастерству русского писателя. Высоко оценивая грандиозность замысла и его воплощения, восхищаясь нарративной стратегией Солженицына, Бёлль, что характерно, оперирует преимущественно архитектурными, зодческими понятиями: «своды», «перекрытия», «сопряжения», «арки», «пролеты», «укрепления», «входы» и др. «Это собор среди романов, с точно выверенной статикой, которая не

подводит... — пишет Бёльль. — Под высокими, многократно укрепленными сводами «Круга первого» не только некоторые общепринято хорошие западные романы, но и все события литературного десятилетия показались мне декоративными пристройками: часовнями, или нефами, или...временками, в лучшем случае — изящными особняками» [2, с. 229].

Бёльль обращает внимание на самые разнообразные элементы художественной системы романа: персоносферу, применительно к которой утрачивают четкость границы статуса героев (невольники свободны как ученые; надзиратели, будучи свободными, «живут в неволе непрерывного страха перед арестом» [2, с. 230], не ведая при этом, какой круг ада им выпадет — первый или седьмой), формы и способы выстраивания прозы, сюжет, язык, аллюзивность, интегрированность в структуру произведения, по выражению Бёльля, «естественнонаучных формул», даже своего рода физико-математических расчетов, сообщающих повествованию «духовную и эпическую ясность», такую философско-метафизическую глубину, для которой наукой еще не найдено название, и такую степень новаторства, такой уровень обобщения, которые поднимают роман Солженицына и над социалистическим реализмом, и над претензиями европейского «нового романа».

Понятия «воля», «неволя» («тюрьма»), «арест», «арестант» («узник», «невольник») Бёльль закономерно рассматривает как ключевые (и при этом перетекающие друг в друга) концепты, настолько они укоренены в советской реальности и, соответственно, в сознании персонажей, настолько обширна их семантика в «Круге первом». Тем не менее Бёльль не устает акцентировать диалектику актуального и универсального в романе: «Я вижу в книге Солженицына откровение, бесстрастное откровение не только о ее чисто историческом предмете — о сталинизме, но и об истории страданий человечества» [2, с. 230]. И далее: «Безумная нелепость неволи, охраняемой невольниками, ...углублена, расширена и переведена на сверхличный уровень Солженицыным так, как до него никто еще не делал» [2, с. 232].

Для Бёльля принципиально важным было поместить роман в контекст русской литературной классики и тем самым лишний раз подчеркнуть значение Солженицына как наследника и продолжателя традиций Толстого с его «глубоким дыханием» и Достоевского с его «сарказмом и тонкостью психологического отбора» [2, с. 232].

Акцентирует Бёльль и имеющуюся у Солженицына оппозицию «Россия — Запад». Роман, как мы помним, заканчивается описанием провоза заключенных по Москве — в оранжево-голубом фургоне с надписью «Мясо». Корреспондент французской газеты «Либерасьон», направляющийся на хоккейный матч, видит эту машину и делает в блокноте запись: «На улицах Москвы то и дело встречаются автофургоны с продуктами, очень опрятные, санитарно-безупречные. Нельзя не признать снабжение столицы превосходным» [2, с. 229]. Бёльль называет этот эпизод «оплеухой Западу», который, в лице своих «наблюдателей», хотя и распознает иногда «знаки», но не в состоянии подобрать к ним подходящий ключ. Автор статьи в данном случае далек от трюизма; то, что русский прозаик метафоризирует, немец-

кий – называет своим именем. «Дело еще и в том, – пишет Бёльль, – что на Западе утрачено понимание тайных мук: им находится место только в области сладострастия, и это, быть может, является огромным, пока еще не замеченным, преступлением» [2, с. 230].

В письме от 31 мая 1982 г. А. Солженицын, как бы подводя итог многолетним взаимоотношениям с Г. Бёльлем и в связи с 65-летием немецкого друга, писал: «Мы с вами почти ровесники. Но и кроме того наше с Вами положение сходно в том, что оба мы, хотя и по-разному, потеряли свою родину: я лишен ее потому что изгнан, а Россия – смертельно больна, неузнаваемо обезображена; Вы – потому что Германия разорвана надвое и потеряла себя в обеих частях. Две ужасные войны между нашими странами – надолго подорвали, заковали и опрокинули навзничь оба народа. И обоим – маячит долгое выздоровление, еще в одном ли столетии?» [8, с. 666].

Совершенно очевидно, что история взаимоотношений Солженицына и Бёльля выходит за рамки частного случая; это нерядовой пример диалога немецкой и русской литератур, немецкого и русского народов в лице их талантливейших и мужественных сыновей.

Список литературы

1. Бёльль, Г. Каждый день умирает частица свободы: Художественная публицистика / Г. Бёльль. – М.: Прогресс, 1989. – 368 с.
2. Бёльль, Г. Четыре статьи о Солженицыне / Г. Бёльль; пер. с нем. Г. Дашевского, Б. Хлебникова. Вступительное слово В. Лакшина // Иностранная литература. – 1989. – № 8. – С. 228–237.
3. Быкаў, В. Доўгая дарога дадому / В. Быкаў. – Мінск: ГА БТ «Кніга», 2002. – 544 с.
4. Мотылева, Т. Сопричастность / Т. Мотылева // Каждый день умирает частица свободы / Г. Бёльль. – М.: Прогресс, 1989. – С. 5–21.
5. Орлова, Р. Наш Генрих Бёльль / Р. Орлова, Л. Копелев // Дом без хозяина. Глазами клоуна / Г. Бёльль. – М.: «Олимп», «Издательство Астрель», «Фирма “Издательство АСТ”», 1999. – С. 667–730.
6. Ответы опубликованы в №№ 6–8 журнала «Иностранная литература» за 1989 г.
7. Сараскина, Л. Солженицын / Л. Сараскина. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 959 с.
8. Солженицын, А. Письмо Генриху Бёльлю от 31 мая 1982 г. / А. Солженицын // Дом без хозяина. Глазами клоуна / Г. Бёльль. – М.: «Олимп», «Издательство Астрель», «Фирма “Издательство АСТ”», 1999. – С. 666.

**А. И. СОЛЖЕНИЦЫН-ДРАМАТУРГ
(ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ТРИЛОГИИ «1945 ГОД»)**

Драматургия А. И. Солженицына изучена в меньшей степени, чем его проза и публицистика. Частично это обусловлено тем, что она занимает скромное место в его наследии, стоит у истоков формирования писательской деятельности. Тем не менее, пьесы генетически связаны с прозой писателя, поэтому исследовать их необходимо не только в контексте историко-драматургического процесса, но и творчества в целом. Существует мнение, что пьесы А. И. Солженицына в драматургическом отношении слабы, сложны для постановки. Это не совсем так. Они скорее специфичны, о чем свидетельствует анализ жанрового своеобразия трилогии «1945 год», отражающий особенности художественного мышления драматурга.

Среди пьес начала 1950-х гг. она занимает особое место, так как не вписывается в ее контекст. В этот период русская советская драматургия обратилась к показу «жизненных конфликтов», раскрывающих общественные противоречия («Опасный спутник» А. Салынского, «Гости» Л. Зорина, «Персональное дело» А. Штейна). Критическое переосмысление конца войны было новым по своей концепции и жанру. А. Солженицын изложил свой взгляд на «поколение победителей» как на человеческую драму и трагедию, обусловленную сталинским режимом, его идеологией и политикой. Драматург показал крах иллюзий и надежд этого поколения, обнажив в человеке темные и светлые стороны, его способность любить и ненавидеть. Три темы трилогии – война, плен и лагерь – потом станут ключевыми в прозе писателя.

Характерно то, что трилогия, как и другие произведения писателя, не лишена «автобиографической канвы» [1, с. 54], что в дальнейшем окажется важным фактом его творчества.

Написанная в ссылке [«Пир победителей» (1951), «Пленники» (1953), «Республика труда» (1954)]¹, она в хронологической последовательности отражает историческое время: конец войны – январь 1945 года, июль 1945-го, октябрь 1945-го. Исторический хронотоп этих пьес аккумулирует события одного года, ограничивает их не только рамками месяцев, но и даже суток («Пленники»), нескольких часов («Пир победителей»), дней («Республика труда»), вмещающая биографии разных людей. Художественное пространство пьес, отражающее сталинский режим и его политику, замкнуто не только временем, но и местом. Топика действия «Пира победителей» – замок, «Пленников» – тюрьма, «Республики труда» – бараки ГУЛАГа. Поэтика замкнутых пространств в дальнейшем станет типичной для творчества Солженицына, что позволило писателю создать образ тоталитарного государства правдиво и убедительно.

¹ Экземпляр «Пира победителей» был изъят КГБ в 1965 г., опубликован в 1981 г. «Пленники» стали известны в 1981 г., «Республика труда» – в 1962 г. как «Олень и Шалашовка». Обе пьесы сочинены «на память» в Экибастузском лагере.

В центре внимания драматурга – судьбы тех, кто прошел войну, но в итоге оказался в лагере военнопленных («Пленники»), ГУЛАГе («Республика труда»). А. Солженицын задает вопросы (Что принесла победа поколению «победителей»? Какую роль она сыграла в их судьбах?), на которые дает ответ, проводя своих героев через человеческую «комедию», «трагедию» и «драму», выстраивая классическую модель «триады». Подобный жанровый вектор – исключительное явление в русской драматургии.

Две первые пьесы написаны вольным хореем и ямбом, ассоциирующимся с вольным стихом «Горя от ума» А. Грибоедова (Ж. Нива). Это не только очевидный мнемонический прием, но и известная идентификация с грибоедовским мизантропом: человек – один против всех и не должен рассчитывать на помощь.

Отказ от грибоедовского стиха начинается с «Пленников», в «Республике труда» он уже отсутствует.

«Пир победителей» имеет жанровый авторский подзаголовок «комедия». Однако следует подчеркнуть, что А. Солженицын отступает от канона комедии. Денотации комического драматург переводит в подтекст. В сюжете нет комических перипетий, хитросплетений, конфликт строится на борьбе идеологий, носителями которых являются отнюдь не комические персонажи, а драматические герои (частичная персонификация автора). Конфликт выходит за рамки сюжета и приобретает форму «внутреннего конфликта» – конфликта, скрытого в подтексте – авторского «я» с советской идеологией.

А. Солженицын прибегает к комединому приему «qui pro quo», но использует его не с целью комединой интриги, а скорее детективно-драматической.

Тяготеет к комическому персонажу лишь Гриднев – уполномоченный контрразведки СМЕРШ. Солженицын не скрывает своей авторской антипатии к этому герою, наделяя его отрицательными чертами (трусость, апломб, налет фальши, тупость, самодовольство), низводя до карикатуры.

Драма человеческой судьбы сочетается с комединым началом, заключающимся в разоблачении советской системы: от иронично-абсурдного возвеличивания Сталина до насмешки над НКВД. С совокупность эпизодов, образующих сюжетную основу, скорее тяготеет к драме, где все подвластно обстоятельствам (благодаря их стечению и покидают замок Галина с Нержиным). Завязка пьесы (подготовка к празднованию дня рождения) вполне могла быть отправным моментом для комединой интриги, но решается она А. Солженицыным в драматическом ключе. В «Пире победителей» «внешне комическое» практически отсутствует, не считая отдельных моментов (перипетии с зеркалом).

Смех у А. Солженицына иронически-злой, он проявляется уже в самом названии, в котором скепсис и ирония сплавлены воедино. Однако в финале он сменяется тревогой автора: «Сегодня мы ликуем, на какую кару? Но что за гнев мы нашим детям сеем?» [2, с. 116]. Такой способ подачи материала определяет концептуальное направление пьесы, ее общую тональность.

Ее художественное пространство – «идеологическое полотно», сотканное из сцен-микропоединков, в которых выражен взгляд на войну, историю, политику. Герои – носители идеологии, автор проверяет их социальное самосознание, они – рупоры его идей. Одни характеризуют «страну чудес» (СССР) как «дремучий лес», в котором «Законов нет, есть власть – хватать и мучить» [2, с. 43]. Другие хотят верить в то, что после войны будет лучше (распустят колхозы, можно будет говорить вслух то, о чем думаешь), третьи гордятся не тем, что оказались «среди победителей», а тем, что были «среди бежавших» (Доброхотов – Майков), в «дыму, в слезах видят Русь», гордясь родословной ее героев. Так идейно-историческое осмысление действительности непосредственно формирует предмет художественного изображения, выступает структурообразующим моментом, определяющим жанровую семантику. Для А. Солженицына важна логика истории, в биополе которой втянуты человеческие судьбы. При этом критическое отношение автора проявляется в позиции героев, противостоянии их мнений, в их нравственном миропонимании.

«Пир победителей» – комедия «наизнанку»: герои войны, преданные Родине, оказываются «идеологически слепыми». «Победители» – заложники сталинской политики, а «пир» – «пиррова победа».

Первая часть трилогии – своеобразная увертюра к «трагедии» и «драме» последующих пьес.

Пьеса «Пленники»¹ – первое произведение, в котором А. Солженицын начал реализовывать свою концепцию русской национальной судьбы. Автор выбрал для нее форму трагедии, но трагедия «оптимистически-субъективной». Идя на смерть, полковник русской императорской армии Воротынцев («декабрист без декабря») – носитель идеи бунта и духовного обновления – в обстановке каторги говорит: «Вся надежда мира – вся на каторжаных!». Подобная патетика утопична для времени сталинского режима. «Пленники» – трагедия не только на уровне дискурса, но и жанра. По-своему трансформируя его, А. Солженицын художественно осмысливает историю и время, но ход истории понимается им как трагический. Это сближает пьесу с трагедиями Шиллера. Как и в «Пире победителей», художественное пространство замкнуто – это камеры тюрьмы, кабинеты СМЕРШа, в которых происходят события. У А. Солженицына развитие действия обусловлено не столько поступками героев и обстоятельствами, сколько логикой идеологических бесед, дискуссиями, которые достигают порой глобальных обобщений. При этом Слово у Солженицына движет действие.

Как известно, в классической трагедии герой – носитель ошибки, которая ведет его к гибели, причем трагическая ошибка носит не случайный характер, а находит общественное объяснение. В «Пленниках» Воротынцев противостоит государству, его политике, подвергается опасности, борясь за свои идеи. Он – носитель «ошибки», как считает полковник СМЕРШа Рублев, – это ошибка ложного выбора. Однако сам Воротынцев не разделяет его точку зрения. «Он был на верной стороне», никогда не усомнился,

¹ Пьеса первоначально называлась «Декабристы без декабря».

не пошатнулся: «Да, мы проиграли, но не выиграли и вы». Сцена в кабинете Рублева, пригласившего Воротынцева на «ужин смертников», – катарсис героя, который не признает за собой вины и духовно выходит победителем, хотя приговорен к смерти. Проблема выбора – основа сюжета трагедии. Раскрывая нравственный императив – долг служения России, – А. Солженицын показывает героя, для которого долг превыше всего, даже смерти. Трансформируя оппозицию (личность – надличные силы), он приходит к выводу, что судьба не только предначертана Богом, но и роком времени (сталинским режимом), послужившим трагическим обстоятельством в жизни Воротынцева и многих других людей. Солженицын показывает человека в системе насилия, но дает ему право выбора (Воротынцев): жить по законам насилия или жить «не по лжи». Трагический конфликт в «Пленниках» – конфликт острых и непреодолимых противоречий идеологического характера, он неразрешим и сопровождается гибелью героя. А. Солженицын показывает трагедию не только одного Воротынцева, но и тысячи людей – бывших военнопленных, которые были объявлены «предателями родины», для которых со стороны государства амнистии не было.

Художественная структура «Пленников» отличается не только обилием действующих лиц (около 50), большим количеством картин (12), обширными авторскими ремарками, но и длинными монологами, массовыми сценами. Все это придает трагедии эпический характер, осложняет драматургическую основу, ослабляя динамику действие, затрудняя постановку пьесы на сцене.

Что касается третьей части трилогии – «Республики труда», то трагический аккорд в ней сменяется драматическим. В центре – мир ГУЛАГа и драма тех людей, которые туда попали. Среди них – Нержин (герой «Пира победителей», «В круге первом»). Это двойник автора, его alter ego. Как и А. Солженицын, боевой офицер Нержин оказывается в лагере прямо с фронта. Драма выстроена по шекспировской схеме: показано падение добродетели и возвышение плута. Оставаясь рабом, Нержин выполнял роль надсмотрщика над уголовниками. Он не знал, что выжить здесь можно только за счет других. В итоге вместо него на эту должность назначают Хомича («волка»), способного без зазрения совести издеваться над заключенными. «Разжалованный» Нержин приходит к выводу, что «быть здесь начальником – хуже смерти».

А. Солженицын показывает жизнь «незримой страны», которой нет на карте, той знаменитой страны, в которой «99 плачут, а один смеется» (ГУЛАГ), в которой свои законы (всем заправляют уголовники, женщины продают себя за пайку хлеба), где честный человек, бывший офицер Нержин не может устроиться, не может превратиться в «волка» и остается «оленом». Мир ГУЛАГа – театр человеческой подлости, человеческого стада, в котором выживают те, кто ловчит, ворует, убивает.

А. Солженицын показывает драму носителя добродетели Нержина, драму обретения совести, драму любви к женщине (Любе), которая отвергает его, понимая, что с ним пропадет, ибо он не сможет «приспособиться. Спа-

сением для него стала мужская дружба, так как любовь в этих условиях оказалась невозможной.

Художественное пространство «Республики труда» более объемно, чем в предшествующих пьесах, оно вмещает в себя не только бараки ГУЛАГа, но и его хозяйственные объекты (лесоповал, стройка, цех), что расширяет сценическое пространство. Оно отражает круги каторги, в которых под влиянием системы по-новому проявляется смысл правды, лжи, справедливости.

Писатель показывает трагедию частной судьбы (как правду факта), что в дальнейшем найдет продолжение в «Архипелаге ГУЛАГа».

Третья часть трилогии скорее кинодрама, в которой, как и в «Пленниках», доминируют эпическое начало, приближая ее к прозо-драме. Это не случайно, ибо в А. Солженицыне-драматурге изначально виден Солженицын-прозаик, тяготеющий к эпическим полотнам. Наблюдается феномен Солженицына-драматурга: диспропорция художественного времени и пространства, присущая его пьесам (события укладываются в часы, сутки, дни, а художественное время вмещает в себя панораму истории), что и придает им эпичность и повествовательность. Однако, несмотря на эту специфику, в трилогии «1945 год» с убедительной силой проявляется А. Солженицын-художник и политик, уже просматривается та амбивалентность, которая будет присуща ему как писателю и публицисту.

Как видим, жанровая модель трилогии (комедия, трагедия, драма) демонстрирует взаимоинтеграцию: в каждой из пьес мы находим преломление комического, драматического и трагического, что определяет пафос человеческой жизни.

Список литературы

1. *Нива, Ж.* Солженицын / Ж. Нива. – М., 1992.
2. *Солженицын, А.* Пьесы / А. Солженицын. – М., 1990.

Т. В. Клеофастова (Киев)

УНИКАЛЬНОСТЬ ЖАНРА И АРХИТЕКТониКИ РОМАНА-ЭПОПЕИ А. И. СОЛЖЕНИЦИНА «КРАСНОЕ КОЛЕСО»

«Красное Колесо» посвящается годам особо трагическим и сложным в истории России. Внимательно глядя в события этих лет, А. Солженицын, кажется, не упустил в своем просторном и многолюдном повествовании ни одного значительного государственного явления, ни одного значительного исторического лица, повлиявшего своими действиями на судьбу России. Показаны и огромные воинские соединения,двигающиеся по дорогам войны и сталкивающиеся в кровопролитных сражениях, и жаркие диспуты, и борьба внутри политических партий, разногласия в Думе

и правительстве. Показаны упущенные возможности столыпинской реформы, научно не обоснованная вера В. И. Ульянова-Ленина в идеи социализма и его поистине фанатичное стремление к власти и переустройству мира насильственным путем. Раскрыт интимный, внутренний мир семьи императора Николая II и судьба крестьянской четы Арсения и Катены Благодаревых, быт и нравы столицы и провинции. Москва, Киев, Женева, Берлин, Лондон, великосветские салоны и жизнь политической эмиграции, военные парады и санитарная землянка с умирающими ранеными, революционный Петроград – все это показано в непривычном для нас ракурсе видения и в разных типах авторского повествования. Это и главы-монологи, и документально-публицистические главы, и синкопированные главы, главы-монтажи, главы-экраны и т. п. И здесь роль автора-повествователя и автора-исследователя обретает определяюще-синтезирующие функции.

Почти во всех произведениях А. Солженицына события разворачиваются в замкнутом, искусственно ограниченном пространстве. Это или крестьянская изба Матрены Васильевны Григорьевой, или барак в концлагере Ивана Денисовича Шухова, или раковый корпус, в котором лечится Олег Костоглов, или особая тюрьма, где находится Глеб Нержин, или территория Архипелага ГУЛАГа, четко ограниченная железной проволокой и сторожевыми вышками. И только в эпопее «Красное Колесо» происходит выход в широко открытое жизненное пространство – и историческое, и географическое. Трудно перечислить события и участников событий этой грандиозной эпопеи, но они важны именно все, так как только все вместе выражают авторский замысел: показать Россию сверху донизу в ее движении к революции, к роковой черте своей истории. Многим миллионам было суждено исчезнуть, погибнуть, быть раздавленными Красным колесом российской истории. И в этом роковом историческом движении некоторые персонажи «Красного Колеса» получают кенотическую способность добровольного отречения от всего сущего, обретая духовное через отказ от материального. И кенозис, как и антиномия (Ленин – Николай II), становится одним из основных приемов солженицынского повествования, продолжая эту специфическую особенность русской поэтической традиции.

Свою задачу автор видит не только в том, чтобы раскрыть механизм и движущие силы Красного колеса революции, его стремительный и страшный бег, но и показать, как попытка установить рай на земле революционным путем привела к возникновению ада на земле.

В грандиозной эпопее А. Солженицына «Красное Колесо» повествование охватывает десятилетнее историческое действие – с 1912 по 1922 годы. Кроме того, в отдельно выделенных ретроспективных главах автор углубляется в XVII и XIX века, освещая истоки всех трех русских революций. Роман-эпопея «Красное Колесо» построен по принципу Узлов – «сплошного, густого изложения событий в сжатые отрезки времени, но с полными перерывами между ними» (Солженицын). Эти повествовательные Узлы тщательно монтируются автором, превращаясь в сложную композиционно-жанровую структуру. В настоящее время перед читателями предстали

все двадцать Узлов 10-томной эпопеи «Красное Колесо», самого объемного художественного произведения в истории русской литературы, своеобразно эпоса новейшего времени. Узлы синтезируют историю, философию, этику, публицистику, трагедию, эпос, документалистику. Такой своеобразный синтез художественного и научного творчества способствовал появлению новой разновидности жанра – историко-исследовательского романа-эпопеи, что очень характерно для романа XX века. Ведь с точки зрения современных теоретиков литературы, «...роман создается без правил..., а потому не имеет правильного, то есть канонического, построения... у него нет не только строгих композиционных форм и жанрового образца-канона, но и жанрового закона» [1, с. 201–202]. В «Красном Колесе» писатель создает в одной художественной картине движение и действия широких народных масс в их переплетении с частными, индивидуальными судьбами и раскрывает то, что совершается в духовном и идейном развитии основных персонажей. Как видим, Солженицын развернул психологически сложные и далеко не однозначные характеры своих персонажей на фоне трагических событий, определивших лицо эпохи. И каждый элемент этой художественной картины необходим, чтобы сложилась завершенная эпическая и хронотопическая цельность. Такая структура экстенсивной эпической целостности и образует живой поток исторического действия. А множество сплетающихся и расплетающихся сюжетов в каждом из четырех Узлов образуют общее сюжетное движение романа-эпопеи и общую монтажную композицию.

А. Солженицын в своем произведении уходит от научно устаревшего видения прошлого как определенной, застывшей ступени на пути восхождения к современности, когда история рассматривается не в своей неповторимой самоценности, а в соответствии с итогом исторической эволюции. Следует учитывать, что А. Солженицын не только писатель, но и математик, прекрасно профессионально разбирающийся в пространственно-временных структурах объектов исследования. Писатель сам совершает пересчет одного вида пространства в другое (пространства исторических глав в пространство беллетристических и наоборот). Это задача не читателя, а писателя, который через себя, через свое видение событий и фактов, как через фокус, преломляет и пересчитывает время и дает истинную оценку происходящего. Писатель применяет целый ряд пространственно-временных характеристик, которые дают объемное, сферическое, а не линейно-плоскостное, механистическое видение истории. Время в романе-эпопее А. Солженицына имеет наполненность, объем, плотность, свою неповторимую энергетику, оно является не только векторной, но и скалярной величиной. Характер времени в «Красном Колесе» выступает как скалярно-бесконечная величина не только на уровне всего произведения, но и в мироощущении ведущих персонажей. Временные потоки эпопеи А. Солженицына совмещаются, расслаиваются, в сознании героев возникают своеобразные временные пласты, которые, не смешиваясь, текут то в одном направлении, то в разных. Особенно зримо это проявляется или в предсмертные мгновения (генерал Самсонов, Петр Столыпин), или в минуты острой опасности. Так, Георгий

Воротынцев в 55 главе «Августа Четырнадцатого» во время прорыва из окружения ясно ощущает «в голове как бы два коридора рядом, через стекло. По одному коридору проскакивают деловые мысли, по другому проплывали сами собой, даже друг с другом не связанные, не подгоняемые, ничем не торопимые, независимые, вообще о недожитом, о прожитом не так. Первые торопились вырваться к жизни, вторые озирались на случай умереть». Писатель стремится реконструировать пограничные состояния в духовном мире своих персонажей, отобразить глубинные, ментальные основы их личности. В творчестве А. Солженицына идет диалог современности с прошлым, и каждый персонаж обладает собственным пространственно-временным континуумом, который определяет сущность личности. В «Красном Колесе» объектом изучения служит не прошлое само по себе, не давно почившая действительность, полузабытая, ожидающая своего воскрешения под пером писателя, а диалог между современностью и прошлым, и автор выступает в этом диалоге в роли посредника.

Связь с современностью рассматривается писателем не как повод для объективного изучения истории, а как необходимый и важный постулат. Диалог современности с прошлым в эпопее А. Солженицына образует существо историко-художественного познания.

В художественном концептуальном поле произведения А. Солженицына история проходит через судьбы и сердца всех героев, там нет событий, которые происходили бы где-то помимо персонажей эпопеи, над их сознанием – именно так становится возможным объективное проникновение в содержание истории, не только реконструкция, но и конструирование прошлого. В десятитомном повествовании А. Солженицына подняты фундаментальные, глобальные проблемы эпохи и, в частности, проблемы существования такой ноументальной реальности, как Россия, которая отстоит свое будущее только через выход на качественно новый виток цивилизационного развития. «Время, в котором мы живем, имеет бездонную глубину. Современность только пленка на времени», – утверждает писатель в эпопее «Красное Колесо» устами своего героя философа Павла Ивановича Варсонофьева [2, т. 4, с. 548].

Таким образом писатель представляет нам, его современникам, новые модусы времени и пространства, отличные от чистого профанизма количественного времени, и этим он выполняет универсальную миссию, оставляя свое творение жить дальше, вне сроков его и нашей жизни.

Универсум «Красного Колеса», сочетающего романное и документальное повествование, создан благодаря безбоязненности и готовности автора нарушить привычный канон, стереотип.

В результате проведенного анализа можно утверждать, что Солженицын по-новому смотрит на проблему времени, конструктивно, с метафизической точки зрения. Время у него – не только векторная (т. е. направленная) величина, но и скалярно-бесконечная величина. И в этом проявляется оценка происходящих событий; время в «Красном Колесе» (в частности, в главах о Самсонове, Столыпине) – трехступенчатое. Это и историческое

время России, и личное, биографическое время персонажа, и время автора, формирующего в своей творческой лаборатории метафизическое понимание эпохи.

Хронотоп в «Красном Колесе» совершенно иной, чем в литературе XIX – начала XX веков, более сжатый, спрессованный, динамичный. Время у Солженицына предельно сконцентрировано; пространственное и временное сжатие событий вообще характерно для творчества этого писателя. Солженицын создает художественно-документальную реальность, где прошлое, настоящее и будущее как бы соединяются в одном историческом моменте. Согласно концепции М. Бахтина о хронотопе, происходит как бы «стягивании прошлого и будущего в данном моменте».

В романное пространство «Красного Колеса» вместились огромное историческое содержание: первая мировая война, революция, гражданская война... И главным было для А. Солженицына – достичь полного слияния исторической масштабности с художественной, сохраняя при этом объективный взгляд автора, которому известен финал истории.

Документальное изложение политических акций, цитаты из манифестов, указов, фрагменты из выступлений министров и политических деятелей Государственной думы, газетные отклики на внутривнутриполитическую жизнь России, а также высеченные личным взглядом писателя сведения, добытые в результате колоссальной работы в архивах, – все это позволило создать живую атмосферу тех лет.

В «Красном Колесе» в органичном синтезе соединились и блестящие образцы художественной прозы, и элементы научного исторического исследования, и строгая отточенная публицистичность, и глубокая философско-этическая насыщенность.

Такое самобытное произведение, в котором бы столь своеобразно и гармонично сочеталась художественная образность с точным историческим исследованием, в мировой литературе появилось впервые. Видимо, создание этого сложного, синтетического исследовательско-художественного полотна обусловлено и уникальностью анализируемых эпохальных событий и задачами, которые поставил перед собой автор, более пятидесяти лет работающий над заключительным произведением своей жизни. «Этот роман, не написанный еще, всегда был величайшей любовью моей жизни. Ничего на свете я не любил до такого обмирания сердца» [3, с. 10].

«У меня совершенно необычный материал, который требует своего собственного жанра и художественных приемов», – констатирует А. Солженицын. Таким образом, на наших глазах, именно в этом произведении, необычном по форме и содержанию, происходит рождение нового жанра – историко-исследовательского романа-эпопеи. Главное действующее лицо – революция – для своего полного и объективного изображения потребовала слияния в единой ипостаси и художественного произведения, и научного исследования, и публицистики.

Список литературы

1. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2004. – Т. 2.
2. Солженицын, А. Красное Колесо: историческая эпопея: повествование в отмеренных сроках: в 10 т. / А. Солженицын. – М.: Воениздат, 1993–1997. – Т. 4.
3. Между двумя юбилеями (1998–2003): писатели, критики и литературоведы о творчестве А. И. Солженицына: альманах. – М.: Русский путь, 2005.

Сидор Моника (Люблин)

ИСТОРИЯ И ОПЫТ: СТРАТЕГИЯ ОПИСАНИЯ ПРОШЛОГО В ЭПОПЕЕ «КРАСНОЕ КОЛЕСО» АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА

Александр Солженицын в высказываниях о своем грандиозном романном цикле «Красное Колесо» называл себя одновременно историком и писателем [12, с. 346], замечая при этом, что история, которую он составляет, другая, литературная, и поэтому имеет превосходство над научными историческими разработками. Среди свойств своего метода писатель особенно выделял так называемый «тоннельный эффект», т. е. умение видеть предметы, явления и ситуации, к которым нет прямого доступа, которые не поддаются обычному исследованию. Этот метод неимоверно полезен в разработках прошлого, которое можно изучать только посредственно, используя источники или историческую литературу, с учетом того, что и то, и другое обычно представляет собой чужие субъективные нарративы. Кроме того, изложение прошлого, как правило, происходит уже после истечения некоего времени. Особенно учебники истории и объемные исторические труды пишутся намного позже завершения каких-то событий, когда можно уже ясно различить их временные рамки и последствия. Обобщающий взгляд не имеет силы непосредственного свидетельства и всегда носит отпечаток мировоззрения историка, сопоставление же одних сухих фактов не отражает исторической реальности. Эту проблему исторического познания уже давно заметили ученые, занимающиеся прошлым.

Вместе с формированием истории как науки [5, с. 50] и позитивистскими стремлениями ввести историографию в спектр методов естественных наук, озвучивались сомнения на тему возможности объективной оценки событий прошлого. Такие замечания высказывал, например, Йохан Густав Дройсен, находя главные трудности историографии в том, что прошлые события уже реально не существуют, а также в том, что былое по сути является целым особенным миром, живших в нем людей [2, с. 20]. Некоторые тезисы Дройсена интересны в контексте принципов повествования в измеренных сроках. Итак, немецкий философ истории, обращал внимание на то, что исторический процесс – это не перечень определённых фактов, но эффект действий человека и отпечаток человеческой воли, психической мотивиров-

ки, стремлений к высшим идеям, которые не позволяют ограничивать исследования истории лишь определением порядка событий. Важно заметить также, что ученый ценил значение интуиции в работе историка и как цель историографии на первый план выдвигал понимание живших в прошлом людей, подчеркивая также, что история понимается всегда в контексте современности. Дройсен считал, что описывание истории – это творческий акт, в котором происходит заполнение пробелов в знаниях, вызванных недостатком источников [2, с. 28].

Солженицын ставит себе очень похожие цели, стремясь в первую очередь к тому, чтобы понять прошлое. Воспроизведение обстоятельств зарождения идей, которые привели к катастрофе России, должно восприниматься прежде всего как способ понять людей, которые жили в то время, а дальше судить о сегодняшнем состоянии народа. Поэтому в произведении появляются сотни героев, среди которых нелегко выделить главных и второстепенных. Автор сближает судьбы и деятельность разных персонажей, которые, по его суждению, сильнее других повлияли на ход событий в какой-то исторический момент. А такая роль выпадает иногда совсем случайным людям, которые преследуют свои личные цели и не отдают себе отчёта в дальнейших последствиях своих решений.

Так, историческое время, которое представляет Солженицын, – это всегда время конкретных людей. История в его понимании имеет субъективный характер, в том смысле, что является эффектом решений и поведения разных единиц [11, с. 256]. В ней проявляется также большая доля случайного, непредвиденного, которое часто является результатом чьей-то ошибки, непонимания или просто халатности. Такую историю можно, по Солженицыну, понять, только прослеживая причины и обстоятельства упомянутых выше решений и поведения, мотивировку субъектов истории. Писателю предстоит таким образом передать сложный опыт людей минувшего.

Следует особенно задержаться на категории опыта, которая в последнее время стала очень популярной среди многих исследователей, актуализирующих эмпирический подход в исследовании культуры [1, с. 279]. Понятие опыта давно привлекало внимание ученых, занимающихся исследованием истории, а особенно философов. Кант, Гегель, немецкие идеалисты, герменевтики и прагматики, – все они в каком-то смысле обращались к этой категории. Не случайно Альфред Уайтхед назвал ее самым обманчивым понятием философии [6, с. 7]. Рассматривая значение опыта в контексте «Красного колеса», хочется сослаться на такие исследования, в которых делается акцент на его экзистенциальном значении, и на тот факт, что такое понимание опыта обычно связывается с понятием правды, поскольку то, что пережито в индивидуальной жизни, не подвергается сомнению. Правда, как известно, остаётся центральным понятием своеобразного творческого метода Солженицына и его мировоззрения, представленного в публицистических размышлениях. В интервью на тему «Красного колеса» писатель также многократно подчеркивал, что он стремится к исторической правде: «Я пишу как художник, но имею в виду цель восстановления исторической

правды» [12, с. 346]. На наш взгляд, категория опыта может рассматриваться в повествованиях Солженицына в нескольких планах.

Первый – это план художественного метода и писательского призвания Солженицына. Еще в нобелевской лекции автор «Красного колеса» говорил, что незыблемая черта литературы состоит в ее умении наделять опытом одного человека – другого, или даже передавать опыт целой нации: «От человека к человеку, восполняя его кучее земное время, искусство переносит целиком груз чужого долгого жизненного опыта со всеми его тяготами, красками, соками, во плоти воссоздает опыт, пережитый другими, и дает свой как собственный» [10, с. 538].

Это истинно магическое свойство литературного творчества писатель понимает как свое собственное кредо и свою задачу. В творческом отношении он ставит перед собой цель не столько авторитарно заявлять о том, что он знает правду, сколько донести ее до конкретного читателя. Автор стремится писать о том, что сам переживал или что является правдивым опытом других. Следы сомнений в возможности постичь прошлое методами традиционного исторического романа он оставил в «Архипелаге ГУЛАГе»: «А мы заспариваем об исторических романах: смеет ли вообще кто-нибудь их писать. Ведь исторический роман – это роман о том, чего автор никогда не видел» [8, с. 171]. Именно опыт прошлого, который позволяет сочинить произведение, обладающее ценностью документа, кажется ему основным условием писательских начинаний. Таким же был принцип самого «Архипелага ГУЛАГа», выраженный в посвящении и вступительных частях этого уникального художественного исследования. Особенно сильно он проявляется в начальном замечании, что материалом для книги было то, что «я вынес с Архипелага, – шкурой своей, памятью, ухом и глазом», и личные свидетельства названных далее лиц. Авторитет Солженицына, автора «Архипелага ГУЛАГа», сочинителя, который умеет сохранить подлинность чужого опыта в литературном произведении, способствует и работе над «Красным колесом». Солженицын вырабатывает свой творческий модус, который отличает его от других писателей-реалистов тем, что он готов писать самую опасную правду, и поэтому рассчитывает на доверие читателя. Это доверие он закрепляет за собой также в нарративном плане «Красного колеса», когда историческое повествование останавливается и отчетливо слышится авторский голос: «Это все – выписано мною из думских стенограмм последних недель русской монархии» [9, с. 160].

Второй план проявления категории опыта в «Красном колесе» – историографический. Он также касается художественного метода, однако уже характеризует не самого писателя, а его исследования прошлого. В данном контексте Солженицын проявляет себя, скорее всего, в качестве историка, который старается как можно вернее представить все события исследуемого времени. Вспомним снова рефлексии Дройсена, который подчеркивал, что историкам надо по мере возможности заполнять собственным воображением отсутствующий материал, но не рекомендовал слишком смело использовать вымысел [5, с. 37]. Фантазирование, по мнению ученого, свойственно

писателю или поэту, историк же должен учитывать в большей мере источники. Солженицын же именно как писатель, который берет на себя задание понять прошлое, может преодолеть ограничения, которые касаются профессионального исследователя истории. Его стремление выразить настоящий ход событий проявляется через введение в литературное произведение содержания некоторых подлинных документов, дипломатической переписки, дневников, стенограмм заседаний парламента, а особенно фрагментов газет. Это моменты, в которых без изменений используется настоящий опыт конкретных лиц, поскольку подлинное свидетельство лучше всего передает атмосферу эпохи. Получившийся таким образом коллаж настоящих источников и солженицынского повествования дает более полный образ эпохи, а самой важной чертой его произведений является то, что оно базируется на доказанных фактах. Таким образом, чтение «Красного Колеса» — это почти физическое прикосновение к чужому опыту; не занимательные приключения вымышленных героев на фоне истории, но сама история как чужая подлинная жизнь. Опыт и факты заменяют здесь литературную категорию правдоподобия, свойственного реалистической литературе. Произведение, в котором опыт представляет собой главный критерий отбора материала, должно привлекать реципиента своей подлинностью, а тогда чтение понимается как самый эффективный способ познания прошлого, сравниваемый с чтением документов, но в большей мере вызывающий эмоции и приближающий то, что до сих пор находилось вне внимания свидетелей, что осталось недосказанным.

Вопрос восприятия открывает перспективу для рассуждений о следующем проявлении категории опыта в произведении Солженицына. Речь идет о впечатлении читателя от соприкосновения с миром прошлого. Автор «Красного Колеса» старается расширить спектр понимания исторических событий и мира, представленного в литературном произведении. Для сближения этого аспекта с замыслом Солженицына целесообразно снова вспомнить «Архипелаг ГУЛАГ» и замечательную открывающую его заметку о важной палеонтологической находке, которая была съедена распавшимися ее работниками. Автор говорит дальше, что не каждый смог понять смысл этой информации: «Мы — сразу поняли. Мы увидели всю сцену ярко до мелочей. Мы поняли потому, что сами были из тех присутствующих, из того единственного на земле могучего племени эзков, которое только и могло охотно съесть тритона» [7, с. 7]. Таким образом, делается акцент на значение определённого опыта в процессе понимания. Для Солженицына важно подготовить читателя к тому, чтобы тот сумел постичь правду и заметил уникальные ее черты. Поэтому автор вводит в структуру произведения элементы, которые называет «экранами». Этим необычным формам посвящено довольно много исследований, делающих акцент на структуре использованных там образов и силу их символического значения [14, с. 384–392]. Солженицын обычно критически относился к попыткам символического толкования своих произведений и даже самые яркие метафоры рекомендовал понимать в первую очередь как прямое выражение

жизненной правды. Об «экранах» же говорил, что они – «самое настоящее кино», которое обеспечивает внушительный образ прошлого, которое сильнее ангажирует реципиента и направлено на вызывание физической реакции. Солженицын, который до работы над «Красным колесом» уже написал несколько сценариев, здесь открыто обращается к довольно архаичным средствам, в большей мере пользуясь даже эстетикой немого кино, как бы согласуя формы выражения с осязаемостью представляемой эпохи. Таким образом, современный читатель, не только преображается на время в зрителя, но также погружается в эстетику прошлого, а поэтому здесь можно говорить об эстетическом опыте читателя.

Но Солженицын не ограничивается названными выше проявлениями оговариваемой категории, он еще рассчитывает на некую литературную компетенцию тех, кто будет ознакамливаться с его версией прошлого. Этот тип опыта можно назвать «просто читательским», и он состоит в умении идентифицировать интертексты. Автор, например, надеется, что его видение истории будет рассмотрено в сопоставлении с концепцией истории Толстого. Уместно вспомнить, что «Красное колесо», задуманное как эпопея и в этом смысле продолжающее традицию русской исторической прозы, не может пониматься как произведение выполненное по образцу «Войны и мира». Наоборот, исследователи называют эпопею Солженицына «анти-толстовским романом», в котором концепция истории пророка из Ясной Поляны подвергается острой критике и переосмыслению [13, с. 393–408]. Но в «Красном колесе» можно заметить и отголоски других произведений, а некоторые писатели, такие как З. Гиппиус или М. Горький, мелькают среди персонажей представленного мира. Появляется здесь также полемика с «Доктором Живаго» Пастернака и особенно с «Тихим Доном» Шолохова. Все эти отсылки вместе можно рассматривать как попытку проверить литературную подготовленность читателя. Лишь понимая конвенции, использованные другими писателями, например, идеализацию, свойственную официальной соцреалистической прозе, читатель может объяснить сгущенность красок в солженицынской картине революции или его стремление демистифицировать некоторые события или лица.

Итак, Солженицын в «Красном колесе» почти размывает границу между историей и миром читателя. Считая, что последствия русской революции все еще сказываются на судьбе россиян, он разными способами старается донести до них истинный смысл переворота. Для этого писатель подготавливает реципиента к постижению прошлого на многих уровнях структуры произведения и на разных этапах восприятия. Начиная с определения своей авторской позиции, т. е. писателя, который заслуживает доверия, через отбор свидетельств, использование непривычных для исторической прозы средств, и заканчивая читательской практикой. Историческое время непонятно без учета этого многоаспектного опыта, а багаж пережитого и осознанного не обременяет, но благодаря руководству вызывающего доверие и открыто выражающего в тексте свою позицию автора может быть использован как исходная точка для рассуждений о будущем.

Список литературы

1. *Bachmann-Medick, D.* Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture / D. Bachmann-Medick. – Berlin-Boston, 2016. – 302 с.
2. *Droysen, J. G.* Zarys historyki / J. G. Droysen. – Bydgoszcz, 2012. – 159 с.
3. *Sidor, M.* Próba literackiej summy. Pisarz – prawda – historia w „Czerwonym Kole” Aleksandra Solżenicyna / M. Sidor. – Lublin, 2017. – 292 с.
4. *Suchanek, L.* Aleksander Solżenicyn. Pisarz i publicysta / L. Suchanek. – Kraków, 1994. – 147 с.
5. *Topolski, J.* Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej / J. Topolski. – Warszawa, 1996. – С. 424.
6. *Wolska, D.* Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej / D. Wolska. – Kraków, 2012. – 328 с.
7. *Солженицын, А. И.* Архипелаг ГУЛАГ. Опыт художественного исследования / А. И. Солженицын. – СПб., 2014. – Ч. I –II. – 640 с.
8. *Солженицын, А. И.* Архипелаг ГУЛАГ. Опыт художественного исследования / А. И. Солженицын. – СПб., 2014. – Ч. III –IV. – 672 с.
9. *Солженицын, А. И.* Март Семнадцатого / А. И. Солженицын // Собрание сочинений в тридцати томах. – М., 2008. – Т. 11. – 744 с.
10. *Солженицын, А. И.* Нобелевская лекция / А. И. Солженицын // Ленин в Цюрихе. Рассказы. Крохотки. Публицистика. – Екатеринбург, 1999. – С. 530–546.
11. *Солженицын, А. И.* Радиоинтервью о «Красном колесе» для «Голоса Америки» (интервью ведет Марк Помор), Кавендиш, 31 мая 1984 г. / А. И. Солженицын // Публицистика: в 3 т. – Ярославль, 1997. – Т. 3. – С. 251–256.
12. *Солженицын, А. И.* Телеинтервью компании Би-Би-Си в связи с выходом книги «Ленин в Цюрихе», Лондон, 25 февраля 1976 г. / А. И. Солженицын // Публицистика: в 3 т. – Ярославль, 1996. – Т. 2. – С. 346–353.
13. *Темпест, Р.* Толстой и Солженицын: встреча в Ясной Поляне / Р. Темпест // Между двумя юбилеями (1998–2003). Писатели, критики и литературоведы о творчестве А. И. Солженицына / сост. Н. А. Струве, В. А. Москвин. – М., 2005. – С. 393–408.
14. *Урманов, А. В.* Художественное мировоззрение Александра Солженицына / А. В. Урманов. – М., 2014. – 624 с.

В. А. Капцев (Минск)

АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН: ОТ ОБРАЗА ПИСАТЕЛЯ К МЕДИАИМИДЖУ

В апреле 2006 года прозаику Петру Алешковскому был задан вопрос:

– Каков статус писателя сегодня?

– Писатель в мире и в России не больше, чем писатель. А это – много значит! Но когда появится Писатель, то не волнуйтесь, запишут в ВПЗРы (Великие писатели земли русской). А когда умрет, и памятник поставят.

– Просто пока писателя нет?

– Тормознулось на Солженицыне, вроде он живой, слава богу, но на половину уже и мраморно-бетонный. А дальше поживем – увидим. Сложно

оценивать современников с этих позиций. Да и времена другие – другие песни» [1, с. 291].

Как видим, прошло более десяти лет, но равнозначной фигуры, нового ВПЗРа в русской литературе так и не появилось. При всей противоречивости восприятия (от Л. Сараскиной, для которой писатель однозначно является гением, до Б. Сарнова, отметившего имиджевые детали его образа и манеры поведения и рассуждающего о «культе Солженицына») он остается последним русским писателем, которому удалось создать многоуровневый, во многом эклектичный миф о себе. В 1970–80-е годы фото писателя с завидной регулярностью появлялись на обложках иностранных журналов, а в 1978 году вышла книга чешского публициста Т. Ржезача «Спираль измены Солженицына», в которой большинство биографических фактов представлены как продуманная имиджевая стратегия. Однако мы согласимся с мнением А. Гольдштейна, который в 1997 году в своей книге «Расставание с Нарциссом» заметил: «Можно подумать, что он заранее программировал для себя Восточно-Прусский фронт, лагерную отсидку, раковый корпус, подпольное писательство, высылку. Так ведь не в этом же дело, – главное, как он это использовал. Безвылазный пленник острожной системы, он трансформировал удары судьбы в эстетический материал, исполненный артистизма, соорудив из кусков этой жизни, бедной и грубой, творимую легенду, в структуре которой еще предстоит разобраться [2, с. 339–340].

А. Солженицын за годы эмиграции сформировал миф о себе как борце с советской тоталитарной системой. Это противостояние проходило в разных форматах: политическом проекте «Архипелаг ГУЛАГ», который собственно и сделал ему имя на Западе, автобиографической публицистике («Бодался теленок с дубом», «Угодило зернышко промеж двух жерновов»), эпопее об исторических судьбах России «Красное колесо», открытых публичных выступлениях в защиту советских диссидентов «Письмо вождям Советского Союза» (1973), «Жить не по лжи» (1974). В этом же году на гонорары от издания «Архипелага ГУЛАГа» был создан «Русский общественный Фонд помощи преследуемым и их семьям». Позже в интервью П. Холенштейну он скажет: «Об этом не мне судить, но, действительно, многие комментаторы выражают, что «Архипелаг ГУЛАГ» способствовал распаду всей коммунистической системы. Когда я его писал, я понимал лишь, что эта книга подрывает идеологические основы коммунистического строя» [6, с. 49]. Анатолий Гладилин вспоминал, что реальную помощь писателям-эмигрантам «третьей волны» могли оказывать В. Максимов (редактор «Континента»), А. Гладилин (редактор «Радио Свобода») и собственно писатель А. Солженицын.

В конце 1980-х годов Солженицын остается радикальным в своих взглядах и не приемлет никаких компромиссов и уступок со своей стороны. Показательна история с публикацией в «Огоньке» рассказа «Матренин двор» (1989, № 23, 24 – до этого только в январском номере «Нового мира» за 1963 г.). Произведение было напечатано огромным тиражом, более 3 миллионов экземпляров, и было символическим актом для «диалога» с писателем и его «возвращением» к читателю. Однако Солженицын объявил пу-

бликацию «пиратской», так как она была осуществлена без его согласия, и сослался на один из пунктов своего письма, в котором требовал сделать своей первой публикацией на Родине «Архипелаг ГУЛАГ». Начинается внутренняя борьба интеллигенции за «возвращение» Солженицына. При чем критерий (кто имеет право – кто не имеет) был идеологического плана. Определяющим фактором было инакомыслие в период «застоя», гонения власти на литератора (традиционный принцип «свой – чужой»). Так, еще не вернувшись в Россию, Солженицын становится своеобразным камнем преткновения. Данный момент личного «благословления» играет большую роль в праве других «прикоснуться» к творчеству классика. Известен факт личной беседы писателя с Е. Мироновым для утверждения на роль Глеба Неркина в сериале по роману «В круге первом» (реж. Г. Панфилов).

Становится понятно, что возвращение писателя – это политический проект, как со стороны интеллигентов-диссидентов, так и со стороны власти. Новая власть остро нуждалась в новом духовном лидере и традиционно обратила внимание на писателя. Однако сохранялось обоюдное недоверие как со стороны М. Горбачева (из интервью с П. Холенштейном: «Для эпохи Горбачева мои книги были слишком радикальным потрясением» [6, с. 53]), которого пугали антисоветские высказывания Солженицына, так и со стороны писателя, затаившего обиду. Философ Б. Межуев в своей статье «Русское викторианство» между политикой и литературой («Жизнь и смерть Александра Солженицына») отмечает: «Видимо, той же обидой отчасти можно объяснить и, я думаю, главную тактическую ошибку Солженицына всей его жизни – молчание в первые годы перестройки. Тогда его слово имело еще огромный авторитет на Родине, где он оставался символом надежд на полное преодоление сталинизма. Включившись в общественную жизнь своей страны в 1987–88 году, Солженицын мог бы сыграть свою особую политическую партию и, возможно, оказать более значительное влияние на посткоммунистическую траекторию России, как это в определенном смысле удалось академику Сахарову» [3].

Показательны шаги власти по созданию общественного мнения и закреплению за Солженицыным роли духовного лидера, имеющего право учить нацию, давать советы государственной власти, которая сама к нему обращается, и высказываться авторитетно по актуальным вопросам глобального характера.

В 1989 году (во втором полугодии), согласно авторской воле и с разрешения политбюро, «Новый мир» (№ 7–11, тираж 2 710 000) печатает главы из «Архипелага». Затем 1990 год объявлен «годом Солженицына» в «Новом мире» (ред. С. Залыгин), печатаются «В круге первом», «Раковый корпус». Далее лучшего повода для возвращения придумать трудно – 18 сентября «Литературная газета» и «Комсомольская правда» публикуют программное обращение Солженицына к нации «Как нам обустроить Россию» (общий тираж 27 миллионов, гонорар перечислен в фонд помощи пострадавшим от Чернобыльской аварии). В нем Солженицын выступает за упразднение КПСС и КГБ, предлагает вариант перехода к рыночной экономике и прива-

тизации. Писатель восстановлен в гражданстве, получает премию РСФСР, по личному распоряжению Б. Ельцина ему выделена дача. Президент России не опасается образа «антисоветчика», даже, напротив, на фоне распада СССР и критики советского прошлого он ему выгоден. Из интервью П. Холенштейну: «Большого влияния, чем моим словом, – я оказать не мог. То потребовало бы от меня прямой активной политической деятельности, от которой я отказался прежде» [6, с. 53]. Творчество Солженицына в сложившихся условиях выполняет политическую роль, а тиражи обеспечивают его медийность как писателя. Читатель требовал от литературы не только правды, но и биография автора должна была быть ее своеобразным гарантом.

В 1992 году состоялся телефонный звонок президента РФ и разговор о Курилах, после которого понятно, что Солженицын не будет выполнять роль политического резонера («надо отдать»). Выходит документальный фильм о жизни писателя и его семьи в Вермонте – приближение к обычному читателю/зрителю. Новая власть продолжает делать Солженицына гарантом собственной стабильности и нравственной легитимности проводимых «демократических» преобразований, понимая тот факт, что с личностью такого уровня можно не соглашаться, но нельзя оспаривать ее авторитет, общественное и международное влияние. Новое лицо с определенной репутацией. Важным было также заявление писателя о том, что политическая власть его не привлекает. В определенный период Солженицын мог стать реальной политической силой, «лидером мнений» не только в глазах интеллигенции, но и всего советского народа. Знаменитый вопрос о президентстве, на который он позже дал комментарий в интервью П. Холенштейну: «Я – писатель, то есть художник, а не политик. К политическим заявлениям на протяжении жизни меня вынуждала гнетущая обстановка в СССР... <...> Еще до возврата на Родину из изгнания не раз публично говорил, что возвращаюсь именно как писатель, не приму никаких постов ни по выборам, ни по назначению» [6, с. 52]. Солженицын понимает, что традиционный статус писателя в России гораздо выше, и морально готов к этой «ноше».

Наконец, 1994 год, май. Триумфальное возвращение через всю Россию, напоминающее политический перформанс, с трансляциями на всю страну и выступление в Государственной думе. Личная встреча с Б. Ельциным в ноябре 1994 г. Статус личности в глазах общественности во многом определяет телевидение. Власть понимает всю важность роли СМИ, понимает ее и Солженицын, для которого медиа – это средство общения с аудиторией своих читателей, расширенный новый формат публицистического дискурса. В 1995 году Солженицын получает медийную площадку на государственном канале ОРТ и начинает свой цикл бесед по злободневным темам российской жизни, своего рода духовные проповеди (вышло 12 бесед по 15 минут). Через полгода властям надоедает «игра» с писателем, Солженицына лишают эфирного времени с формулировкой «низкий рейтинг». Солженицын как одна из самых авторитетных общественных персон (последний русский ВПЗР) оказался своего рода «заложником» ситуации, однако вступил в конфликт с властью, отказавшись выполнять роль медиаидола, и попытался

в телеэфирах учить жить Россию по своему разумению, став невольным возмутителем спокойствия.

Для 1990-х годов нет ничего более губительного для публичного человека, нежели стать медийным фантомом. Последний «роман с властью» большого писателя близится к своей развязке. Из беседы с В. Страда: «А произошло у нас страшное явление: вместе с административным распадом России, который уже факт, произошел и культурный распад России. Культура перестала быть цельноединой в государстве. Сейчас почти нет возможности найти такой орган печати или такое издание, где бы напечатать – и прочла вся Россия» [4, с. 41].

Трансформация общественного статуса писателя приводит к тому, что на архетипическом уровне он все еще занимает более высокую позицию, нежели другие «лидеры мнений» – поп-звезды, спортсмены. Если писатель не принимает традиционного диалога с медиа, используя их в качестве информационного канала, то становится нарушителем границ дозволенного – медиатрикстером. В 1998 году состоялся заключительный акт действия под названием «политический проект Солженицын». Писатель отказывается принять из рук действующей власти орден Андрея Первозванного. Из интервью П. Холенштейну: «В обстановке всеобщего разорения страны я принять ордена не мог» [6, с. 52–53].

В контексте традиции писатель как политическая фигура четко обозначает не свою должность при власти, а становится ее духовно-нравственным оппонентом. Власть попросту не рассчитала масштаб личности Солженицына, полагая, что он будет выполнять при ней должность противовеса, умеренного оппозиционера, который будет выступать в роли критика власти на заданные темы (т. е. уже в роли политического трикстера). Помимо прочего, это создавало нужное позиционирование российской политической власти в глазах западных партнеров.

Однако гораздо более сложной проблемой, нежели противостояние власти, была неготовность массового читателя 1990-х учиться жить «по Солженицыну». Отсутствие читательского «заказа» на дидактическую роль лидера мнений обернулось трагической разьединенностью писателя с народом. В пребывании Солженицына на Родине начинается период «внутренней» эмиграции и фантомного присутствия (статуса) в политической жизни страны и медиа. При этом он востребован почвеннической интеллигенцией, которая видит в нем «скрытого» духовного лидера.

В этот период выходят сборники публицистики «Из-под глыб», «Двести лет вместе», продолжается работа над эпопеей «Красное колесо». Автор выражает особое отношение к историческим документам, видит будущее за литературой «факта». В интервью журналу «Шпигель»: «Время стремительных и кардинальных перемен – никогда не лучшее для литературы. Не только великие, но хотя бы значительные литературные произведения почти всегда и почти всюду создавались во времена стабильности – доброй или дурной, но стабильности. Современная российская литература – не исключение. Недаром сегодня в России просвещенный читательский интерес

переместился к литературе факта: мемуары, биографии, документальная проза» [5].

В 2005 году состоялся выход сборника «Между двумя юбилеями: 1998–2003». Если правительственная власть разочаровалась в Солженицыне, то авторы сборника делают его образцом для духовного подражания, определяя как духовного лидера и национального писателя. Вершиной этого процесса можно считать выход прижизненной биографии (автор – Л. Сараскина). Вводятся новые определения – «код Солженицына», «знак Солженицына». Основанием для всего этого становится традиция «мирской святости» писателя в светском обществе, залогом которой становится прожитая «не по лжи» и реализованная в творчестве жизнь, основанная на гоголевском синтезе исповеди и проповеди.

2007 г. Принимает от власти государственную премию. Его лично посетил и поздравил президент В. Путин. Власти выгоден данный фантомный статус. Солженицын в интервью журналу «Шпигель»: «Владимир Путин – да, был офицером спецслужб, но он не был ни следователем КГБ, ни начальником лагеря в ГУЛАГе. Международные же, «внешние» службы – и ни в какой стране не порицаемы, а то и хвалятся. Не ставилась же в укор Джорджу Бушу-старшему его прошлая позиция главы ЦРУ» [5].

Уникальный случай Солженицына, когда власть в эпоху перемен нуждалась в большом писателе, сделала на него ставку, он не пошел на сотрудничество, лишь подтвердил на практике невозможность подобных взаимоотношений в последней главе «романа» писателя с властью.

В трех обширных интервью он проводит своеобразный итог прожитого и пережитого, сохраняя убеждение, что жизнь прожита правильно: видео-интервью-беседа с Витторио Страда (октябрь 2000), интервью Петеру Холенштейну (шведский еженедельник «*Welwoche*», январь 2004) и Маттиасу Шеппу («Шпигель», июль 2008). Многие темы проходят лейтмотивами. Как писатель Солженицын создает миф о себе и понимает, что это его своеобразный диалог не только с читателем нынешним, но и во многом читателем будущим.

Статус классика окончательно закрепляется после смерти, и начинается борьба за духовное наследие и правду образа. В целом можно констатировать, что после смерти Солженицын окончательно утвердился в роли последнего национального мифа, виртуального авторитета современной российской действительности и политической жизни. Миф о Солженицыне – это миф полемический, настолько круг вопросов, поднятых писателем и мыслителем в своем литературном творчестве и публицистике, актуален для современной российской действительности. Можно говорить о современном «тексте Солженицына» как социально-общественном явлении.

Список литературы

1. *Алешковский, П.* Рыба ложится спать против течения / П. Алешковский. – Наплевать на дьявола: пощечина общественному вкусу. – М., 2009. – С. 285–294.

2. Гольдштейн, А. Расставание с Нарциссом / А. Гольдштейн. – М.: НЛО, 1997. – 448 с.

3. Межуев, Б. «Русское викторианство» между политикой и литературой (Жизнь и смерть Александра Солженицына) [Электронный ресурс] / А. Межуев. – Режим доступа: <http://gefter.ru/archive/8744>. – Дата доступа: 15.09.2017.

4. Солженицын, А. Беседа с В. Страда / А. Солженицын // Между двумя юбилеями 1998–2003: Писатели, литературоведы, критики о творчестве А. И. Солженицына. – М., 2005. – С. 36–47.

5. Солженицын, А. Давно не испытываю перед смертью никакого страха (беседовал М. Шепп) [Электронный ресурс] / А. Солженицын. – Дата доступа: 10.11.2018.

6. Солженицын, А. Интервью с П. Холенштейном / А. Солженицын. – Между двумя юбилеями 1998–2003: Писатели, литературоведы, критики о творчестве А. И. Солженицына. – М., 2005. – С. 48–56.

І. Б. Лапцёнак (Мінск)

МАСТАЦКІ ПЕРАКЛАД ЯК СРОДАК РЭЦЭПШЫ ТАБУІРАВАННЫХ ТЭМ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРЧАСЦІ А. САЛЖАНЫЦЫНА, Ф. АЛЯХНОВІЧА, В. БЫКАВА)

Адной з найважнейшых праяў «адкрытасці» літаратурнай сістэмы з’яўляецца ўдзел у развіцці перакладной літаратуры. Ён праяўляецца не толькі ва ўзбагачэнні жанраў і літаратурных кірункаў, але і ў пашырэнні кругагляду нацыянальнай літаратуры. Знаёмства з дасягненнямі іншых народаў у значнай меры ўплывае на прымаючыя культуры, стымулюе іх літаратурнае развіццё. У сувязі з гэтым адной з галоўных функцый мастацкага перакладу прызнана садзейнічанне ўстаўленню міжлітаратурных і міжкультурных сувязей: «перевод есть тот мощный и постоянно действующий фактор, с помощью которого совершается широкий обмен духовными ценностями, возникает творческое взаимодействие между национальными культурами» [2, с. 174]. Пераклад узбагачае нас лепшымі дасягненнямі кожнага народа, спрыяе інтэграванню ў сусветную прастору, адкрывае магчымасці для разгляду праблем, актуальных для ўсяго чалавецтва, спосабаў іх асэнсавання і шляхоў вырашэння.

Сёння наступіў час абагуліць значны вопыт, накоплены ў працэсе стаўлення міжлітаратурных сувязей праз развіццё мастацкага перакладу. Актуальным аспектам для вывучэння функцыянальнага прызначэння перакладу з’яўляецца яго даследаванне ў кантэксце выяўлення табуіраваных тэм. Шырокія магчымасці для гэтага адкрывае разгляд твораў нацыянальнай літаратуры, адкрыццё і спасціжэнне якіх пачыналіся з перакладу.

Да такіх твораў можна аднесці раман А. Салжаныцына «Архипелаг ГУЛАГ», з’яўленне якога ў савецкі перыяд мела вялікі рэзананс, што было звязана з раскрыццём забароненай у той час «лагернай тэмы». Для савецкіх грамадзян А. Салжаныцын «стал первым географом Архипелага, расчислив

и обозначив координаты лагерей по всей стране, и летописцем, обстоятельно проследив этапы его зарождения и роста от первых арестов и расстрелов в городах и селах на исходе 1917 года до раздавленного танками восстания заключенных весной 1954 года» [3, с. 265]. У рамане знайшлі адлюстраванне сістэмы арыштаў і розных відаў турэмнага зняволення, катавальнага следства, судовых і пазасудовых расправаў, этапаў і перасылак, гісторыя ўзнікнення лагераў, распарадак прымусовай працы, паўсядзённым побыт вязняў, тыпы пакаранняў, асаблівасці псіхалогіі і паводзін зняволеных і наглядчыкаў. Письменнік пачаў працаваць над раманам у 1958 г., а завяршыў яго ў 1968 г. У аснову твора пакладзены факты біяграфіі А. Салжаніцына: ён быў асуджаны як «вораг народа» на восем гадоў пазбаўлення волі, з якіх тры правёў пад следствам і на перасылцы, тры – у турэмным зняволенні, чатыры – на агульных працах і ў палітычным лагеры.

Асаблівасць рэцэпцыі тэмы ГУЛАГа ў творчасці А. Салжаніцына была звязана з абагульненнем і сістэматызацыяй шырокага матэрыялу. Аўтабіяграфічны суб'ект рамана выступіў зборна-калектыўным сінтэзам лагэрных лёсаў. Пры ўзнаўленні паводзінскага і псіхалагічнага партрэта аўтабіяграфічнага персанажа пісьменнік кіраваўся сведчаннямі і паказаннямі 227 мемуарыстаў-відавочцаў. Калекцыяніраваць апавяданні пра лёс зняволеных ён пачаў яшчэ ў лагеры.

Значным рэсурсам стварэння твора сталі пісьмовыя крыніцы. З непасрэдных літаратурных уплываў «Архипелага ГУЛАГ» вылучаюць найперш апавяданні В. Шаламова. А. Салжаніцын пісаў, што «лагерный опыт Шаламова был горше и дольше моего, и я с уважением признаю, что именно ему, а не мне досталось коснуться того дна озверения и отчаяния, к которому тянул нас весь лагерный быт» [4, с. 21]. Письменник спасылаўся таксама на творы, у якіх адлюстравалі свой лагэрны вопыт Б. Дзякаў, А. Алдан-Сямёнаў, Г. Серабракова, Г. Шэлест. У 2001 г. А. Салжаніцын падрыхтаваў выданне «Поживши в ГУЛАГе», у якую ўвайшлі ўспаміны пісьменнікаў-сучаснікаў аб зняволенні ў лагерах: «1937 год глазами очевидца» У. Лазарава, «Зигзаги судьбы» М. Болдырава, «Выпавшая доля» М. Ігнатава, «Судьба моряка» А. Буцкоўскага, «Мои скитания» М. Капылова, «Мне подарили мою жизнь» У. Гаршкова і інш.

«Архипелаг ГУЛАГ» стаў пачаткам барацьбы супраць «железной заслоны» інфармацыйнага ізаляцыянізму: «В томительных лагерных переброях, в колонне заключенных, во мгле вечерних морозов с просвечивающимися цепочками фонарей – не раз подступало нам в горло, что хотелось бы выкрикнуть на целый мир, если бы мир мог услышать кого-нибудь из нас. ... Те мысли пришли не из книг и не заимствованы для складности: в тюремных камерах и у лесных костров они сложились в разговорах с людьми, теперь умершими, той жизнью проверены, оттуда выросли...» [8, с. 19].

Літаратуры як спосабу выяўлення і абагульнення ў мастацкіх катэгорыях каштоўнага вопыту, а таксама ўнікальнай для асваення інфармацыі, А. Салжаніцын надаваў асаблівае значэнне: «Кто сумел бы космному упрямому человеческому существу внушить чужие дальние горе и радость, понимание

масштабов и заблуждений, никогда не пережитых им самим? Бессильны тут и пропаганда, и принуждение, и научные доказательства. Но, к счастью, средство такое в мире есть! Это – искусство. Это – литература. Доступно им такое чудо: преодолеть ущербную особенность человека учиться только на собственном опыте, так что втуне ему проходит опыт других. От человека к человеку, восполняя его куцее земное время, искусство переносит целиком груз чужого долгого жизненного опыта со всеми его тяготами, красками, соками, во плоти воссоздает опыт, пережитый другими, – и дает усвоить как собственный» [8, с. 19].

Важным у працэсах інтэграцыі, узаемадзеяння і ўзаемаабагачэння А. Салжаніцын лічыў далучэнне да сусветнай літаратуры: «Помимо исконных национальных литератур, существовало и в прежние века понятие мировой литературы – как огибающей по вершинам национальных и как совокупности литературных взаимодействий. Но случалась задержка во времени: читатели и писатели узнавали писателей иноязычных с опозданием, иногда вековым, так что взаимные влияния опаздывали и огибающая национальных литературных вершин проступала уже в глазах потомков, не современников. А сегодня между писателями одной страны и писателями и читателями другой есть взаимодействие если не мгновенное, то близкое к тому, что я сам на себе испытываю это. Не напечатанные, увы, на родине, мои книги, несмотря на поспешные и часто дурные переводы, быстро нашли себе отзывчивого мирового читателя» [8, с. 24].

Паглыбленне ў «лагерную тэму» аказала ўплыў і на фарміраванне пісьменніцкай пазіцыі ў дачыненні да моўнага тэзаўруса. Пісьменнік звяртаў увагу на тое, што сучасная вусная і пісьмовая гаворка прыкметна бяднее, становіцца скупой і невыразнай, аднак пры гэтым грамадская супольнасць адмаўляецца ад жыццяздольных паўнаwartасных слоў, у сувязі з чым ім пагражае заўчаснае адміранне. Выхад у дадзенай сітуацыі А. Салжаніцын знайшоў у стварэнні «Русского словаря языкового расширения» (1995). З 1947 г. на працягу многіх гадоў, у тым ліку ў перыяд знаходжання ў лагерах, ён амаль штодня займаўся апрацоўкай слоўніка У. Даля – для літаратурных патрэб і моўнай гімнастыкі. А. Салжаніцын паставіў сваёй мэтай адлюстраваць у слоўніку не толькі і не столькі тое, што «живет сегодня», але і тое, што «еще может, имеет право жить» [6, с. 3], прыцягваючы слоўнікавы запас іншых рускіх пісьменнікаў, як мінулага стагоддзя, так і сучаснікаў, а таксама тое, што было пачута ім у розных месцах, у тым ліку ў лагерах, «но не из штампов советского времени, а из коренной струи языка». А. Салжаніцын адзначаў, што ў яго слоўніку «подобраны слова, никак не заслуживающие преждевременной смерти, еще вполне гибкие, тянущие в себе богатое движение – а между тем почти целиком заброшенные, существующие близко с границей нашего изношенного узкого употребления, – область желанного и осуществимого языкового расширения. Также и слова, частично еще применяемые, но все реже, теряемые как раз в наше время, так что им грозит отмирание. Или такие, которым сегодня может быть придано освещенное новое значение» [6, с. 4].

Пачынаючы з першых твораў, апублікаваных на Захадзе, А. Салжаніцын выступаў супраць няўзгодненага з ім друкавання яго кніг за мяжой. Але калі ў 1973 г. быў канфіскаваны машынапісны экзэмпляр яго рамана «Архипелаг ГУЛАГ», ён дазволіў друкаваць раман за мяжой (апублікаваны ў снежні 1973 г. у Парыжы). З таго часу твор атрымаў шырокі рэзананс ва ўсім свеце.

Разам з тым перакладчыкам у Вялікабрытаніі і ЗША давялося сутыкнуцца з цяжкасцямі, звязанымі са спецыфікай зместу твора і адпаведнымі моўна-выяўленчымі сродкамі. Справа ў тым, што сістэма выканання пакарання ў СССР была своеасаблівай і не магла атаясамлівацца з брытанскай і амерыканскай. Таму перакладчыкам на англійскую мову даводзілася вырашаць праблему, звязаную з адсутнасцю ў свядомасці рэцыпіентаў перакладу адпаведных уяўленняў. З перакладам на нямецкую мову цяжкасцей падобнага кшталту было значна меней: існаванне падобных сістэм лагераў у Савецкім Саюзе і Германіі паўплывала на шырокае распаўсюджанне ў абодвух мовах лагернай лексікі.

У гісторыі перакладу «Архипелага ГУЛАГ» на англійскую мову вылучаюць два перыяды: першы – 1968–1974 гг. і другі – 1974–1978 гг. Праца падчас першага (узнаўленне першага і другога тома рамана) праводзілася ў абстаноўцы сакрэтнасці. Пераклад быў выкананы амерыканцам Т. Уітні. Другі перыяд, у які створаны трэці том рамана, быў больш адкрытым: перакладчык меў большую творчую свабоду, магчымасць кансультавацца з аўтарам арыгінала і інш. Аўтарам узнаўлення быў англійскі перакладчык Г. Уіллетс.

Нягледзячы на тое, што А. Салжаніцын увайшоў у гісторыю як адкрывальнік «лагернай тэмы», першапраходцам, які распавёў пра сістэму карнай дзейнасці ГУЛАГа, стаў беларускі пісьменнік Ф. Аляхновіч. Да пачатку 1990-х гг. імя пісьменніка «было надзейна схаванае ад грамадскасці, творчасць яго не была фактам літаратуры, у энцыклапедыях нельга было адшукаць найменшых звестак пра яго, а як і згадвалася калі-небудзь яго прозвішча, дык толькі ў негатыўным плане» [1, с. 235]. Разам з тым яго аповесць «У кіпцюрох ГПУ» (1934) – першы твор у сусветнай літаратуры, у якім апісана жыццё ў сталінскім канцэнтрацыйным лагеры непасрэдна з пункту арыштанта.

У 1927 г. Ф. Аляхновіча абвінавачалі ў супрацоўніцтве з польскай дэфектывай і ў прыналежнасці да контррэвалюцыйнай арганізацыі. Маскоўская калегія ГПУ прысудзіла яго да дзесяці гадоў зняволення ў Салавецкіх лагерах. Пасля вызвалення асноўны час пісьменнік прысвяціў напісанню ўспамінаў пра знаходжанне ў лагеры: так з'явілася аповесць «У капцюрох ГПУ». Упершыню яна была надрукавана ў польскай віленскай газеце «*Ślowo*». Пераклад на рускую мову апублікавала эмігранцкая парыжская газета «*Возрождение*». У 1935 г. у Вільні ўспаміны выйшлі асобнай кнігай на польскай мове пад назвай «*Siedem lat w szponach G.P.U.*» У 1937 г. у Варшаве выдадзены яшчэ адзін польскі варыянт кнігі пад назвай «*Prawda o Sowietach*». Твор перакладзены на італьянскую мову («*La verità sulla Russia Bolscevica*») і на партугальскую ў Бразіліі («*Sete annos nas garras sovieticas*»). Украінскі пераклад друка-

вала газета «Діло», рэдакцыя якой затым выпусціла ўспаміны асобнай кнігай («7 літ на Соловах»). У канцы 1937 г. аповесць упершыню была выдадзена на беларускай мове. Дадзеным творам Ф. Аляхновіч заклаў традыцыю айчынай мемуарнай літаратуры, прысвечанай тэме сталінскіх рэпрэсій.

Бязлітасная праўда пра Другую сусветную вайну стала яшчэ адной тэмай, на якую ў свой час не дапускаліся інтэрпрэтацыі. Прадвеснікам змянення сітуацыі сталі ў рускай літаратуры творы Ю. Бондарава і Г. Бакланава, апублікаваныя ў канцы 1950-х гг. («Батальоны просят огня», «Пядь земли», «Южнее главного удара»). Аповесць В. Быкава «Мёртвым не баліць» была надрукавана ў 1966 г. у часопісе «Новый мир» і стала інфармацыйным выбухам на тэрыторыі ўсяго Савецкага Саюза. Адметнасць выяўлення В. Быкавым ваеннай тэмы заключалася ў пазбаўленні ад арэола героікі і рамантычнай прыўзнятасці, выразным сведчанні горкай, балочай і бязлітаснай праўды. Аўтара твора абвінавацілі ў перайначванні ўяўлення аб вытоках гераізму на вайне, у скажэнні гістарычнай праўды. У нялёгкай для сябе час В. Быкаў атрымаў у лісце ад А. Твардоўскага словы падтрымкі, якія ў вобразнай форме перадалі сутнасць зробленага беларускім пісьменнікам: «Все минется, а правда останется».

У значнай ступені выяўленне грамадзянскай пазіцыі пісьменніка ў раскрыцці «праўды вайны» была звязана з яго асабістым вопытам на вайне. В. Быкаў ваяваў на 2-м і 3-м Украінскіх франтах, удзельнічаў у шматлікіх баях і аперацыях, вызваленні Румыніі. З дзеючай арміяй прайшоў Румынію, Балгарыю, Венгрыю, Югаславію, Аўстрыю – старшым лейтэнантам, камандзірам узвода палкавой, а потым армейскай артылерыі. П. Панчанка пісаў: «Пра Айчынную вайну пісалі многія пісьменнікі, але толькі 4–5 непасрэдных удзельнікаў вайны, і перш за ўсё былых лейтэнантаў (К. Сіманаў, Ю. Бондараў, Г. Бакланаў, В. Астаф’еў) напісалі самыя праўдзівыя, глыбокія кнігі пра апошнюю вайну. Васілю Быкаву ў гэтым сэнсе належыць адно з першых месцаў. А для мяне асабіста – ён першы» [5, с. 131].

У 1966 г. аповесць «Мёртвым не баліць» выйшла ў перакладзе І. Калішэўца асобным выданнем у нью-ёркскім выдавецтве «Prolog». У 1967 г. творам В. Быкава зацікавіліся гамбургскае выдавецтва «Klassen», заходнеберлінскае выдавецтва «Pforileen», з’явіліся просьбы надрукаваць твор у амерыканскіх, галандскіх выдавецтвах і інш.

Творчасць В. Быкава атрымала шырокае прызнанне не толькі ў Савецкім Саюзе, але і далёка за яго межамі. Яго творы перакладзены на многія мовы еўрапейскіх краін, сталі вядомыя на іншых кантынентах – у Азіі, Амерыцы, Аўстраліі і інш. У той жа час, пераклады твораў В. Быкава не заўсёды адзначаліся добрай якасцю, што ў пэўнай ступені паўплывала на імкненне пісьменніка да стварэння аўтаперакладаў. Калі В. Нікіфаровіч працаваў у 1960-я гг. у Дзяржаўным выдавецтве БССР, яму было даручана падрыхтаваць да друку кнігу, у якую ўвайшлі аповесці В. Быкава на рускай мове («Журавлиный крик», «Измена», «Третья ракета»). З беларускай на рускую мову іх пераклаў М. Гарбачоў, літаратурны кансультант Саюза пісьменнікаў СССР. В. Нікіфаровіч засведчыў, што ў перакладзе было настолькі многа

недакладнасцей, што нярэдка даводзілася амаль поўнасю перапісваць некаторыя старонкі. Эстонскі перакладчык Олеў Йыгі таксама адзначаў, што быў вымушаны адмовіцца ад выкарыстання перакладу на рускую мову, паколькі ў іх адсутнічаў індывідуальны почырк пісьменніка, што паўплывала на неабходнасць звароту да арыгінала.

Разгляд мастацкага перакладу як сродка рэцэпцыі табуіраваных тэм, праведзены на прыкладзе твораў А. Салжаніцына, Ф. Аляхновіча, В. Быкава, дазваляе зрабіць вывады адносна яго ролі і функцыянальнага прызначэння ў сістэме літаратуры. Ён выявіў, што перакладная літаратура з'яўляецца значным каналам літаратурнага ўзаемадзеяння і сацыяльнай камунікацыі. Вызначана, што ў выпадку існавання твора літаратуры выключна ў форме перакладу, увага да яго якасці рэзка ўзрастае. Дрэнны або няўдалы пераклад уплывае на змяншэнне шанцаў адэкватнага ўзнаўлення актуальнай тэматыкі, эмацыянальнага ўздзеяння на чытача, і адпаведна, яго запатрабаванасці.

Мастацкі пераклад твораў, прысвечаных табуіраваным тэмам, з'яўляецца адной з дзейсных форм актывізацыі літаратурнага працэсу, што разам з запатрабаванасцю сведчыць аб яго непасрэднай уключанасці ў працэсы развіцця сусветнай літаратуры. Адкрыццё твора нацыянальнай літаратуры шляхам перакладу на замежныя мовы служыць выразным адказам распаўсюджанаму меркаванню аб другараднасці перакладной літаратуры і даказвае, што арыгінальная і перакладная літаратура – «гэта не два гатункі літаратур у духоўным развіцці чалавека. Гэта два віды літаратуры, якія дапаўняюць адна адну, адыгрываюць аднолькавую ролю ў духоўным развіцці чалавека, яго духоўнай культуры» [7, с. 13].

Спіс літаратуры

1. *Аляхновіч, Ф.* У кіпцюрох ГПУ: апавесць / Ф. Аляхновіч. – Мінск: Маст. літ., 1994. – 238 с.
2. *Лилова, А.* Введение в общую теорию перевода / А. Лилова. – М.: Высшая школа, 1985. – 256 с.
3. *Михед, Н. В.* Русские писатели – лауреаты Нобелевской премии / Н. В. Михед. – Минск: БГЭУ, 2002. – 403 с.
4. *Мухамед Наср эль-Дин Мухамед Эль-Гибали.* «Архипелаг ГУЛАГ» А. И. Солженицына: проблема автобиографизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Эль-Гибали Мухамед Наср эль-Дин Мухамед. – СПб., 2001. – 26 с.
5. *Панчанка, П.* Подзвіг Васіля Быкава / П. Панчанка // Высокі бераг. – Мінск, 1993. – С. 129–134.
6. *Русский словарь языкового расширения* / сост. А. И. Солженицын. – М.: Голос, 1995. – 272 с.
7. *Семяжон, Я.* І пераклад – надзейны клопат / Я. Семяжон // ЛіМ. – 1976. – 21 мая. – С. 13.
8. *Солженицын, А. И.* Нобелевская лекция; Рассказы, 1959–1966; Ракавый корпус: повесть; Двучастные рассказы, 1993–1998; Крохотки, 1996–1999 / А. И. Солженицын. – М.: ОЛМА-пресс, 2005. – 668 с.

ВЛИЯНИЕ РАССКАЗА А. СОЛЖЕНИЦЫНА «МАТРЕНИН ДВОР» НА ПРОЗУ В. РАСПУТИНА

Применяя к Солженицыну афоризм Евтушенко «Поэт в России – больше чем поэт» [1, с. 447], следует отметить, что писатель Солженицын – гораздо больше чем писатель. Причем и в российском, и в мировом масштабе. Для нас представляется первостепенной его роль в возникновении и становлении русской почвеннической прозы II пол. XX в. Она колоссальна, как и фигура самого Александра Исаевича. Прежде всего для писателей-почвенников послужило примером гражданское мужество Солженицына, его умение не колеблясь и не взирая на запреты идти намеченным путем. Именно Солженицын проторил дорогу русской почвеннической прозе – уникальному явлению в литературе второй половины XX – начала XXI веков. Сигналом к ее зарождению послужил рассказ «Матренин двор». Важен был даже сам факт его публикации, означавший дозволенность ранее запретной темы.

Особый разговор – о социально-критическом пафосе этого рассказа, о его религиозной направленности. Его авторское название «Не стоит село без праведника» красноречиво оппонирует постулатам советской идеологии, зато вполне согласуется с русским почвенничеством.

В первую очередь необходимо обратить внимание на то, какое влияние оказал солженицынский рассказ «Матренин двор» на прозу ведущего писателя-почвенника Валентина Распутина. Он воспринял у Солженицына многое: упорное правдоискательство, учительское начало, трактовку народных характеров, образ женщины как носительницы высшей духовности и т. д. Главное характерологическое открытие Распутина – образы его знаменитых старух – восходит к солженицынской Матрене Григорьевой.

Остановимся на анализе лучших, на наш взгляд, повестей Распутина – «Живи и помни» и «Прощание с Матерой».

В 1974 г., когда из СССР был изгнан Солженицын, Распутин опубликовал повесть «Живи и помни». В рецепции солженицынской традиции для Распутина была существенна каждая деталь, вплоть до фонетических переключек, безусловно, обладающих идейной подоплекой. Выразительно имя главной героини повести. «Настена» – «Матрена» – созвучие, говорящее о преемственности.

К кому относится название «Живи и помни»? Очевидно, не к центральному герою: Настена утонула в Ангаре, Гуськова скорее всего амнистируют. Но название повести – это обращение не столько к нему, сколько к его потенциальным подражателям: «поверх текста» – к русскому человеку. Живи и помни: на первом месте у тебя всегда должна быть Родина, Россия, и только потом – личная жизнь, родной дом, мать и отец, любимая жена, долгожданный ребенок и т. п. Потому что не будет России – исчезнет и остальное.

Авторской волей главному герою дано апостольское имя Андрея Первозванного, покровителя русского воинства. Это – обязывающее имя (вспомним Андрея Болконского, чей образ олицетворяет русское отношение к войне и военному ремеслу). Герой повести должен был святое дело вершить – Отчизну от врага защищать, а вместо этого – тайком, «гуськом» встал в цепочку предателей. Но имя героя также встраивается в ряд имен предателей (Андрей Курбский, Андрей Власов, литературный персонаж Андрий Бульба). Выбор был за Гуськовым, и он предпочел «темную» именную суть. Его образ обобщается до символа. Перед нами предатель Земли Русской во все времена, ибо кто бы и когда ни предавал ее, будет испытывать те же нравственные превращения, что и Гуськов. «Гуськом», вслед за полициями и власовцами, Андрей пошел на предательство и «гуськом», одного за другим, потянул в могилу родных.

С самого отъезда на войну герой ведет себя не так, как остальные мобилизованные земляки. Попрошавшись с родными, не оглянувшись; проплывая на пароходе мимо Атамановки, «смотрел на деревню молча и обиженно, он почему-то готов был уже не войну, а деревню обвинить в том, что вынужден ее покидать» [2, с. 131]. Обида за себя и злоба на других в сочетании с желанием выжить во что бы то ни стало – вот чувства, которые овладевают Гуськовым с первых дней войны, создавая основу будущего предательства. И пока ему везло на фронте, он воевал, как все. Но едва почуввав конец войны, Гуськов начинает дрожать за свою жизнь. А когда ранение оказывается тяжелым, он «поверил, что будет жить, утешился: все, отвоевался» [2, с. 134]. Пучина измены постепенно втягивает в себя героя. Он снова обижен и разозлен: отпуска не дали, отправляют на фронт. Боль и злоба заслоняют не только чувство великого долга, но и мысль об опасности, ведь Гуськов хорошо знает, что дезертиров не жалуют. И он бежит к родной деревне, но не домой: туда ему путь закрыт. Русский без родины – вот в каком положении он оказался. Поэтому живет, как зверь, как волк-оборотень, – в лесу, на другом берегу Ангары, на чужой стороне, отделенный от того, к чему стремился, водой (напомним: вода у Распутина нередко является метафорой забвения, беспамятства, смерти). И теперь распад его совести совершается лавинообразно. Начало положено кражей из родительского дома (русский, живи и помни: Родину заплатишь – у своих воровать начнешь!). Дальше он уже готов убить Настену, если та «проболтается», и звереет уже фигурально: ненасытно смотрит на агонию подстреленной им косули, воет дуэтом с голодным волком, который, что примечательно, не вынес гуськовского соседства и ушел глубже в лес.

К своему дому герой вынужден пробираться в темноте. Он убивает в себе память о прошлом и растравляет ненависть к людям до такой степени, что, по-звериному выследив отца, не решается выйти к нему и едва не поджигает мельницу – а там ведь хлеб для деревни мелют. (Живи и помни, русский: Родину продашь – и своей памяти, и своих близких бояться будешь, и сожжет тебя злоба.)

Кажущийся просвет в нечеловеческом отчаянии Гуськова – долгожданная беременность Настены. Он даже пытается видеть оправдание своему

дезертизму; дескать, не зря бежал – ради продолжения рода. Однако и в этом успокоения Гуськову нет: он знает, что его будущий ребенок – дитя предателя. И еще больше крепнет в нем злорадство на тех, кто живет открыто. Его раздражают звуки первомайского праздника, доносящиеся из деревни, и, чтобы хоть как-то отомстить веселящимся людям, Гуськов уводит с собой и убивает забредшего в лес теленка.

Мертвая душа закрыта для покаяния. Свою вину Гуськов пытается заговорить ссылками на войну. Он ищет для себя оправдания: «Почему меня надо равнять с другими, с заклетыми, кто с вреда начал и вредом же кончил? Почему нам уготовано одинаковое наказание? <...> Я ж не власовец какой-нибудь, что против своих двинулся, я от смерти отступил» [2, с. 225] (Раскольников в «Преступлении и наказании» также пытается оправдать себя малой мерой греха, утверждая, что не человека, а «вошь» убил). И тут же обнаруживает свое предательское нутро, бравирюя гордыней: «От смерти отступил, – повторил он, обрадовавшись удачному слову, и вдруг восхитился: – Такая война! – а я утекнул. Это ж уметь надо – черт возьми!» [2, с. 225–226]. По аналогии с героем «Преступления и наказания» Гуськов находит кару в себе самом. Не только сознательную его жизнь одолевает беспросветный мрак – даже в снах дезертир то готовится предать, то обманывает, то ворует – и за все с ужасом ждет расплаты.

В «Преступлении и наказании» верной спутницей Раскольникова становится Соня Мармеладова. Вместе они едут на каторгу, вместе будут изживать последствия грехопадения. К этому же готова и Настена, но Гуськов, сделавший ее рабой и заложницей своего дезертирства, – против. Поведение главной героини впечатляюще подтверждает идею о зыбкости грани между добром и злом. Малейшая уступка злу – и оно захватывает тебя целиком. Настена – простая русская женщина, твердо придерживающаяся христианского взгляда на брак: с мужем надо быть и в радости, и в беде. И пройти с ним жизнь до конца (предсказывая судьбу своей героини, Распутин использует характерное сравнение: «Настена кинулась в замужество, как в воду» [2, с. 122]). Женские терзания Настены похожи на переживания солженицынской Матрены. Обе героини имеют одинаковое представление о том, какой должна быть жена при муже.

Настена – добрый, честный, совестливый человек, переживший и смерть родителей, и голод тридцатых годов. Можно, конечно, ее вину в пособничестве дезертиру свалить на Гуськова: он использовал ее любовь и верность, да еще и припугнул. Но и сама Настена, еще до встречи с беглым мужем, делает первый погибельный шаг: жалея преступника, а не Гуськова (она еще не знает наверняка, кто похозийничал в баньке), ворует для него ковригу. Потом и ее охватывает инерция беспамятства, и она с горечью замечает: «Вот и научилась ты, Настена, врать, научилась воровать» [2, с. 146]. А ведь она могла хотя бы более настойчиво попытаться совлечь мужа с неверной дороги или поговорить со свекром об Андрее. В результате и она, погибшая душа, не смогла оправдать своего имени (Анастасия, с греческого – «воскресшая»).

Подобно Раскольникову после убийства (раскол и раскаяние – преступление и наказание – в его фамилии), живущая двойной жизнью Настена считает, что она не имеет права никого осуждать. Оставшись родной предателю (и ведь догадывается, что оборотень с нею), она становится чужой всем остальным. Она не может вместе с атамановцами радоваться окончанию войны. Чувствуя свою отверженность, Настена злится на мужа, отнявшего у нее великий праздник. Но в конце концов ее праведный гнев гасится привычным увещанием: «...да ведь она жена ему» [2, с. 263]. Свекровь изгоняет Настену из дома, она оказывается у подруги, но и там ей не живется: чуть ли не каждую ночь убегает к Гуськову. И на пути к предателю находит свою смерть. Вспомним, что и Матрена в рассказе Солженицына гибнет вследствие потакания алчности бывшего жениха Фаддея.

В 1976 г. увидела свет повесть Распутина «Прощание с Матерой». Камертонную роль для нее сыграл все тот же солженицынский рассказ «Матренин двор». Он обнаруживает свое влияние на повесть созвучием главных слов (Матрена – Матера) и ключевыми для «Прощания с Матерой» образами старух-праведниц. Отметим также, что слово «матера» фонетически и семантически родственно слову «мать». Матерой издревле именовали основу, исток, начало рода. Исходя из этого название повести можно интерпретировать как «прощание с Россией», «прощание с духовными корнями», «прощание с полнокровной народной жизнью».

Образ главной героини «Прощания с Матерой» старухи Дарьи (одаренная, с даром божьим – суть этого имени) напрямую связан с Россией, русским народом, его духовными традициями. Начиная жизнь, она слышала от отца: «Много на себя не бери – замаешься, а возьми ты на себя самое первое; чтобы совесть иметь и от совести не терпеть» [3, с. 195]. Это напутствие срастается в ее сознании с Матерой – ее людьми, природой, родными могилами. Одно без другого – совесть без Родины – не может существовать. Поэтому Дарья чувствует себя чужой среди тех, кто смирился с необходимостью покинуть родные места.

Сын Дарьи, носящий апостольское имя Павел (Павел Власов, Павел Корчагин – так нарекались и герои литературы социалистического реализма, проявлявшие новую духовную суть), – коммунист, но не из тех, что делали карьеру или при помощи партбилета добивались лучшей жизни. Он – беззаветный труженик, но сочетание его имени с принадлежностью к партии, исповедовавшей атеизм, приобретает особый смысл. Как в судьбе, так и в душе Павла соединяется несоединимое. Он испытывает боль за Матеру, помнит о своем сыновнем долге, но вынужденный переезд принимает как неизбежность, а настояние матери переправить на новое место могилы считает несущественным. И терзается: «Мать живет в одной уверенности, молодые в другой, а тут и уверенности никакой нету. Ни туда, ни сюда, между теми и другими» [3, с. 236].

Образ Павла Пинигина (фамилия этого героя свидетельствует о перекличке Распутина с Ф. Абрамовым, чьи родные места пересекает река Пинега. С другой стороны, скрытый намек на архангельскую топоними-

ку – одно из средств придать идейному замыслу и проблематике повести всероссийский масштаб) позволяет автору психологически достоверно, в деталях показать, с какими провалами работает память русского человека в советскую эпоху: «Павел подумал, что ему вообще нередко приходится вспоминать, что он живет, и подталкивать себя к жизни: после войны за долгие годы он так и не пришел в себя, и мало кто из воевавших, казалось ему, пришел» [3, с. 341].

Проблема памяти и беспамятства – центральная в «Прощании с Матерой». Писательские рассуждения о смысле человеческого бытия соединяются с раздумьями старухи Дарьи: «И кто знает правду о человеке, зачем он живет? Ради жизни самой, ради детей, чтобы и дети оставили детей, и дети детей оставили детей, или ради чего-то еще? Вечным ли будет это движение? И если ради детей, ради движения, ради этого непрерывного подергивания – зачем тогда приходиться на эти могилы? <...> Что должен чувствовать человек, ради которого жили многие поколения? Ничего он не чувствует. Ничего не понимает. И ведет себя так, будто с него первого и началась жизнь и им она навсегда закончится. <...> Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни» [3, с. 316].

По мнению Распутина, беспамятству способствуют соблазны цивилизации. Она устраняет привычные заботы и тяготы, но с ними исчезают и представление об устойчивости бытия, и чувство хозяина своей судьбы.

Другой источник беспамятства писатель видит в советской пропаганде. Внук Дарьи комсомолец Андрей (снова апостольское имя, которому герой разительно не соответствует) о Матере не печалится. Его сознание заполнено советскими идеологическими клише: «охота туда, на передний, как говорится, край» [3, с. 256] и т. п. Он ставит «мудрость» партийных вождей выше народной мудрости, услышанной от бабушки и отца. Андрей поработал в городе на заводе, но рвется дальше – на строительство ГЭС (о ней он знает «только по газетам да по сбивчивым рассказам»), которая несет смерть Матере.

Таких же беспамятных, как Андрей, среди героев повести немало. Иные из них теряют свои имена. Никиту Зотова в Матере зовут Петрухой, Афанасий Кошкин по пьянке соглашается стать Коткиным. Безымянные «поджигатели» (специальная команда по «санитарной обработке» затопляемых территорий) и «приезжие», присланные на помощь в уборке урожая. После их «трудов» по Матере гуляют пожары. Спешат поджечь свои избы и получить за это деньги «обсевки» Петруха и Клавка Стригунова.

Распутин считает гибельным для страны и народа положение, когда вечные ценности приносятся в жертву сиюминутной и мнимой выгоде. Смаывая крестьян большими деньгами («стройки века», заводы, леспромхозы и т. п.), власти обесценивают труд на земле и тем самым способствуют опустошению деревни, обескровливанию России (об этом писатель начал разговор еще в «Последнем сроке»). Распутин пишет о пагубности «мероприятий» советской власти, о смертельной опасности «грандиозных экспериментов» для русского народа, но он противник анархии. Плохая власть,

считает писатель, лучше полного безвластия. В повести есть такой эпизод: когда «приезжие» покидают здание матёринской конторы, где жили несколько дней, они поджигают ее. Контора горит долго, значительно дольше других строений (аллегория устойчивости советской власти), а когда догорает, дым над Матерой не развеивается до самого затопления. «Сгорит» власть – «сгорит» и Россия, предупреждает государственник Распутин.

Если в повести советская власть, согласно авторской воле, ассоциируется с конторой, то Россия, русский дух, вековые нравственные устои представлены образом-символом «царского лиственя». Столетиями стоит он посреди острова; молния срезала его верхушку, но ствол от этого стал только крепче. Ни топор, ни пила, ни огонь его не берут (так писатель подчеркивает стойкость России, крепость народного духа, прочность вековых традиций), и лишь перед стихией затопления великан бессилен. Вода – символ беспамятства – страшна «царскому лиственю». В этом распутинское предостережение: нас и нашу Родину не смогли победить силой, так не надо попускать себя до того, чтобы нас одолело беспамятство, которое опаснее любого оружия, любой войны.

Беспамятство, полагает Распутин, имеет свою коренную причину, от которой плодятся все прочие. Ее писатель видит в забвении православной веры. Матёринская церковь превращена в склад, и с нее сбит крест (Русский Дом без бога, духовное вытеснено материальным). А то, что современное состояние русского духа – еще не апофеоз беспамятства, и каков он, этот апофеоз, показывает образ Тунгуски. (На многое намекает созвучие «тунгусский – русский»!). Предки этой старухи прежде населяли Матеру, а теперь она живет здесь среди чужого народа – безмолвно, как животное, не зная чужого языка и почти забыв свой. На ее примере нетрудно увидеть, что подобная участь может быть уготована и русским.

И еще одна деталь: перед тем, как уйти под воду, Матера выгорает. На подтекстовом уровне это означает: прежде чем русских окончательно одолеет беспамятство, Россия успеет погибнуть. Поэтому так тревожен призыв писателя на страницах «Прощания с Матерой»: «Смотрите, думайте!» [3, с. 263].

Проза Распутина перекликается с солженицынским призывом жить не по лжи, а также с концепцией праведничества, воплощенной в рассказе «Матренин двор». И в этом видится главный аспект нравственного влияния этого рассказа на распутинское творчество, прежде всего на повести «Живи и помни» и «Прощание с Матерой».

Список литературы

1. *Евтушенко, Е. А.* Стихотворения и поэмы: в 3 т. / Е. А. Евтушенко. – М.: Советский писатель, 1987. – Т. 1.
2. *Распутин, В. Г.* Собр. соч.: в 3 т. / В. Г. Распутин. – М.: Молодая гвардия, 1994. – Т. 1.
3. *Распутин, В. Г.* Собр. соч.: в 3 т. / В. Г. Распутин. – М.: Молодая гвардия, 1994. – Т. 2.

ПРИНЦИП ЕДИНСТВА И ВЗАИМОСВЯЗИ ЦЕНТРАЛЬНЫХ ГЕРОЕВ В РОМАНЕ А. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»

Данная работа посвящена рассмотрению вопроса единства двух основных сюжетных линий, которые повествуют о жизненном пути центральных персонажей романа А. Солженицына «В круге первом» – Иннокентия Володина и Глеба Нержина. Эти сюжетные линии взаимосвязаны, хотя сами герои в романе не только ни разу не вступают в прямой контакт, но даже не знают о существовании друг друга. Центральные персонажи принадлежат к разным социальным кругам: дипломат Володин стоит почти на вершине иерархической лестницы московского общества 1940-х годов, а заключенный Нержин – у ее подножия. Оба героя – ровесники, молодые люди, едва переступившие тридцатилетний рубеж. Они негласные оппозиционеры, противники сталинщины, и судьба каждого драматична. Володина арестовывает МГБ после того как тот анонимно сообщил по телефону представителям американского посольства секретные сведения об изготовлении атомной бомбы, недооценив технические возможности спецслужб, вычисливших его по голосу, а Нержин был «снят» с комфортабельной шарашки после своего отказа от сотрудничества с начальником тюрьмы полковником Яконовым. Именно в Марфинской спецтюрьме, где отбывал срок Нержин, решилась судьба Володина.

Как известно, творчество А. Солженицына автобиографично, и многие персонажи его произведений имели реальных прототипов. Но если о Глебе Нержине достоверно известно, что его прообразом был собственно создатель романа «В круге первом», то прототип Иннокентия Володина для многих исследователей творчества А. Солженицына является фигурой полумифической, полной загадок. Некоторые из близких писателю лагерников публиковали свои мемуары, где много рассуждали о личности самого Александра Солженицына и о том, насколько события романа «В круге первом» соотносились с действительностью. Самым известным документом подобного рода является книга Льва Копелева «Утоли моя печали». Филолог-германист Л. Копелев в «Круге...» выведен под именем Льва Рубина. Заключенный Рубин в романе помогает вычислить государственного преступника, для этого ему требуется прослушать пять записей телефонных разговоров пяти ведущих сотрудников МИДа, сравнить их с записанным ранее телефонным диалогом весьма опасного содержания и на основании схожести голосов определить человека, выдавшего представителю американского посольства информацию относительно атомной бомбы. Рубин справляется с порученной ему задачей, преступник вычислен и арестован. «Так на самом деле было, это истинная история, а секрет был украден благополучно, а дипломат погиб. Но поскольку я был на этой шарашке, где обрабатывалась эта лента... я и знаю эту историю» [1, с. 45], – утверждает автор «Круга...». Л. Копелев также вспоминает об этом случае в своей кни-

ге; ему в самом деле довелось прослушивать голоса предполагаемых американских шпионов и сравнивать их с записанным ранее на магнитофонную ленту голосом реального преступника. Аналогично, как это было в романе А. Солженицына, в действительности Л. Копелев также справляется с ответственным заданием. Он упоминает о таинственном лице по фамилии «Иванов» – явном прообразе дипломата Володина. Здесь и начинается загадка, до сих пор неразрешимая для многих литературоведов. Критик А. Латынина считает, что Копелеву его непосредственные начальники называли вымышленные, условные фамилии, слишком уж избито в данном контексте звучит самая распространенная российская фамилия «Иванов». Но хотя А. Латынина и предполагает, что «Иванов» – фамилия вымышленная, она, тем не менее, не отрицает, что под этой условной фамилией какой-то реальный малоизвестный человек имел место быть. А ведь некоторые исследователи и вовсе отказывают герою копелевских воспоминаний в возможном праве на существование. Имеется довольно сомнительная версия, согласно которой и сам загадочный «Иванов», и вся история с поимкой американского шпиона и прослушиванием записей телефонных разговоров – всего лишь мистификация, разыгранная верхушкой МГБ специально для Копелева с целью проверки качества техники, разрабатываемой на «шарашке». По мнению скептиков, которые придерживаются этой теории, слишком уж нелогичным является поступок Иннокентия, чтобы его можно было представить реальным. Однако роман «В круге первом» при всей его автобиографичности – это прежде всего художественное произведение со своими, отличными от реальности, законами. Историю о дипломате-шпионе Солженицын впервые услышал на «шарашке» от Копелева и пытался понять, чем руководствовался в своих действиях таинственный «Иванов», что такой человек мог из себя представлять как личность, настолько его поступок не укладывался в рамки сознания любого добропорядочного советского гражданина. В восприятии Солженицына как художника слова «Иванов» был фигурой нестандартной; под именем Иннокентия Володина в «Круге» он предстает романтически-трагической личностью, Рыцарем печального образа. Писателю было необходимо найти удачную точку отсчета, связующее звено для всех сюжетных линий романа. Этим связующим звеном и стал «нелогичный», по мнению ряда критиков, звонок Иннокентия.

Действие романа совершается на протяжении неполных трех суток, и повествование о событиях настоящего времени чередуется с подробным описанием прошлого героев. Можно увидеть, что у Володина и Нержина, при всей несхожести судеб этих персонажей, во многом совпадают внутренние убеждения. Так, и богатый Володин, и привыкший к лишениям Нержин осознают, насколько относительна ценность материального благополучия, когда в тоталитарном обществе не хватает главного: справедливости и возможности свободно выражать свои мысли в разговорах с равными по интеллекту людьми. Оба героя признают, что для счастья человеку надо мало. В критические минуты своей жизни они понимают это особенно остро: «Вот у него были деньги, костюмы, почёт, женщины, вино, путешествия –

но все эти наслаждения он сейчас швырнул бы в преисподнюю за одну только справедливость! Дожить до конца этой шайки и послушать её жалкий лепет на суде!» [4, с. 748].

Нержин и Володин – ровесники, они родились в первые пореволюционные годы. Оба героя воспитывались на трудах классиков марксизма, и долгое время они не воспринимали коммунистическую идеологию как нечто порочное и неправильное. Герои вполне могли помнить то время, когда Сталин еще не пришел к большой власти, и позднее осознать, насколько существенной была разница в интеллектуальных и моральных качествах у представителей ленинской и сталинской гвардий. На протяжении многих лет Нержин и Володин были более чем лояльны к учению Ленина и негативно оценивали личность и политику Сталина; но со временем герои осознали, что сталинизм вырос на почве ленинизма, и разочаровались в коммунистической идеологии. Неслучайно Нержин говорит: «Я не с радостью – я с болью сердечной расставался с этим учением!» [4, с. 49]. Но особенно тяжело переоценка ценностей дается Володину. Дипломат Иннокентий Володин, сын рано погибшего героя Гражданской войны, достиг успеха во многом благодаря системе. О семье Нержина писатель почти ничего не говорит, но из воспоминаний героя мы узнаем, что Глеб, будучи школьником, подробно изучал политические статьи в газетах. После ознакомления с отчетом о процессе инженеров-вредителей двенадцатилетний мальчик впервые засомневался в правильности происходящего вокруг: «Глеб не знал – почему, он не мог охватить этого рассудком, но он явственно различал, что всё это – ложь, ложь. Он знал инженеров в знакомых семьях, и не мог представить себе этих людей, чтобы они не строили, а вредили» [4, с. 273]. Позднее Нержин, юноша с развитым критическим мышлением и острой жаждой знаний, пытается во что бы то ни стало понять, откуда репрессии берут свое начало. Молодой человек читал все речи на съездах, учебные материалы по политэкономии и «истории партии, сменяющиеся что ни год» [4, с. 273]. После убийства Кирова девятиклассник Глеб Нержин осознает: виновник Большого террора – Сталин. «И одиночество ознобило его: взрослые мужчины, столпленные рядом, не понимали такой простой вещи!» [4, с. 273]. А в лагерь Нержин попадает уже во время войны за письмо другу, где рассуждал о том, что Сталин искал ленинизм.

Совсем иначе складывалась жизнь Иннокентия Володина. Судьба молодого дипломата казалась верхом благополучия, но счастливым герой себя не чувствовал именно от переизбытка комфорта (вспомним «Евгения Онегина»: «Я думал, вольность и покой – замена счастью. / Боже мой! / Как я ошибся, как наказан!» [5]). Настоящее счастье только тогда ценно и полно, когда оно выстрадано, и, проведя долгие годы в состоянии блаженного гедонизма, Володин задумывается, что ему чего-то не хватает; в двадцать восемь лет герой «ощутил безвкусное отвратное пресыщение» [4, с. 466]. Иннокентию Володину не довелось быть на фронте, как тысячам его ровесников, вместо этого он переживает свою личную внутреннюю войну. Дипломат отдаляется от прежнего круга знакомых, которых считает

чересчур поверхностными. Образу солженицынского героя присущи черты популярного в русской классической литературе типа «лишнего человека», который переживает конфликт с собой и окружающим миром. Так же, как и Нержин, Володин наделен пытливым умом и тягой к знаниям, не лишен умения сопереживать, но эти его положительные качества находились в зачаточном состоянии до того момента, пока однажды герой не прочел дневники покойной матери. Брак родителей Иннокентия был неравным: начальник отряда матросов взял в жены девушку из семьи либеральной дворянской интеллигенции против ее воли. Долгое время Иннокентий считал своего покойного отца настоящим героем, а мать, напротив, недолюбливал. Записки тогда еще молодой девушки позволяют герою оценить ситуацию по-новому: оказывается, мать всю жизнь любила другого человека и не могла с ним сойтись даже после смерти Артема Володина ради карьеры сына. Помимо истории своего рождения, дипломат узнает много нового о культуре Серебряного века, которую в двадцатые годы вытеснило сомнительное пролетарское искусство, и впервые решается взглянуть под другим углом на «старорежимную», дореволюционную Россию. Советская пропаганда приучила молодого человека считать первую половину 1910-х годов «самым позорным и бездарным» временем во всей истории России, но, изучив подробно записи матери, Иннокентий сомневается в правильности такой резкой характеристики. И герой впервые задумывается: «Если его обманули в одном – то, может, и еще в чем-нибудь? и еще?» [4, с. 471]. Володин пытается найти ответы на все интересующие его вопросы у своего единственного родственника – дяди Авенира из Твери. Революция – это охлократия, власть вульгарной толпы, говорит пожилой человек. О самых страшных событиях Авенир рассказывает спокойно, безэмоционально, но характеристику представителям враждебной стороны дает резкую, что придает его словам особый вес. Новость, что Артем Володин был в числе тех, кто расстреливал мирных манифестантов в поддержку Учредительного Собрания, была шокирующей для Иннокентия; впервые он подумал о своем отце не как о легендарном герое и достойном человеке. Авенир снова рассказал племяннику несчастливую историю семейной жизни своей сестры. Образ отца-героя распался, и очередная переоценка ценностей оказалась болезненной для впечатлительного Володина. Иннокентий – человек очень эмоциональный, внушаемый, восприимчивый ко всякому влиянию извне, он начинает испытывать чувство вины за поступки человека, которого даже не помнил: «Его обливал огонь как будто собственного участия в подлости» [4, с. 487]. Тем временем Авенир, мнение которого уже стало для молодого человека авторитетным, спрашивает:

« – А ты никогда не ощущал правоту этой истины: грехи родителей падают на детей?.. И от них надо отмываться?» [4, с. 487]. Сказанные, возможно, безо всякой задней мысли слова дяди Иннокентий воспринимает слишком серьезно, как призыв к действию. Мужчины много разговаривали о войне, не обошли в разговорах и испытание атомной бомбы. Иннокентий уверен: окажись атомное оружие в руках у Сталина, он воспользуется им не

в мирных целях, а для укрепления собственной тирании. Если Иннокентий Володин еще задолго до встречи с дядей не уважал главу государства («Сам (Сталин) оскорблял его вкус дурным тоном, дурными речами, наглядной тупостью» [4, с. 477]), то после бесед с родственником окончательно укрепился в своих антипатиях.

Сообщив по телефону в американское посольство сведения об изготовлении атомной бомбы, Володин подписал себе смертный приговор, но еще надеялся на благоприятный исход событий. В глубине души герой уверен, что поступил правильно, хотя отдает себе отчет, что не все люди разделяли бы его мнение: «Кто бы понял его? Хорошо если тысяча человек на двести миллионов... Ты не дал ее Преобразователю Мира, Кузнецу Счастья? – значит, ты не дал её Родине! А зачем она – Родине? Зачем она – деревне Рождество? Той подслеповой карлице? Той старухе с задушенным цыплёнком? Тому залатанному одноному мужику? Им нужны дороги, ткани, доски, стёкла, им верните хлеб, молоко, ещё, быть может, колокольный звон – но зачем им атомная бомба?» [4, с. 669–670]. Иннокентий позвонил в посольство под влиянием минутного душевного порыва и впоследствии жалел о своем поступке, даже думал о самоубийстве. На самом деле поступок Володина очень неоднозначен, и дипломат пытается найти ему оправдание, даже придает своим действиям героико-романтический оттенок, мысленно называя себя гражданином мира, который спасает людей от атомной войны. В действительности наивный порыв Иннокентия являет собой пример поговорки «благими намерениями вымощена дорога в ад». По долгу службы Володин часто бывал за границей, в том числе и в США, и невольно идеализировал это государство, считая, что если оно заботится о жизни своих граждан, то будет столь же благородно заботиться о благополучии других. На самом деле атомная бомба была нужна СССР именно как защита от внешней угрозы, но Иннокентий не сумел сделать правильные выводы из-за отсутствия достаточного жизненного опыта и знающих людей рядом.

На протяжении всего времени работы над романом Солженицын подерживал позицию своего героя, так как сам не знал о плане США бомбить СССР и оценивал государство-соперника исключительно с лучшей стороны. Америка представлялась писателю оплотом демократии. Солженицын полагал, что скорее тоталитарный СССР нанесет по кому-нибудь удар. Это и есть причина опасений главного героя романа – Иннокентий Володин понимал монструозность своего государства и ожидал от него чего угодно. Автор симпатизирует своему персонажу и сочувствует его судьбе. Если Глеб Нержин – непосредственный прототип самого писателя, то Иннокентий Володин – его гражданский идеал; таким образом, оба героя являются выразителями авторской системы ценностей.

Нержина и Володина роднит жертвенность, готовность отказаться от многих (или, наоборот, многих) привилегий ради общего блага. Если Володин надеется пережить в стороне сложную ситуацию, которую сам же и создал, то Нержин сознательно обрекает себя на новые лишения, он отказывается от возможности продолжать работать в комфортабельной спецтюрьме

и готов отправиться в любой из многочисленных лагерей ГУЛАГа. На «шарашках» ученые-арестанты работали над созданием секретной спецтехники, и нередко жертвы увеличивали число жертв. Такая деятельность была противостественной для многих заключенных, в том числе для Нержина. В тюрьме, а затем в лагерях и на «шарашке» математик Глеб Нержин находит в достаточном количестве то, чего при жизни не хватало Володину, – общение с равными по уму людьми, с которыми можно вволю дискутировать. Именно на шарашке Нержин узнает от сокамерника Льва Рубина историю о выдаче советским дипломатом государственной тайны и о роли Рубина в раскрытии этого дела. Заключенный Рубин успешно справляется с порученным ему заданием, но Нержин не разделяет энтузиазма своего друга: «Слушай, а зачем всё-таки Советскому Союзу атомная бомба? Этот парень рассудил вовсе не глупо» [4, с. 776]. Здесь особенно остро ощущается авторское присутствие в произведении. Даже не зная Иннокентия Володина как личность, Нержин, солженицынский автобиографический герой, не осуждает его за поступок, который по своему статусу приравнивается к государственной измене.

Арестованному Володину предстоит пройти свой круг ада, которых уже немало оставил позади его ровесник-заключенный. На первых же тюремных процедурах Иннокентий морально сломлен, тогда как Нержин был знаком не понаслышке с гораздо более страшными реалиями лагерей, о которых Володин мог только догадываться. Но даже не коснись дипломата история с атомной бомбой, в условиях жестких рамок тоталитаризма Иннокентий оставался бы нежизнеспособен. В очередной раз переосмысливая свой поступок в стенах лубянской камеры, бывший дипломат понимает, что «...не мог иначе. Безучастным остаться он не мог. Выпало это ему...» [4, с. 762]. Володин не обладал цельностью и стойкостью характера Нержина, это человек эмоций, а не логики, и его гибель в конце романа закономерна. Из этих двух персонажей нельзя выделить единственного главного героя, их линии равноправны и раскрывают ведущую в творчестве Солженицына проблему нравственного выбора с разных сторон.

Список литературы

1. Голубков, М. М. Александр Солженицын. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / М. М. Голубков. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 112 с.
2. Копелев, Л. З. Утоли моя печали / Л. З. Копелев. – URL: http://royallib.ru/book/kopelev_lev/utoli_moja_pechali.html. – Дата доступа: 20.10.2018.
3. Латынина, А. Истинное происшествие и расхожий советский сюжет / А. Латынина. – URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/6/la11.html. – Дата доступа: 20.10.2018.
4. Солженицын, А. И. В круге первом: Роман / А. И. Солженицын. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006. – 798 с.
5. Пушкин, А. С. Евгений Онегин / А. С. Пушкин. – URL: <https://rvb.ru/pushkin/01text/04onegin/01onegin/0836.html>. – Дата доступа: 20.10.2018.

РАЗДЕЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПОИСКИ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

А. А. Житенев (Воронеж)

АПОЛОГИЯ ПОЭЗИИ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ¹

Рубеж 1980–1990-х гг. в русской литературе оказался связан с целым рядом системных изменений. По-новому стали выстраиваться отношения между актантами литературного поля, между литературным и внелитературным пространствами. Постановка под вопрос привычных координат литературного творчества актуализировала вопрос о его смысле и месте писателя в культуре. Этот процесс получил отражение и в рефлексии над поэзией: «Исчезновение литературоцентрических установок, размытость определенных эстетических норм, коммерциализация искусства, власть информационных технологий – основные факторы, которые повлияли на положение писателя в современном мире. <...> Снижение статуса поэта повлекло за собой смену его традиционных амплуа...» [1, с. 212].

Из всех причин проблематизации литературного творчества наиболее болезненно переживалась утрата целеполагания, связанная с деструкцией модернистского мифа о поэзии. Его, возможно, самая репрезентативная формулировка дана в работе М. Хайдеггера «Wozu Dichter?» (1946), где поэзия трактуется как способ раскрытия бытия: «Отсутствие бога означает, что больше ни один бог не собирает вокруг себя зримо и бесспорно людей и вещи и не выстраивает из этого собрания мировую историю и человеческое в ней пребывание»; «Быть поэтом в скудные времена значит: пением своим обратить внимание на след бежавших богов» [23, 26, 29]. Разумеется, предложенный философом категориальный ряд не может быть напрямую соотнесен с теорией российского «исторического авангарда», но типологически различие сущего и бытия оказывается вполне соотносимо с его бинарными оппозициями – от противопоставления реального и реальнейшего в символизме до различения профанного и чудесного в практике обэриутов.

В 2000-е годы кризис целеполагания стал предметом анализа многих поэтов. В работе О. Седаковой «В целомудренной бездне стиха» (2004) отчуждение общества от поэтической культуры прямо связывается с необходимостью апологии поэзии: «Эту тему – “смерти поэзии” в современной цивилизации, “отчуждения от поэзии” секулярного мира – без конца повторяют ведущие поэты и мыслители современности, находя самые разные обоснования и причины для наступающей “невозможности поэзии”:

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00476 А «Эстетическая новизна и литературность как проблемы теории и творческой практики XX века: авангардизм 1920–1930-х гг. и постмодернизм 1970–1980-х гг.».

от катастроф XX века <...> до тотальной посюсторонности, герметичности современного мира. <...>. С самого возникновения свободного искусства эта тема обычно излагалась в форме апологии, “защиты поэзии” перед духовным судом. Защиты же она требовала постольку, поскольку вызывала естественные и во многом оправданные подозрения относительно своего духовного статуса» [20].

В близкой по времени работе Д. Пригова «Утешает ли нас это понимание?» (2003) дается сугубо «секулярный» взгляд на проблему, при котором вопрос об апологии заменяется вопросом о спецификации положения поэта в поле современной культуры: «Не надо особенно напрягать память, чтобы припомнить недавнее время, когда наша родная поэзия была одним из основных ресурсов всеобщего цитирования, одной из основных составляющих общекультурной и национальной памяти. <...> Нынешняя ситуация в поэзии <...> противоположна описанной <...> Поэзия существует наравне со многими иными родами культурной деятельности, но не являет собой сколько-нибудь выделенную зону особой престижности, порождения значимых социальных и социокультурных идей» [18].

Неопределенность статуса литературного творчества в ряду других «родов культурной деятельности» заставляет говорить об отсутствии у поэта специфического «места» в мире, что акцентировано в заметке Г. Дашевского: «Человек, пишущий стихи, обычно и сам поэтом не представляется, и чувствует себя неловко, если его так представляют другие. Это слово звучит слишком возвышенно, нелепо, архаично. <...> Называя свои занятия, люди сообщают нам: вот каково мое место в мире. Назвав же себя поэтом, человек либо сообщит нам, что у него этого места нет, либо что он живет в исчезнувшем мире» [8, 49].

Преодолению этой онтологической неопределенности служат две операции. С одной стороны, в литературной критике и науке о литературе 2000-х гг. активно предпринимаются попытки «историзовать» кризис смыслов, обобщить разные способы осмысления миссии поэта в истории культуры. Так, И. Кляйн, помещая «Памятник» Державина в контекст российской реальности XVIII века, отмечает вариабельность ответа на вопрос о возможности для поэта бессмертной славы: «Может ли Аполлон претендовать на то же значение, что и Марс? В античности на этот вопрос не замедлили бы ответить утвердительно. Однако далеко не во все эпохи истории культуры они могли претендовать на безусловное признание. <...> В России <...> господствующим в эту эпоху типом писателя является благородный дилетант» [12].

С другой стороны, еще один подступ к апологии был связан с осмыслением инокультурных контекстов, в которых и литературоцентризм, и его преодоление предполагают другой набор координат. Характерно в этом отношении суждение З. Зиника, выразившего сомнение в правомерности постановки вопроса об изолированности литературы от общественной жизни в современном западном обществе: «Сама отделенность, приватность и интимность литературного процесса в западной цивилизации – это в огромной

степени иллюзия. <...> Именно с усугублением отделенности религиозного закона от государственного от поэта ждут слова, соединяющего религиозное <...> восприятие происходящего с общественным долгом <...>. Никто другой на эту роль не готов» [10].

Задачи апологии вполне очевидны: найти круг смыслов, способных связать поэтическое творчество с другими формами культурного производства, соотнести эстетическую и внеэстетическую области (апология убедительна только тогда, когда довод находится вне идеи самоценного слова); суметь сделать аргументы в равной мере «работающими» и для поэтов, и для интеллектуалов, и для людей, находящихся вне сферы воздействия литературы (апология вызывает доверие только тогда, когда производит впечатление на не читающую аудиторию). Однако если интерпретировать поэзию в терминах производства, возникает противоречие между идеей целесообразности и принципом эстетической автономии: смысл творчества связывается с чем-то, лежащим вне его. Самый характерный способ разрешения этого противоречия – легитимация поэзии через ее соотнесение с видом социальной практики, имеющим очевидное оправдание с позиций здравого смысла. Разговор о защите поэзии поэтому нередко редуцируется к проблеме ее соотнесенности с решением важных общественных или общественно-политических задач.

Закономерно, что, размышляя о перспективах высокой общественной значимости поэзии в современной культуре, Е. Бунимович связывает ее с внелитературными причинами – с поиском и отстаиванием языковой и культурной идентичности, например: «По моим ощущениям <...> сейчас наиболее глубокое и серьезное отношение к поэзии <...> проявляются в тех языковых пространствах, где есть культурная или иная угроза языку. Поэзия внешне, социально востребована, например, тогда, когда нация или языковая группа чувствует необходимость защиты и развития культурного и языкового своеобразия» [4].

В этой связи одной из чрезвычайно привлекательных моделей ценностного ранжирования поэзии в рефлексии российских литераторов оказываются реалии современной украинской литературы. М. Галина так характеризует происходящие здесь процессы: «Поэзия здесь собирает залы, толпы. <...> Это понятно, поскольку сейчас в Украине формируется то, что политологи называют политической нацией, а культура при всей ее видимой бесполезности, хрупкости – это, как я уже как-то говорила, то зеркало, глядя в которое, нация осознает себя, говорит: это я» [5].

Попытка обосновать необходимость поэзии для социума, в котором престиж литературной работы, как и любых других творческих профессий, оказывается невелик, фактически превращается в поиск разных аргументов для разных аудиторий. Универсального сценария «защиты» поэзии нет, поскольку в разных апологетических стратегиях выбираются несхожие доводы. Эта ориентированность на сообщества обуславливает расслоение поэзии на отдельные практики, нередко не имеющие между собой точек пересечения.

Типологически разные виды «апологий» и связанных с ними «поэзий» можно обобщить в три основные группы. Во-первых, нельзя не отметить сближение поэзии и политической практики (развитие «политического активизма», перформативность и акционность высказывания, установка на «свидетельство»). Во-вторых, актуальной и перспективной стратегией является сближение поэзии и области интеллектуального производства (закрепление за поэтом статуса публичного интеллектуала, размыкание поэтического текста в широкое поле текстов о культуре). В-третьих, важная и набирающая силу тенденция – сближение поэзии и медийно-развлекательной сферы (создание резонансного поля, выбор имиджевой стратегии, актуализация обратной связи). Каждая из обозначенных «страт» нецелостна и включает в себя авторские стратегии, различающиеся и эстетически, и по своему месту на условной шкале от массового до элитарного.

Оправдание поэзии через включение ее в политические практики имеет много разных вариантов. Один из самых теоретически фундированных связан с деятельностью П. Арсеньева, для которого ценность поэтической практики обусловлена ее способностью осваивать новые внеэстетические пространства: «Парадигматическим сегодня представляется не каноническое остранение формы, но остранение самих рамок художественности. <...> Высказывание <...> балансирует на границе статуса эстетизируемой-профанной речи и статуса сеанса политинформации» [3].

Проблема «социальности» или «гражданственности» поэзии – неперенная составляющая дискуссий о поэзии 2000-х гг. В литературной критике оценка перспективности соединения поэтического и политического разнообразны. В версии В. Зусевой «гражданственность поэзии – это ее своеобразный гандикап, дополнительный вес, нуждающийся в преодолении. <...> Гражданская поэзия в чистом виде – оксюморон, парадокс, химера» [11]. Эстетическая выразительность, с точки зрения критика, обретается там, где поэзия преодолевает «гражданственность» как тему. В интерпретации А. Скидана, напротив, «политическое» в литературе нет оснований интерпретировать тематически, оно связано с «поэтическим» как стратегия «артикуляции» (пойесиса) «внешнего» и «внутреннего», чувственного и умопостигаемого»; именно в этом и состоит «родство поэзии с политикой, понимаемой как опытное – всегда рискованное, чреватое срывом и катастрофой, – обустройство общего пространства бытия <...>; родство, выступающее особенно зримо в “минуты роковые”, когда подобное сочленение не даётся, когда время вывихнуло сустав, сошло с петель» [21].

Освоение современной поэзией медийного поля – огромная и сложная тема, включающая в себя и разговор о способности широкой аудитории осваивать сложную поэзию, и разговор о стратегиях авторского поведения поэта как медийной фигуры, и осмысление новых форматов бытования поэзии, и анализ массовой интернет-поэзии, в которой редукция культурного бэкграунда возмещается активным использованием рекламных технологий.

Разброс мнений о перспективах использования медиа в современных практиках публичной самопрезентации очень широк. В дискуссии «Поэт и

медиа» на Радио Свобода (2007) М. Степанова констатирует неизбежность включения поэтического текста в новые медийные контексты: «Если глянец начинает обращать внимание на поэзию, значит, существует какая-то потребность, которая еще толком не сформулирована <...>. Другое дело, что все эти материалы (лучшие и худшие) строятся по формуле “поэзия плюс”, то есть берется не поэтический текст, а поэт, как публичная фигура, создаются какие-то кассеты, которые существуют в таких готовых рамочных конструкциях» [17]. Суть этого запроса была удачно сформулирована Л. Обориным в материале для сайта «Медуза»: «К сожалению, часто люди готовы ассоциировать свои чувства с довольно банальными текстами – такими, как слова поп-песен или шаблонных поздравительных открыток. На этом эффекте банальности строится и слава некоторых современных сетевых поэтов» [14].

Однако игра на этом поле не обязательно предполагает радикальное усечение возможностей, доказательство чему – материалы опроса журнала «Воздух» о параметрах присутствия поэзии в медийном поле (2007). «Соотношение социального и экзистенциального в задаче поэзии» оценивается по-разному, но наиболее «медиатизированная» поэзия неизменно осознается здесь как наименее «поэтическая» – это предмет потребления, форма «эмоциональной терапии».

В. Нугатов указывает на потребность поэтов в расширении аудитории и поддержании обратной связи – в том числе ценой какой-то «профанации» смыслов: «Нетрудно убедиться, что поэзия в чистом виде не интересует никого, кроме самих поэтов. Но “поэзия плюс (политика, идеология, музыка, театр, радио, спорт и т. д.)” вполне может стать и становится полноценным товаром, при условии, что главный акцент ставится не на первом, а на втором слагаемом. В подобном “расширении пространства борьбы” отчаянно нуждаются, главным образом, сами поэты, вытесненные социумом на периферию общественной жизни» [16].

В. Шубинский, отмечая мозаичность современной культуры, говорит об объединении под словом «поэзия» разных культурных практик: «Стихи – это всё, что чисто формально соответствует общепринятой конвенции поэтической речи, а поскольку мы живём в обществе, где таких конвенций много <...> – то любой из них. <...> Стихи занимают сегодня в жизни людей ничуть не меньшее место, чем пятьдесят или сто лет назад. Но это не те стихи. Это либо классика, либо (чаще всего) нечто, с точки зрения Цеха, несуществующее или маргинальное: бардовская песня, сентиментальный кич, собственные или знакомых дилетантские опыты» [16].

А. Очиров указывает на «форматы» освоения поэзии медийной средой: «Современная поэзия в её текущем состоянии – это часть медиасреды, довольно слабо вписанная в медиамейнстрим (под которым понимаются новостные СМИ, гляцевые журналы, телеканалы и прочее). <...> В основном, как мне кажется, медиамейнстрим поэзию воспринимал в следующих видах: а) трактовка поэта как медийного персонажа, ничем не отличающегося от любой другой поп-фигуры <...>; б) информационная поддержка ли-

тературных институций, премий, проектов или событий<...>; в) материалы из серии «как много удивительного в мире», формат которых предполагает, что поэзию рассматривают через призму субкультурного, эпатажного, маргинального или экзотического» [16].

Перспектива интерпретации поэзии как практики, имеющей социальную миссию, и возможности использования медиа для расширения аудитории оцениваются по-разному.

П. Барскова отмечает сугубо «приватный» характер поэтического творчества: «Социальная задача поэзии сегодня – мне кажется, это оксюморон. <...> Я всегда полагала, что поэзия – это физиологическая функция». Об этом же говорит и Л. Костюков: «У поэзии нулевая социальная миссия. Если не позитивно-отрицательная – отвлечь человека от социальной плоскости» [16]. В то же время А. Родионов указывает на перспективность и осмысленность расширения пределов «культурного гетто»: «А пропаганда поэзии нужна: агитпоезда там всякие, надписи на стенах, язвительные куплеты в газетах – это прекрасно и вполне действует». Осторожный оптимизм в этом вопросе выражает и А. Уланов: «В поле масс-медиа <...> поэзия может присутствовать только в качестве случайно попавших следов, упоминаний, могущих, однако, заронить в ком-то ощущение существования чего-то более интересного, чем ежедневная жвачка» [16].

Отдельный сценарий легитимации поэзии – соотнесение ее с интеллектуальными практиками, ассоциирование с университетской средой. Современная культура с ее подчеркнутым вниманием к сфере коммуникации испытывает потребность в фигуре публичного интеллектуала, способного и артикулировать мнения, и обозначать векторы культурной рефлексии. Эта потребность отмечена, в частности, Д. Голышко-Вольфсоном.

В работе об «интеллектуальном подиуме» он указывает на особый статус критика: «Поле профессионального приложения и карьерных амбиций современного критика я бы предложил назвать “интеллектуальным подиумом”<...>. Здесь имеется в виду подчиненность цеховой активности интеллектуалов тем же медиальным и рейтинговым законам, что и пространство телевизионного ток-шоу или модельного бизнеса» [6]. Эта логика самоосмысления вполне вписывается в набор наиболее распространенных в постсоветской России стратегий литературного творчества: «На место советского универсализма, создавшего жесткую литературную систему с минимумом дифференций и четким разделением труда, пришла эпоха постсоветского партикуляризма, когда литературный труд нередко воспринимается как любительство, хобби, персональная странность или эпатажный жест саморекламы. <...> Следует отметить, что перечисленные модели литературного труда – и торжественная сакрализация, и тяга к медиальности, и работа над позиционированием – остаются актуальны и сегодня, подчас смешиваясь друг с другом...» [7].

Стремление найти какое-то внешнее, не связанное с экзистенциальными смыслами творчества, оправдание поэзии не является чем-то специфичным для истории культуры. В. Лехциер, рассматривая разные типы поэтической

субъективности, отмечает, что легитимность поэтического высказывания всегда обеспечивалась отсылкой к внешнему авторитету: «Поэтическая субъективность исторически, как минимум, начиная с Платона, довольно часто определялась с помощью концепта медиумичности или мифа о поэте как медиуме. <...>То есть сущность поэта и поэтического находится в чем-то ином. Поэтическая “субъективность” признается фиктивной именно как субъективность, но – онтологической как объективность, то есть как голос самой реальности, подлинной реальности» [13].

В правомерности такого взгляда нетрудно убедиться, обратившись к репрезентативным примерам апологий поэтического творчества. В. Решетов, комментируя ренессансную «Защиту поэзии» Ф. Сидни, отмечает связь поэтического творчества с первоосновами любой рациональной и творческой деятельности: «Создавая “Защиту поэзии”, Сидни синтезировал общие места из самых разных сочинений. <...>Из всех искусств, говорит он, поэзия наиболее правдива и наиболее необходима людям. Нападки на нее в конечном счете не что иное как нападки на культуру и даже сам разум. Древние историки, философы, основатели религии были поэтами. И “Диалоги” Платона, и “Псалмы” Давида – поэтические произведения. Не случайно также и то, что Геродот посвятил свою историю музам. В “Защите поэзии” Филип Сидни показал “свою веру, что культура (paideia) рождена как поэзия и рождена поэзией”» [19, с. 59–60]. Комментируя положения П. Б. Шелли из его «Защиты поэзии», Н. Дьяконова отмечает стремление поэта универсализировать ее значение, связать ее с разными культурными областями: «Страстно защищая поэзию, “источник всего, что может быть прекрасно и истинно в злые времена”, Шелли заявляет, что “поэты... учредители законов, основатели гражданского общества, изобретатели искусства жизни, наставники человечества. Поэты – непризнанные законодатели мира”» [9, с. 146].

Однако стремление построить апологию поэзии только на отсылке ко внешнему авторитету – не единственный возможный ход. В литературной критике и эссеистике 2000-х гг. не менее значимы и примеры апологий, в которых ценность поэзии связывается с открытием новых экзистенциальных или метафизических горизонтов. Как отмечает В. Лехциер, «поэзия как самотерапия и самостроительство, как неизбежный ответ собственной фактичности в свете собственной конечности, наконец, как возможность трансформации и нетривиального диалога с языком и вещами, – этого у поэзии никто не отнимет. Представляется, что экзистенциальный смысл поэзии сегодня наиболее очевиден» [16].

В этом смысле поэзия и сегодня продолжает апеллировать к разнообразным мифам о поэзии. Характерный пример этого – поэтическая антология «Поймеднех?! Новые русские вопросы к Горацию» (2017), в которой объединены тексты, актуализирующие фрагменты горацианского мифа о поэте. О том, что это именно фрагменты, свидетельствует предисловие Г. Гусейнова: «Поэт, вития, vates, стал человеком, который мог состязаться с инженерами, строителями, архитекторами – двигать камни, подслушивать речи зверей и птиц <...> Каким будет наш “памятник прочнее металла”? <...>

Отдавшись стихии, попросив свою музу заговорить на языке “Памятника”, поэты обнаруживают такую беззащитность перед своим временем и своими потерями, что от невероятной цельности и гармоничности Горация остаются одни осколки» [15].

Типологически направления реактуализации мифа о поэте связаны с несколькими важнейшими идеями. Одна из них – идея физической инаковости, идея поэта как обладателя иного тела, иной меры восприимчивости. Один из показательных примеров актуализации этой идеи – статья Е. Фанайловой, в которой противопоставлены житейская неустроенность и власть поэта над земными пределами: «Ненависть к поэзии и поэтам, декларируемая самими поэтами, становится общим местом. <...> На самом деле я люблю поэзию, я не могу жить без этого не оправдываемого жизнью ремесла и занятия, я не понимаю, как и чем живут неодолимые. И я люблю поэтов, хотя они все сплошь алкоголики, вздорные, ненадежные и кошмарные люди. <...> Но лучшие из них способны устраивать такой драйв, мозговой штурм и психоделические трипы, такую чистоту порядка, что другие формы жизни могут подавать в отставку» [22].

Ценность «не оправдываемого жизнью занятия» – в проблематизации всех «готовых» смыслов, в обозначении возможностей иного мышления и говорения, в завоевании нового бытия. Об этом в целом ряде своих работ и, в частности, в «Краткой речи в защиту поэзии», пишет М. Амелин: «Чем является поэзия в современном мире? Поэзия – словесное искусство, особым образом построенная гнутая речь со скрытым смыслом. <...> Ее ежедневная функция – обработка языка. <...> Поэт отвоевывает у хаоса языка неведомые доселе земли. Хранитель памяти веков, он древнее окружающих его людей, и в этом его трагическое несоответствие окружающему миру» [2, с. 292].

Наконец, еще одна, сравнительно редкая, но от этого не менее значимая линия «метафизической» легитимации поэзии – подчеркивание ее связи с переживанием разомкнутости бытия, его цельностью и преображенностью. В той связи уместно вспомнить работу О. Седаковой, уже упоминавшуюся выше: «Поэзия как дело человека, его “беспечное” дело есть дело отношения с чистотой, глубиной и тайной, с волнующим мгновенным присутствием. Красоту, пожалуй, можно оставить на потом: она сама собой появляется как следствие правильного отношения с этими вещами. <...> Этот миг правоты, чудесное забвение о возможности ошибки и промаха, о своем больном несовершенстве человек и назовет чистым счастьем» [20].

Таким образом, апология поэзии в современной российской литературе выстраивается одновременно по многим линиям, предполагает использование как метафизических, так и прагматических аргументов, основывается на идее включенности поэзии в значимые и резонансные области культурного производства и вместе с тем – на допущении важности ее имманентных смыслов, связанных с личностным бытием, с творческим самораскрытием.

Список литературы

1. *Алешка, Т.* Статус поэта и его новые функции в современном обществе / Т. Алешка // *Literaturarosyjska XVIII–XXI w. W dialoguzespuściznăliterackă i kulturowă*. – Łódź, PrimumVerbum, 2010. – С. 212–219.
2. *Амелин, М.* Гнутая речь / М. Амелин. – М.: Б.Г.С. – Пресс, 2011. – 464 с.
3. *Арсеньев, П.* Выходит современный русский поэт и кагбэ нам намекает [Электронный ресурс] / П. Арсеньев. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124/19a.html>.
4. *Бунимович, Е.* Смещение пространств, проявление вселенных и другие насущные вопросы [Электронный ресурс] / Е. Бунимович. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/bunim.html>.
5. *Галина, М.* «Украина занята собой и своим жизнестроением» [Электронный ресурс] / М. Галина. – Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/literature/7675>.
6. *Голынка-Вольфсон, Д.* Интеллектуальный подиум сегодня [Электронный ресурс] / Д. Голынка-Вольфсон. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/48-49/artbitrazh/>.
7. *Голынка-Вольфсон, Д.* Несвоевременные заметки о статусе литературного труда [Электронный ресурс] / Д. Голынка-Вольфсон. – Режим доступа: <https://syg.ma/@daria-pasichnik/dmitrii-golynko-volfson-niesvoievrie-miennyye-zamietki-o-statusie-litieraturnogho-truda>.
8. *Дашевский, Г.* Приznak как призрак / Г. Дашевский // *Коммерсантъ Weekend*. – 2008. – № 37. – С. 49.
9. *Дьяконова, Н. Я.* Английский романтизм. Проблемы эстетики / Н. Я. Дьяконова. – М.: Наука, 1978. – 210 с.
10. *Зиник, З.* Штыки и перья, танки и суры [Электронный ресурс] / З. Зиник. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/km/2006/2/zz14.html>.
11. *Зусева, В.* Поэзия с гандикапом (о «гражданственных» стихах) [Электронный ресурс] / В. Зусева. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/2013/2/20z.html>.
12. *Клейн, И.* Поэт-самохвал: «Памятник» Державина и статус поэта в России XVIII века [Электронный ресурс] / И. Клейн. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/klein10.html>.
13. *Лехциер, В.* Типы поэтической субъективности и новые медиа [Электронный ресурс] / В. Лехциер. – Режим доступа: <https://syg.ma/@daria-pasichnik/vitalii-liekhtsiier-tipy-poetichieskoi-subiektivnosti-i-miedia-c-kommentariem-riedotdiela-kritichieskoi-tieorii-a-smulianskogho>.
14. *Оборин, Л.* Как отличить хорошие стихи от плохих? [Электронный ресурс] / Л. Оборин. – Режим доступа: <https://meduza.io/cards/kak-otlichit-horoshie-stihi-ot-plohih>.
15. *Поймеднех?! Новые русские вопросы к Горацию* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://syg.ma/@kuridzen/poimiodniekh-novyie-russkie-voprosy-k-goratsiiu>.
16. *Поэзия в публичном пространстве* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-3/opros/>.
17. *Поэт и медиа* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/377396.html>.

18. *Пригов, Д. А.* Утешает ли нас это понимание? [Электронный ресурс] / Д. А. Пригов. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/prigov.html>.
19. *Решетов, В. Г.* История английской литературы: эпоха Возрождения – XVII век / В. Г. Решетов. – Рязань, 2006. – 324 с.
20. *Седакова, О.* «В целомудренной бездне стиха» [Электронный ресурс] / О. Седакова. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2004/120/sed25.html>.
21. *Скидан, А.* Политическое [Электронный ресурс] / А. Скидан // Поэтическое. – Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2011-2-3/skidan/>.
22. *Фанайлова, Е.* Вместо предисловия / Е. Фанайлова // С особым цинизмом / Е. Фанайлова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 9–14.
23. *Хайдеггер, М.* Нужны ли поэты? / М. Хайдеггер // О поэтах и поэзии: Гельдерлин. Рильке. Трагль / М. Хайдеггер. – М.: Водолей, 2017. – С. 25–84.

А. І. Бельскі (Мінск)

АСЭНСАВАННЕ ДАВАЕННАГА САВЕЦКАГА МІНУЛАГА Ў БЕЛАРУСКОЙ ПАЭЗІІ КАНЦА ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТ.

Сёння ўжо мала засталася апошніх сведак савецкай гісторыі даваеннага часу. Аднак яны ёсць, і ў кожнага свае ўспаміны пра сацыялізм і эпоху будаўніцтва камунізму. Выказваюцца і тыя, хто нарадзіўся ў пасляваенныя гады. Думкі падзяліліся: выказваюцца «за» і «супраць». Сцвярджаецца, што не ўсё так дрэнна было пры Сталіне. А што датычыць ахвяр рэпрэсій, дык колькасць іх, маўляў, перабольшана. Выйшла больш чым пяцісотстаронкавая кніга «Лаврентий Цанава. Его называли “белорусский Берия”» (2016) Э. Иофе, дзе, апрача іншага, даюцца станоўчыя характарыстыкі галоўнаму кіраўніку НКВС БССР. Сёння грамадскасці добра вядома, што менавіта гэты «талантливый аналитик, храбрый и очень коммуникабельный человек» спрычыніўся да арыштаў і рэпрэсій беларускіх і яўрэйскіх пісьменнікаў, ён датычны да арганізацыі забойства ў Мінску тэатральнага рэжысёра, грамадскага дзеяча Саламона Міхозлса і многіх іншых злачынстваў.

Здавалася б, культ асобы Сталіна быў асуджаны на ХХ партыйным з’ездзе, рэпрэсіі супраць уласнага народа і сталінскі перыяд – трагічная старонка гісторыі. Дэсталінізацыі свядомасці закліканы быў паспрыяць выхад маштабнага шматтомнага выдання Л. Маракова пра рэпрэсіі ў Беларусі, дзе сабраны звесткі пра шматлікіх ахвяр тагачаснага рэжыму: дзяржаўных і грамадскіх дзеячаў, творчай і навуковай інтэлігенцыі, святароў і працаўнікоў асветы. «Расстрелянная литература» (2008) [7] – кніга-помнік беларускім пісьменнікам, якіх знішчылі карныя органы ў сталінскі час. Нацыянальную літаратуру напаткала вялікая трагедыя, была ўчынена расправа з маладымі талентамі, учарашнімі «дзецымі рэвалюцыі», якія так шчыра паверылі ў савецкую ўладу, яе лозунгі і заклікі. У ноч з 29 на 30 кастрычніка 1937 года ноччу ў Мінску былі расстраляны больш як 20 беларускіх і яўрэйскіх літа-

ратараў, і сярод іх паэты Міхась Чарот, Алесь Дудар, Анатоль Вольны, Валеры Маракоў, Юрка Лявонны і інш. Л. Маракоў падлічыў асобныя страты, прыводзіць такую жажлівую статыстыку: «...3 2000 рэпрэсаваных у СССР літаратараў каля 500 (чвэрць) прыходзіцца на Беларусь, колькасць насельніцтва якой складала ў час рэпрэсіяў у СССР менш за 5 працэнтаў» [5, с. 9]. Ён адзначае: «...у 30-я гады была знішчана духоўная моц, мозг нацыі» [5, с. 6]. Па сутнасці нашу нацыянальную літаратуру ў даваенны час напаткала катастрофа.

Пачатковы перыяд грамадскай перабудовы ў другой палове 1980-х гг. гэтак, як і абнаўленчы час пасля XX з'езда партыі, зноў даў магчымасць беларускім паэтам, вязням сталінскіх лагераў, праўдзіва і сумленна гаварыць пра зведанае ва ўмовах няволі. Былыя катаржнікі, ахвяры культу асобы выказваліся ў сваіх творах і кнігах на поўны голас. У час перабудовы і першыя постсавецкія гады пабачыла свет «спавядальная» паэзія С. Грахоўскага («І радасць, і боль», 1988), А. Звонака («Светлацeni», 1992), С. Новіка-Пеюна («Песні з-за кратаў», 1993), В. Супруна («Крык», 1993) і інш. Чытач атрымаў магчымасць пазнаёміцца з напісанымі раней «лагернымі» вершамі Л. Геніюш («Белы сон», 1990). У кнігах гэтых паэтаў упершыню пасля «хрушчоўскай» адлігі ў нашай нацыянальнай літаратуры шырока адкрылася суровая праўда пра даваеннае мінулае, сталінізм, а менавіта пра стан у няволі ахвяр гвалту – фізічнага і маральна-псіхічнага, пакутны лёс чалавека ў абставінах турэмна-лагернай рэчаіснасці. Памяць паэтаў захавала ў дэталях рэалістычна-дакладных карціны змрочнага лагернага жыцця і побыту. Вершаваныя радкі поўняць развярджана-балючыя пачуцці незаслужана пакараных і несправядліва пакрыўджаных людзей. Адной з самых прыкметных кніг на тэму сталінскіх рэпрэсій стаў зборнік паэзіі А. Звонака «Светлацeni» [3], адзначаны Дзяржаўнай прэміяй Беларусі імя Янкі Купалы (1992). Матывы гаркоты, перажытага болю, асуджэння антычалавечнасці, выкрыцця пачварнага і звыродлівага складаюць эмацыянальна-пачуццёвае ядро гэтай кнігі (вершы «Спавядальнае», «Класавая барацьба», «Не вярнуцца мне на твой парог...», «Раманс» і інш.). Памяць пра даваенны час з яго страхам і гвалтам, як даводзіць А. Звонак у вершы «Літургія», патрэбна не толькі ахвярам сталінскіх рэпрэсій, але і для маральнай праўды і ачышчэння грамадства, для таго, каб падобнае не паўтарылася ў будучым.

«Лагерная» паэзія складае ў беларускай літаратуры асобную трагедыйную старонку. Кнігі беларускіх паэтаў-пакутнікаў – паказ усёй абсурднасці і жахлівасці існавання ў атмасферы смяротнага страху і гвалту, іх канцэпцыя лёсу чалавека ва ўмовах жорсткага сталінскага часу падобная да праўдзівага сацыяльна-мастацкага дыягназу, зробленага адносна сталінскага таталітарызму такімі пісьменнікамі, як Ф. Аляхновіч, В. Шаламаў, А. Салжаніцын, Я. Гінзбург.

Адкрыццё праўды пра сталінскі тэрор, знікненне і знішчэнне ахвяр гвалту паўплывала на тое, што беларускія паэты ў другой палове 1980-х – першай палове 1990-х гг. пачалі пераасэнсоўваць савецкую гісторыю, шукаць першавытокі зла, сучасных сацыяльных і маральных праблем. Адным

з ключавых вобразаў у паэзіі часу перабудовы і пазнейшага часу стаў вобраз Курапатаў. Яскравы прыклад – верш М. Танка «Курапаты», напісаны ў 1989 г.:

*Тут расстрэльвалі
І дзяцей і бацькоў,
Нашу праўду,
Братэрскую дружбу, любоў.*

*Нашу мову і песні,
Што рваліся ўвысь,
Нашу будучыню,
Веру ў сацыялізм [9, с. 9].*

Пра Курапаты, «неаб’яўленую вайну» з уласным народам былі створаны ў канцы 1980-х – 1990-я гг. вершы В. Зуёнка, Р. Барадуліна, А. Лойкі, М. Рудкоўскага, У. Някляева, А. Камароўскага, В. Шніпа, А. Дзёбіша і шмат іншых твораў, у якіх выкрываецца бесчалавечная сутнасць сталінізму, гучаць трагедыйныя матывы.

У вершах «Спісы высялення», «Горкі лубін», «Грэмы і тоны» М. Арочка асэнсоўвае такі лёсавызначальны момант у гісторыі нашага народа, як калектывізацыя. Паэт гаворыць пра вялікую драму ў спрадвечным працоўным і духоўным быцці беларускага сялянства, ён з шчыmlівасцю нацыянальных пачуццяў раскрывае прычыны шматгадовага адлучэння чалавека ад зямлі, народнага ўкладу жыцця, маралі, прыроды. Спаведзь працаўніка, поўная гаркоты і сумнага дакору, гучыць у «Маналогу знішчанага селяніна»:

*Не кланяўся я здрадзе
і няпраўдзе,
А толькі скібе чорнай ды
сяўні.
Ды Гаспадар, я – гнаны ад
зямлі!
Цяпер яна ўся ваша –
Спажывайце... [1, с. 79].*

Паэт даводзіць, што ў чалавеку патухла «свядомасць зямлі», ён зрабіўся абываковым да свайго лёсу. Чалавек, адарваны ад «роднай зямлі і зерня», напэўна, і спарадзіў многія беды і няшчасці.

Зварот да савецкага мінулага вельмі прыкметны ў беларускай паэзіі і на пачатку XXI ст. Праўда, падзеі і з’явы эпохі існавання СССР найчасцей асэнсоўваюць паэты старэйшага і сярэдняга пакалення, паколькі яны належаць да савецкага перыяду гісторыі, маюць досвед жыцця ў Савецкім Саюзе і БССР, памятаюць самі ці дзякуючы ўспамінам родзічаў і іншых людзей, што адбывалася ў 1930-я гады і пазнейшы час. У вершах-рэтраспекцыях яны перадаюць драматызм савецкага часу: «Ленін» Ф. Баторына, «Зегзіца шэрая, плач над Расіяй...» Л. Забалоцкай, «Сляды азмрочаных гадоў...»

В. Івашына, «30-я гады» М. Дуксы, «Я помню, як каня забраў калгас...» М. Маляўкі і інш. На пачатку 2000-х гг. В. Лукша крытычна пераасэнсоўваў рэаліі і з'явы савецкай рэчаіснасці. У вершах «Караоке», «Непатапляльны» і шэрагу іншых ён даў гнеўную водпаведзь «бажкам мінулым», не шкадуючы з'едлівага сарказму. Паэт належаў да тых былых савецкіх людзей, хто з горыччу і сумам перажываў, што больш «няма Краіны». В. Лукша быў чалавекам свайго часу, які меў актыўную грамадзянскую пазіцыю, не хаваў думак, поглядаў і перакананняў, выказваў уласны пункт гледжання на падзеі новага часу, рашуча не прымаў выключна негатыўнае стаўленне да савецкай гісторыі і дакараў тых, што «Шлях Айчыны бачаць // Як шлях памылак, // Як бяду і зло» [4, с. 93] («Груганы над Маўзалеєм»).

У паэтычным асэнсаванні савецкага мінулага найчасцей пераважае крытычны пафас, і ў першую чаргу гэта яскрава выяўляецца ў паказе суровых і жорсткіх часоў сталінскіх рэпрэсій. Вершаваны твор «Карані» І. Снарская прысвяціла памяці свайго дзеда, які стаў ахвяраю савецкага рэжыму ў даваенны час. На самым пачатку аўтар паведамляе чытачу пра сямейную трагедыю: «Майго дзеда Іосіфа Снарскага забілі 8 снежня 1937 года. Яго арыштавалі 5 лістапада 1937 года па несправядлівым і бязглуздым абвінавчванні...». Унучцы «ворага народа» было наканавана стаць паэткай, каб яна сэрцам адчула боль незваротнай страты роднага чалавека, каб скрутны лёс дзеда-нявольніка назаўсёды застаўся ў памяці вярэдлівай ранай: «За гарамі, за даламі // Сонца звязуць ланцугамі. // І на сэрцы чорнай ніткай // Вырак той смяротны выткуць» [8, с. 44]. М. Мятліцкі ў вершы «29 кастрычніка 1937 года» вяртае нас у чорны дзень беларускай гісторыі, калі былі расстраляны М. Зарэцкі, П. Галавач, А. Дудар, А. Вольны, В. Маракоў і іншыя пісьменнікі. Сталінскі рэжым бязлітасна знішчаў беларускія таленты, забіраў жыцці «дзяцей рэвалюцыі», і пра гэтую трагедыю «рэпрэсіраванай літаратуры» сучасны паэт гаворыць з горыччу і глыбокай засмучанасцю:

*А ў кроне сасновай ірэдзісты прамень
Свяціўся свавольна-вясёла.
І граў недалёка святочны дзень
Народзінаў камсамола.*

*Як камсамольскі лідар-трубач,
Самы для ўлад крамольны,
Першым упаў Платон Галавач,
Потым – Дудар,
Потым – Вольны... [6, с. 11]*

Перыяд сталіншчыны, «крывавага тэрору» як змрочны і трагічны паўстае з вершаў В. Зуёнка «Курапаты», Н. Гілевіча «Жахліва», «Аповед пра чалавечнасць тырана», Л. Забалоцкай «Адрынутае святло і людзьмі...», Ф. Баторына «Гасцінны кухар-дрывасек», В. Шніпа «Балада 29 кастрычніка 1937 года», С. Чыгрына «1938 год» і інш. «Ахвярам катаванняў» прысвечаны верш С. Панізніка «Дужкі-восілки». Былы вязень савецкіх канцлагераў

Н. Дземідовіч выдала зборнікі вершаў «Мы марылі дома спаткацца» (2010), «Кенгір» (2012). Яна, сведка тых далёкіх дзён, стварыла лірыка-дакументальную споведзь пра зведаанае ў няволі сталінскага ГУЛАГу. У вершы М. Дуксы «Нас болей не турбуй, час-ліхадзей...» гучыць думка пра адыход у мінулае чалавеканенавісніцкай ідэалогіі, эпохі нянавісці і варажнечы. Ён як чалавек новага часу добра ўсведамляе, што з цяжкай спадчынай сталінізму трэба развітвацца без шкадавання: «...І, дзякуй Богу, Зарастаеш мохам, // Эпоха палявання на людзей, // цкавання, страху, лютасці эпоха. // Як страшны сон, за небасхіл сыдзі» [2, с. 6]. Паэзія на пачатку ХХІ ст. пазначае высокі гуманістычны і хрысціянскі ідэалы супольна-духоўнага быцця (вершы Р. Барадуліна, Д. Бічэль, Зьніча і інш.).

Сталінізацыя – з’ява ментальная. Перамагчы жорсткасць, бесчалавечнасць, злавесныя чорныя інстынкты – значыць не даць падстаў для рэанімацыі сталінізму. Цень трагічнага 1937 года ніколі не павінен пагражаць будучыні грамадства і нацыі. Такія сэнсавызначальныя думкі-ідэі знайшлі ўвасабленне ў беларускай паэзіі канца ХХ – пачатку ХХІ ст.

Спіс літаратуры

1. *Арочка, М.* Вершы / М. Арочка // Польша. – 1990. – № 2. – С. 75–79.
2. *Дукса, М.* 3 кнігі «Птушка вечнасці – душа»: вершы / М. Дукса // Польша. – 2012. – № 4. – С. 3–8.
3. *Звонак, А.* Светлацені: вершы / А. Звонак. – Мінск: Маст. літ., 1991. – 190 с.
4. *Лукша, В.* І родны дом, і цэлы свет: паэзія / В. Лукша. – Мінск: Маст. літ., 2006. – 253 с.
5. *Маракоў, Л.* Вынішчэнне: Рэпрэсаваныя беларускія літаратары: даведнік / Л. Маракоў. – Мінск: Літ.-маст. фонд «Нёман», 2000. – 200 с.
6. *Мятліцкі, М.* 29 кастрычніка 1937 года / М. Мятліцкі // Польша. – 2010. – № 1. – С. 11–12.
7. Расстраляная літаратура: творы беларус. пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі; прадм. А. Сідарэвіча. – Мінск: Кнігазбор, 2008. – 694 с.
8. *Снарская, І.* Ад сэрца да сэрца – дарога: вершы / І. Снарская // Дзеяслоў. – 2012. – № 3. – С. 41–49.
9. *Танк, М.* Мой каўчэг: вершы. 1989–1992 / М. Танк. – Мінск: Маст. літ., 1994. – 207 с.

М. П. Абашева (Пермь)

ЛИТЕРАТУРА ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ: НОВАЦИИ В ПОЭТИКЕ

В литературном процессе современной России очевидно растёт влияние Интернета. Бытование литературы в сети разительно меняет литературные практики: сетевая среда оказывается не безразличным носителем, но формирующим и смыслопорождающим фактором литературного текста и литературной жизни. Часто цитируемое определение Маршала Маклюэна

«Медиа есть месседж», «средство коммуникации есть сообщение» [7, с. 9] заставляет задуматься о конкретных формах влияния сетевой среды на поэтику художественного текста.

В настоящей работе рассмотрен опыт нескольких современных авторов, чьи художественные тексты представлены и в сетевом, и в бумажном сегментах современной российской литературы: Дмитрия Бавильского, Линор Горалик, Андрея Родионова. Кроме наблюдения за существованием их текстов в сети, мы предприняли опыт письменного интервьюирования писателей, задав им следующие вопросы: «Как платформа влияет на форму? Становится ли текст, например, короче, если задуман быть размещенным в Твиттере? Фрагментарнее? Или тексты пишутся на бумаге, или в Word, и готовыми размещаются в социальных сетях? Как у Вас собирается книжка из блогов? Становится ли книга задачей изначально или собирается потом, вне элементов связности, заданных первоначальным бытованием записей?». Привести все ответы на вопросы не представляется возможным, остановимся здесь на некоторых, принципиально важных для понимания влияния социально-сетевого бытования текстов на их поэтику.

Оказалось, что технологические инструменты Интернета оказывают непосредственное влияние на процесс создания текста. Дмитрий Бавильский, автор симптоматично названной книги «Музей воды. Венецианский дневник эпохи Твиттера и Википедии», выступает в собственной книге как конструктор и менеджер процессов, запущенных им в его сетевых аккаунтах. Творческий процесс выглядит в его описании так: «У меня блоги связаны – то, что я делаю в Твиттере, валится в ЖЖ и оттуда в ФБ, так что мне нравится не повторяться. В Инстаграм идут фоточки, в ЖЖ – большие тексты, ну, а ФБ создан для молниеносной реакции. Когда тексты из разных моих медиа встречаются в ленте, они создают общий и дополнительный объем» [6]. Начинается этот управляемый процесс текстообразования, судя по авторским комментариям, с самых мелких малых форм: «Твиты сыпятся в ЖЖ и там я их связываю в вязанки по 20 штук, из-за чего они выглядят совершенно иначе» [6]. В итальянских травелогах Бавильского «каждый день открывается связкой твитов, в котором прослеживается логика дня и фактура (сколько стоят билеты в музей или чек из продуктового магазина – такая вот литература факта!), далее следуют ФБ-посты – такие экспресс-рецензии, а уже замыкают ЖЖ-тексты «аналитики», которые накапливаются ближе к концу поездки» [6].

Заметим, что описанные Д. Бавильским технологии есть в настройках Живого Журнала и Твиттера, связь разных аккаунтов технически запрограммирована и при желании доступна пользователю. «Я работаю и с телефона и с айфона, свидетельствует Дмитрий Бавильский, – везде прописаны эти связки и синергия». Автор оценивает механизмы сети не как подсобный инструмент, а как формообразующий импульс: «Так эти три формы (Твиттер, ЖЖ и Фейсбук) продиктовали мне форму книг, тем более, что в подзаголовке на обложке у них есть «Итальянский дневник эпохи Твиттера и Википедии» [6]. Инстаграм, по его свидетельству, автор сознательно не привязал к

Фейсбуку – «чтобы уже окончательно все не захламить» [6]. Сложившаяся производственная технология, очевидно, работает на будущие тексты: «Когда я веду путевые дневники, то я заранее их прокладываю лейтмотивами и общими темами. Это уже такая техническая задача – можно сделать при желании книгу на любую тему, если есть система разветвленных тэгов» [6].

По существу, мы имеем дело с четко разработанной технологией письма. Авторская авторефлексия заставляет по-новому взглянуть на текст романа Бавильского «Музей воды. Венецианский дневник эпохи Твиттера и Википедии» (2017). Каждая ее глава действительно открывается подзаголовком «мои твиты», едва ли не поминутными записями. Вот в один из дней в 17:18 повествователь записывает размышления о московской торопливости и невозможности в путешествии в Венецию куда-то опоздать; в 17:19 уже ведет и транслирует наблюдения за серебристыми рыбками возле дома, а в 21:04 читаем подробный чек из супермаркета – нам ведомы теперь цена на сицилианский хлеб, йогурты и венецианскую рукколу [1, с. 329]. Это словно зарубки на память, но оставшиеся в чистовом тексте. Далее следуют записи о вдумчивых блужданиях по музею, когда собственное переживание картины живет рядом с цитатами из книги Павла Муратова, и не только ее, то есть становится частью палимпсеста из чужих текстов о Венеции. Не только автор-творец этого монтажного романа, но сам повествователь является конструктором текста, созидаемого как бы на глазах читателя из малых жанров выписок, заметок, размышлений.

Отчасти задаваемая автором траектория чтения повторяет логику чтения пользователя в сети – гипертекстовую: от ключевых слов к стоящим за ними текстам и далее, следуя по новым «кликам». Такая оптика и тактика движения понятна и знакома человеку, привыкшему к существованию в сети, – опыт романного наблюдателя оказывается готовым к сборке для читателя. Система разветвленных тегов, о которой говорит Бавильский в интервью, выступает конструкцией, структурой текстопорождения и навигатором для воссоздания читателем опыта путешествия (путешествия героя текста или, может быть, своего собственного тоже). Технологические инструменты социальных сетей образуют новую сетку, организующую художественные смыслы, становятся канвой для прихотливо выстроенного нарратива.

Наблюдения за творчеством писательницы, искусствоведа, журналистки, блогера Линор Горалик, присутствующей на всех возможных платформах социальных сетей, обнаруживают иные способы работы с сетевым инструментарием. В отличие от Дмитрия Бавильского, Горалик не строит «межплатформенные» повествовательные конструкции, образующие нарратив, но работает в отдельных сетевых жанровых форматах, соответствующих ее творческим установкам. Записи, по свидетельству Горалик, ведутся изначально в Word, вне Интернета, и форматирование текста, очевидно, производится не технологически-автоматически, как у Бавильского, а на уровне замысла и текстопорождения. Однако, как нам представляется, уже сам замысел строится в актуальных для современного читателя и пользователя форматах. Из ответов Горалик в интервью следует, что не сетевой

формат обуславливает художественную форму, а, напротив, готовая форма обретает в сети адекватную площадку: «Весь мой Твиттер такое вербальное кино, как я его называю, он построен так, что каждый пост начинается со слова «Вижу», и я делаю усилие, чтобы каждый пост был по 140 знаков. Это такая вполне игра, а главное, я вела ее задолго до того, как был Твиттер, эта серия текстов называлась у меня «Говорит», она есть у меня на сайте, и я переселила ее в Твиттер, когда Твиттер стал довольно распространенной вещью» [6]. Действительно, записи Горалик в Твиттере с хэштегом «Вижу» представляют собой мгновенные наблюдения-зарисовки: «#Вижу: стайку детей, с восторгом фотографирующих телефонную будку в старой библиотеке»; #Вижу: табличку с молитвой «Благослови сей дом», лежащую на подстилке городского нищего; #Вижу: рыдающего на бегу молодого человека с лавровым венком на голове; #Вижу: мальчик лет трех семенит мимо посольства США, лупя палкой по всему, что попадетсЯ, и сладостно выкрикивая: I! Was! Born! In the USA!! #Вижу: очень юная девушка в шортах и вышиванке рассказывает немолодой монахине с рюкзаком рецепт песочных коржиков» [2]. Феноменология мгновения-фрагмента у Горалик отсылает к онтологии целого. Такой эффект обеспечивается, в частности, «мерцанием» между фикциональностью и нефикциональностью: автор утверждает (но, возможно, это сознательная мистификация-игра), что ее тексты в «Говорит» (по форме напоминающие подслушанные телефонные разговоры) записями реальных разговоров не являются [3, с. 155]. Но, например, цикл «Сквозь пальцы» сопровождается характеристикой «Подслушанное, подсмотренное и записанное к нашему полнейшему удовольствию». Для читателя эти тексты вряд ли имеют видимые отличия. Здесь первичные речевые жанры (термин М. М. Бахтина), бытовые, неотличимы от вторичных, художественных.

Нарративная природа текстов-фрагментов Горалик парадоксальным образом напоминает самые архаические жанровые образцы. Запись в Фейсбуке или Твиттере Горалик строит как контаминацию двух (долитературных еще) жанров: анекдота и притчи. Сначала помещается наблюдение, похожее на анекдот, казус, парадоксальное происшествие. Затем следует обобщение-хэштег, представляющий собой устойчивую речевую конструкцию, по смыслу призванную возвести наблюдаемый факт к литературному опыту, что похоже на притчу:

В Хакасии пенсионеру на голову упал мертвый бык. Машина сбила быка, бык отлетел на обочину, по обочине шёл пенсионер. Пенсионер, к счастью, отделался мелкими травмами, но #Даже_Хармс_Постыдился_Бы. #Даже_Довлатов_Постыдился_Бы»

В День еврейской культуры в центре Минска под большой растяжкой «Еврейская кухня» продают шашлык из свинины. #Даже_Севела_Постыдился_Бы»

«Чешские грибки нашли в лесу огромную игуану». #Даже_Пелевин_Постыдился_Бы, причем ранний» [5].

Хэштег дает голос иной инстанции – объективирующей, и при этом апеллирующей к литературе: так метапозиция говорящего подключает читателя к культуре. Тем самым сугубо технологический инструмент, служащий для распределения материала в сети, приобретает дополнительную функцию – организации нарратива. С помощью такого построения Горалик организует художественное целое текста, его синтактику, и одновременно прагматически текст ориентирует: задает тему, по которой ее может найти читатель (и «лайкнуть», «твитнуть», растиражировать текст). Кроме того, распределение по хэштегам образует способ циклизации – способ, безусловно, новый и принадлежащий новому коммуникативному пространству, хотя сама циклизация малых форм, конечно же, явление традиционное. Циклизация, впрочем, здесь диктуется еще и памятью жанра дневника. Любой дневник принуждает к дисциплине повседневного записывания, но сетевой – в еще большей степени, поскольку записи обеспечивают строительство, закрепление идентичности субъекта в сети. Собственно, Горалик писала об этом, выступая в роли критика, в статье о фрагментарной прозе: «Сам факт непостоянного присутствия в интернет-реальности располагает к постоянному подтверждению этого присутствия, к тому, чтобы “застолбить” свое виртуальное место или несколько мест; еще до возникновения LiveJournal этим, кажется мне, можно было объяснить все растущую популярность интернет-дневников» [4, с. 240].

Ежедневное ведение сетевого дневника само по себе может стать структурирующим основанием текста или даже целой книги (так, например, родилось множество книг Евгения Гришковца о ЖЖ-жизни). Такой формат оказался продуктивным для поэзии. В 2018 году вышел новый поэтический сборник Андрея Родионова «Поэтический дневник» [8]. Поэт в интервью рассказал об истории своего текста: «Я начал писать этот дневник в день смерти Юрия Мамлеева, 25 октября, и закончил ровно через год. Я поставил себе задачу – писать каждый день восемь поэтических строк о своей жизни, о быте, погоде, о событиях в городе Москве, в стране и мире. Это было трудно, и, как заметит читатель, несколько дней я пропустил, хотя в основном это – регулярный дневник» [6]. Стихи Родионов размещал на своей странице в «Фейсбуке». На наш вопрос о том, формируются ли его книги в сети, он ответил: «Да, листок за листком» [6].

Вообще, как свидетельствует наше интервью, Андрей Родионов видит сетевые форматы органичными для поэтического текста и с точки зрения синтактики (стихотворной техники метра, жанра), и с точки зрения прагматики (читательского восприятия): «Стихотворение в восемь строк, октава – одна из самых устойчивых, цементных форм в Русской поэзии, оказалась хороша и в фейсбуке, т. к. восемь строк позволяют пользователю увидеть все произведение сразу, целиком. Для миллениала очень важно не напрягаться» [6].

В приведенном суждении примечательны и ориентация объема и жанра текста на технические условия сетевой площадки (кстати, в «Поэтическом дневнике» почти все тексты – именно восьмистишия), и апелляция к осо-

бенностям актуального читательского восприятия. Родионов ориентирован на интерактивную связь с читателем: «сеть не меняет стихи, – замечает поэт, – но порождает новые формы коммуникации с ними – онлайн-обсуждения, перепосты, троллинг и т. п.» [6]. На фейсбучной авторской странице стихи были погружены в плотный и пестрый информационный и бытовой поток, размещаясь среди объявлений о спектаклях, акциях, выступлениях. Они резко выделялись в этом потоке, находили немедленный отклик читателя – то есть жили в коммуникативной среде, отчасти формировавшей функции этих стихов. Стихи внутри сетевого дневника контекстуализировались в ленте Родионова, свою контекстуализацию они обретали в ленте каждого из пользователей – а теперь их ждет иной контекст: связанность внутри поэтического сборника, функционирование последнего в литературном процессе офф-лайн.

Таким образом, на примере рассмотренных текстов можно с уверенностью утверждать, что платформы социальных сетей стимулируют сегодня новые стратегии письма, поставляя модели структурирования текста – композиционные, жанровые, стилевые. А новые стратегии письма ориентированы на новые стратегии чтения (и порождают их сами).

Завершая наши размышления о бытовании литературы в сетях, назовем основные свойства формирующихся жанров:

- малый объем, диктуемый и размером экрана, и «договором», конвенцией писателя и читателя. Так, в Телеграме в тематических литературных группах по умолчанию длинные тексты не включаются в приоритетное – рекомендуемое пользователями – чтение (в Телеграме материал располагается не лентой, а отдельными чатами);
- тяготение к медиальным и визуальным формам («Вижу» Л. Горалик, музыкальные клипы Гришковца и варьете Петрушевской, картины в Фейсбуке Н. Горлановой);
- циклизация текстов, стимулированная требованиями дневника вообще и сетевого особенно;
- использование инструментов технологического кода (как у Бавильского);
- мерцающая природа фикциональности в условиях включенности в жизненный и бытовой контекст (как у А. Родионова);
- открытость к оценке и порой сотворчеству в условиях партисипаторной, как говорит Дженкинс, культуры [9].

Представленные сценарии письма и чтения цифровой эпохи, как нам кажется, задают перспективы исследований русской литературы с обязательным учетом дигитальной составляющей литературного процесса.

Список литературы

1. *Бавильский, Д. В.* «Музей воды. Венецианский дневник эпохи твиттера и Википедии» / Д. В. Бавильский. – М., 2016. – 450 с.
2. *Горалик, Л.* Записи в сети Твиттер 2017 года [Электронный ресурс] / Л. Горалик. – Режим доступа: twitter.com/snorapp.

3. Горалик, Л. Это называется так (короткая проза) / Л. Горалик. – М., 2014. – 384 с.
4. Горалик, Л. Собранные листья (об одном и том же всегда об одном и том же) / Л. Горалик // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 54. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/54/lgor.html>.
5. Горалик, Л. 10 реальных ситуаций, доказывающих, что жизнь бессовестней литературы [Электронный ресурс] / Л. Горалик // Избранное. – 17.10.2016. – Режим доступа: <http://www.izbrannoe.com/news/yumor/10-realnykh-situatsiy-dokazyvayushchikh-cto-zhizn-bessovestney-literatury/>.
6. Интервью с Линор Горалик, Дмитрием Бавильским, Андреем Родионовым // Личный архив.
7. Маклюэн, М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М., 2003. – 464 с.
8. Родионов, А. Поэтический дневник, начатый в день смерти Юрия Мамлева 25 октября 2015 / А. Родионов. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 232 с.
9. Jenkins, H. Participatory Culture in a Networked Era: A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics. 2015 – 160 p.

Л. Г. Тютелова (Самара)

РОМАННЫЕ СТРАТЕГИИ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМЕ НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС Е. ИСАЕВОЙ

Современная российская драма в большинстве своем представлена текстами, которые не могут быть интерпретированы в соответствии с актуальной и по сей день для нашей науки драматической теорией. Эта теория не предполагает возможности кардинального изменения художественного языка, тогда как драма нового времени именно эти изменения и демонстрирует.

И представляется правильным не отрицать новую драматическую форму, а понять причины ее появления и увидеть перспективы ее развития.

В первую очередь стоит заметить, что драматические эксперименты – принадлежность далеко не только нашего времени. Поиски нового драматического языка, продолжающиеся и в начале XXI столетия, были характерны и для драмы конца XVIII – начала XIX века, когда произошло рождение нового автора, осознающего, что он не воспроизводит кем-то созданное, а творит свою реальность. И чтобы это продемонстрировать, драматург выбирает романские стратегии построения своего мира.

Напомню, что в работе «Эпос и роман. (О методологии исследования романа)» М. М. Бахтин писал о том, что, будучи становящимся жанром, роман «более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности» [1, с. 451]. Это происходит потому, что мир, возникающий в романе, рождается не на основании предания, говорящего о событиях, завершенных и целостных, а благодаря личному авторскому опыту и «вырастающему» на его основании вымыслу.

Следовательно, когда драматург осознает право быть самим собой, он начинает смотреть в сторону романа, позволяющего автору выступить в роли Творца и выразить свое понимание реального мира. Последнее, как свидетельствует романная практика, становится возможным, когда герой и автор, а также читатель, к которому обращено художественное высказывание, стоят на одном «ценностно-временном уровне» и между ними возникают диалогические отношения.

Это отношения тех, кто находится внутри становящегося, развивающегося мира, неготового, незавершенного ни с точки зрения смысла, ни с точки зрения ценностей. Смысл и ценность этого мира обретаются в процессе его личностного постижения, погружения в него. Причем это погружение происходит не через «изымение» автора и читателя из их настоящего, а через непосредственный контакт настоящего, реального времени и времени изображенного.

В романе о возможности контакта времен свидетельствует фигура автора, появляющаяся в пространстве героя, вступающая с ним в «диалог» и приглашающая к этому диалогу читателя. В качестве примера можно привести отношения Онегина и его создателя в пушкинском романе: «Онегин, добрый мой приятель, / Родился на берегах Невы, / Где, может быть, родились вы / Или блистали, мой читатель» [9, с. 10].

Перед нами «диалог» троих: Онегина, автора и читателя. А теперь обратим внимание на ремарку пьесы современного российского драматурга Елены Исаевой. Ее пьесы «Про мою маму и про меня», «Дос.тор», «Абрикосовый рай» в свое время стали настоящими театральными событиями.

Препозитивная ремарка пьесы «Последний каприз» звучит следующим образом: «На сцене красиво сервированный стол с вином и всякими вкусностями. Цветы. Магнитофон. Появляется Женя. Бизнесменистого вида приятный мужчина. <...> Слышен женский смех...» [7]. Исаевская ремарка – это речь субъекта, осваивающего сценическое пространство не с позиции всеведения Творца, а с позиции личности, опирающейся на свой частный опыт (отсюда и «красиво сервированный стол», и «бизнесменистого вида приятный мужчина»). Говорящий лишь догадывается о том, что происходит во внесценическом пространстве или пространстве сцены до того, как он в нем появился. С его помощью современный автор и входит в мир драмы.

Правда, драматурги и раньше имели возможность появиться в сценическом пространстве в роли «другого», говорящего не своим голосом – голосом Творца, чей замысел, в соответствии с эйдетической поэтикой, реализуют драматург и его герои. В новом времени, как это показывает Исаева, автор входит в мир драмы как лицо частное, обладающее ограниченным зрением. При этом наиболее свободно автор ощущает себя только на «пороге», в пространстве, заданном паратекстом – названием, эпиграфом, афишей и, наконец, – ремарками.

Собственно, именно в ремарках возникает образ того, «кому принадлежит ремарочная речь, но чей образ не оформляется ни как образ автора,

ни как образ героя с четко прочерченными личностными границами. Это образ преимущественно изображающий, а не изображаемый, по сути это избранная автором точка зрения на героя и событие, “голос” или интенция» [10, с. 185].

Субъект ремарки, или ремарочный субъект, разворачивает образ драматического пространства, обозначает его игровую природу и даже вступает в диалог с тем, кто будет воссоздавать авторский образ на реальной сцене, т. е. он одновременно обращен к реальности читателя/зрителя и к реальности героя:

Причем, начиная с рубежа XIX–XX веков, т. е. со времени так называемой «новой драмы», авторы расширяют «пороговое» пространство (паратекст перестает быть добавочным текстом), выходят в пространство драматического действия, обращаясь непосредственно к герою, делая тем самым его фигурой, сопоставимой с авторской. Так, у Исаевой: «ЛЕНА что-то пишет за столом. Она встаёт, отрываясь от своей тетрадки, выходит на авансцену и говорит, обращаясь к зрителям, сразу приглашая их в собеседники» [8].

Как фигура, сопоставимая с авторской, герой, как и ремарочный субъект, оказывается ответственным за возникновение драматического мира и его личностное восприятие. Но это иная мера ответственности, нежели в традиционной (нероманной) драме, и иная, нежели авторская.

В пьесе Исаевой «Двор как уходящая натура», например, на сцене появляется Австралиец, вернувшийся на Родину и не узнающий в ней, в настоящей, прошлую, т. е. свою Россию. Ее образ живет в воспоминаниях героя и по его инициативе становится драматическим пространством. В итоге на авансцене разворачиваются картины настоящего, где встречаются Австралиец и Слесарь (у героев настоящего нет собственных имен), а на заднем плане появляются картины прошлого, представляющего собой воспоминания Австралийца и его собеседников.

В пьесе «Про мою маму и про меня» находим: «ЛЕНА (зрителям). Мне-то казалось, что уже поздно. (Маме). А... кем? Ну, то есть в какой области ты собираешься стать знаменитой? Как – кто?» [8]. Героиня находится и внутри драматической картины, и на ее границе. Внутри – она участница разговора с мамой. Граница позволяет ей выйти на непосредственный контакт с читателем. В таком случае ее реплики по сути совпадают с авторскими ремарками: «ЛЕНА. Mam, что мне с ней спорить что ли? Как продиктовала, так и напишем. Что посеешь – то пожнешь. (В зал). «ИСКУССТВО И ЕГО СОЗДАТЕЛИ». Часть первая. Главным видом искусства для меня с детства было документальное кино. Потому что Мама работала в киноотделе при Министерстве речного флота и писала сценарии научно-технических документальных фильмов» [8].

И несмотря на то, что герои выступают инициаторами возникновения на сцене картин прошлого, увидеть все изображенное как целостное и законченное, они не в состоянии. Необходимо отстранение, выход на границу художественной реальности для понимания ее смысла и ценности.

Собственно, именно поэтому даже в случае, нередко для современной драмы, когда на сцене действует персонаж, воспринимаемый как авторский лирический образ, не ему принадлежит позиция завершения. При всей свободе героя в самом начале и конце он оказывается в пространстве авторского слова: ремарка, а не реплики героя порождают первую драматическую картину, в которой и появляется персонаж:

(«ЛЕНА что-то пишет за столом» [8] («Про мою маму и про меня»); «Мужчина лет сорока-сорока пяти ходит по московскому окраинному микрорайону. Постоит, пройдет, вернется. Пойдет в другую сторону, опять замрёт, постоит.

Все участники спектакля находятся на сцене – в глубине. В одну из его остановок они медленно приближаются к нему.

– Неужели ты не хочешь, чтобы тебя кто-нибудь любил? <...>

– «На месте морская фигура замри! Все замирают.

Только австралиец продолжает оглядываться» [5] («Двор как уходящая натура»).

Ремарка, как правило, все и завершает. То есть позиция ремарочного субъекта как оформленная на «пороге» личностная авторская и есть позиция завершения образа события и образа героя.

При этом стоит отметить еще одну особенность героя драмы, для которой важен романский опыт. В свое время М. М. Бахтин писал об особенностях драматического героя. Речь в его работах шла о его готовности как сохранения идентичности. Претерпевая «игру судьбы», такой персонаж «сохраняет себя и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое абсолютное тождество с самим собой» [1, с. 256]. «Готовность» героя, как поясняет С. Н. Бройтман, «обусловлена тем, что творческий акт Бога (и в идеале – автора) уже состоялся в ценностном прошлом, замысел его о герое – предзадан и судьба определена; а потому их художественная реализации – не проявление авторского произвола, не установление принудительных и внешних границ героя, а претворение его предзаданной бытийной целостности. Выражением ее и становится образ-характер, великое открытие именно эйдетической поэтики» [3, с. 159–160].

В случае с персонажем современной драмы актуальным оказывается и авторский произвол, и поиск героем своей идентичности, благодаря которому рождается совершенно новый драматический сюжет.

В классике «и самый ход жизни личности, все события ее и, наконец, гибель ее воспринимаются как необходимые, predeterminedные ее определенной судьбой». Поэтому классический характер «в самом существенном <...> уже сплошь определился» [2, с. 153]. Все, что совершает герой, «мотивируется не его нравственною свободной волей, а его определенным бытием: он поступает так потому, что он таков» [2, с. 154].

В современных пьесах герой существует на перекрестке бытия «я-для-себя» и «я-для-другого». И ни в одной из позиций нет определенности. Герой как «я для-себя» – результат авторской попытки показать поиски героем ответа на вопрос о границах своей личности. Такой герой не знает

своей судьбы, она ему не предзадана. Поэтому в пьесе Исаевой «Две жены Париса» судьба героев складывается здесь и сейчас: богини принимают решение, видя, что происходит с героями. Но заранее, что случится, они не знают: все зависит от настроения, желания, спора.

Более того, ведущие роли в пьесе – роли героев, а не богов. Производство начинается сценой Елены и ее служанки. Читатель/зритель сразу же оказывается в реальности становящейся жизни, истории не Трои, а Елены, о завершении которой он может только догадываться.

В своей жизни героям приходится рассчитывать только на себя, как бы ни хотелось сослаться на волю богов. Для того чтобы это стало очевидным, у Исаевой возникает сцена, когда молящаяся Энона, первая жена Париса, обращается к Гере за помощью. «Гера хочет подойти к Эноне, но все же остается с Зевсом» [4].

Энона одна. Никто за нее выбор сделать не может. Она сама решает не давать спасительного напитка смертельно раненому Парису, и это ее выбор броситься в его погребальный костер. То есть судьба зависит от свободного выбора личности. В иной ситуации, когда Афродита навязывает Елене ее судьбу, обнаруживается, что Елена больше того, что ей предзадано. Об этом свидетельствуют попытки героини определить себя самостоятельно.

Так, Елена признается: «Я сама себя порой не пойму» [4]. Окружающие устанавливают свои границы ее образа: «Лаодика. Ты – символ красоты <...> Нет, ты не символ, ты – змея! Бесчувственная кукла! Рыба!» [4]. «Кассандра. Ты успокойсь тогда, Когда погубишь всех!» [4]. Афродита видит в ней жену и мать и считает ее сутью измену. Всякая попытка «другого» определить, кто есть кто, оказывается неудачной как навязывание своей позиции видения «другому». Поэтому Парис и говорит Эноне: «Да что ты знаешь обо мне, Прожив со мною столько лет» [4].

Всякий «другой» мало помогает персонажу определиться и с самим собой, и со своим выбором. Отсюда в современной драме и герой, который со времен Чехова действовать не в состоянии, и неожиданный финал как проявление авторского произвола, заявление о его видении и понимании события и героя как «другого». Например, в «Двух женах Париса» в самом конце Афродита признается, что любит Гефеста, хотя вышла она на сцену с требованием развода:

*Я в неоплатном перед ним долгу.
Я тоже, может быть, его люблю.
Я не его, себя с трудом терплю* [4].

История двух жен Париса будто бы позволяет Афродите понять себя, установить границы своего образа, окончательно утверждаемые автором, ведущим свой диалог с читателем как посредством героя, так и помимо него. Следовательно, как для Афродиты история отношений Париса с Еленой и Эноной – путь самопознания, так и для автора, а потому и для читателя, история драматических героев – путь к пониманию их Создателя. Исаева в интервью признается, говоря о пьесе «Про мою маму и про меня»:

«Эта пьеса – практически интервью с самой собой. Воспоминания детства и отрочества, реалий далеких 1980-х, атмосферы жизни, которая утрачена и невозвратима» [6].

Память и воображение помогают драматургу создать мир, названный Н. Колядой Моим Миром. В нем живут герои, вещи, события. Мир принадлежит прошлому и настоящему автора, позволяет ему увидеть себя как «другого», проиграть разные варианты судьбы (кстати, именно на этом проигрывании строится сюжет пьесы Исаевой «Абрикосовый рай»), и в конечном итоге открыть путь к себе. Поэтому Исаева и замечает: «Видите ли, по произведению можно понять о его создателе если не все, то почти все» [6].

Таким образом, драматическая форма, характеризующая новую российскую драму, – результат использования главной романной стратегии. Она предполагает создание образа на территории становящейся, незавершенной реальности, являющейся единым ценностным пространством для автора, его героя и его читателя.

Возникающий драматический мир свидетельствует о создателе. В этом мире существует образ героя, находящегося в поиске своей идентичности. Этот поиск завершается установлением диалогических отношений различных позиций: позиции видения героем себя как «другого», видения автором героя как «другого», видения читателем авторского мира как мира «другого», приближающего его к себе. Все это становится возможным благодаря выходу автора как лица частного в пространство действия и отстранения от него, благодаря рождению гносеологического сюжета, для которого важно не событие настоящего, а сопряжение картин настоящего, будущего, прошлого, выстроенных в логике поиска автором собственных ответов на бытийные вопросы, заданные ему его современностью.

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.
4. Исаева, Е. Две жены Париса [Электронный ресурс] / Е. Исаева. – URL: <http://www.isaeva.ru/plays/wife.html>. – Дата доступа: 21.10.2018.
5. Исаева, Е. Двор как уходящая натура [Электронный ресурс] / Е. Исаева. – URL: <http://www.isaeva.ru/plays/dvor.html>. – Дата доступа: 21.10.2018.
6. Исаева, Е. «Ощущаю ностальгию по нормальным чувствам» [Электронный ресурс] / Е. Исаева. – URL: <http://www.isaeva.ru/press.html?id=12>. – Дата доступа: 21.10.2018.
7. Исаева, Е. Последний каприз [Электронный ресурс] / Е. Исаева. – URL: <http://www.isaeva.ru/plays/kapriz.html>. – Дата доступа: 21.10.2018.
8. Исаева, Е. Про мою маму и про меня [Электронный ресурс] / Е. Исаева. – URL: <http://www.isaeva.ru/plays/about.html>. – Дата доступа: 21.10.2018.

9. *Пушкин, А. С.* Полное собр. соч. в 10 т. / А. С. Пушкин. – М.: Наука, 1964. – Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения. – 638 с.

10. *Тютелова, Л. Г.* Поэтика субъектной сферы русской драмы от романтиков до А. П. Чехова. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Л. Г. Тютелова. – Самара, 2012. – 507 с.

В. П. Рагойша (Минск)

РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ПРОЗА В БЕЛОРУССКОЯЗЫЧНЫХ ВОССОЗДАНИЯХ АНДРЕЯ КАЛЯДЫ

К художественному переводу, как и вообще к литературному творчеству, люди приходят различными путями и в разные периоды жизни. Что касается Андрея Каляды (1940 г. рожд.), кандидата педагогических наук, профессора, то он вступил на эту стезю в довольно почтенном возрасте и не совсем обычным образом. Путь к художественному переводу у него начался с чисто прагматических целей, с научного и делового перевода.

В конце 1989 г. Ученый совет Белорусского государственного театрально-художественного института (с 1991 г. – Белорусская академия искусств (БАИ)) принял программу перевода института на белорусский язык обучения. Вот тогда и началась активная переводческая деятельность нового проректора и бывшего выпускника данного института Андрея Каляды, дотоле поработавшего и актером знаменитого Купаловского театра, и доцентом Минского государственного пединститута имени М. Горького (впоследствии – Белорусский государственный педуниверситет имени М. Танка). По его воспоминаниям, он «задавальноў патрэбу беларусізацыі не толькі вытворчага характару (пераклаў на беларускую мову ўсе тэксты шклядкі на вучэбных карпусах і шклядачкі на кабінетах, залах, аўдыторыях, майстэрнях; пераклаў вучэбныя планы па ўсіх спецыяльнасцях, праграмы, уся дакументацыю...), але і творча выканальніцкага» [13, с. 3]. Дело в том, что исходя из постановления того же институтского Совета три из четырех дипломных спектаклей по специальности «Актерское искусство драматического театра и кино» должны были ставиться на белорусском языке. Именно это и подтолкнуло А. Каляду перейти от чисто делового и научного перевода к художественному, заняться, так сказать, высшим пилотажем в переводческом деле. Благо многие лингвистические проблемы перевода были уже постигнуты. И тогдашний проректор устремляется на выручку запланированного спектакля – переводит (при посредничестве русскоязычного текста) пьесу Генрика Ибсена «Лялечны дом (Нора)». Перевод удался. «Нора» была поставлена в 1994 г. не только как дипломный спектакль, но потом и на сцене Гродненского областного драматического театра.

Дальше – больше. В то самое время для моноспектакля Белорусского поэтического театра одного актера «Зьніч» А. Каляда переводит рассказ Ф. Достоевского «Ціхмяная», что, по его воспоминаниям, принесло ему

«сапраўднае творчае і эстэтычнае задавальненне» [13, с. 3–4]. Именно это, неожиданно обретенное творческое вдохновение, которое магнитом тянет писателя к столу, и предопределило весь дальнейший путь переводчика. Послушаем его самого: «Праца над перакладам “Ціхмянай”... загнезджала ўва мне жаданне, духоўную патрэбу далейшага кантактавання з творамі Ф. Дастаеўскага. “Переводчиково дело” (выраз У. Даля. – В. Р.) стала маім хобі. Гэты занятак так захапіў мяне, што ўвесь вольны час ад адміністрацыйнай і выкладчыцкай работы я пачаў займацца перакладам: спачатку апавяданняў, затым – некалькіх аповесцяў, а пасля і трох раманаў Ф. Дастаеўскага» [13, с. 4].

Необходимо подчеркнуть, что А. Каляда не перестал заниматься переводом не только с уходом в 2008 г. на пенсию (хотел сказать: «на заслуженный отдых», но разве бывает «отдых» у творческого работника?). Одни переводы из Ф. Достоевского он издал в четырех больших книгах. Это вышедшие еще при его работе в БАИ «Выбранные творы. Аповесці і апавяданні» [9, 10], «Выбранные творы» [11], а также роман «Д’яблы» [12], долгое время запрещенный к изданию в СССР. Всего им переведено несколько десятков рассказов, около десяти повестей и романов одного из лучших писателей не только России, но и мира, в том числе «Слабое сэрца», «Нетачка Нязванава», «Запіскі з падполля», «Белыя ночы», «Дзядзечкаў сон», «Прыніжаныя і зняважаныя» и др. Причем эти книги (как, впрочем, и все остальные) он издал (именно «издал», а не ему «издали») за свои личные сбережения и материальную помощь родственников.

Нельзя не сагласіцца са мненнем Вячаслава Івановскага, аўтара ста-
т’ы «Ідэі і абразы Фёдора Достоеўскага», напечатанной в виде предис-
ловия к изданию «Аповесці. Апавяданні» (2002) Ф. Достоевского: «Дзякуючы
творчай задуме А. Каляды, мы сёння маем ці не адзін з лепшых узораў
мастацкага перакладу на беларускую мову шэрага выдатных твораў – апо-
весцяў і апавяданняў Ф. Дастаеўскага. Да таго ж перакладчыцкая творчасць
А. Каляды – яскравы прыклад прызнанага ва ўсім свеце прынцыпу літа-
ратурна-мастацкай перадачы зместу тэкста: імкнучца перакладаць не сло-
ва ў слова, а думку – думкай, вобраз – вобразам» [10, с. 9]. Говоря о ка-
честве белорусскоязычных воссозданий, автор предисловия подчеркивает:
«Асаблівую ўвагу перакладчык надае праблеме захавання індывідуальна-
га стылю пісьма Ф. Дастаеўскага. У выніку, як і ў арыгінале, у перакладзе
слова гэтага выдатнага рускага пісьменніка гучыць выразна і нязмушана,
захоўваючы адметнасць не толькі агульнага мастацкага вобраза, але нават і
самыя драбніткі нюансаў характарнай гаворкі асобных персанажаў» [10,
с. 9]. В принципе его поддержал и известный белорусский культуролог про-
фессор Алексей Рагуля, благословляя в путь к читателю следующее издание
Ф. Достоевского – «Выбранные творы» (2004), вышедшие уже в престижной
серии «Беларускі кнігазбор»: «А. Каляда добра адчувае стыхію беларускага
выказвання, яго інтанацыю і рытм. Зроблены ім пераклад перадае блізкасць
да беларускай стыхіі закладзенага ў прозе Ф. Дастаеўскага парывання
душы» [11, с. 14].

Переводческий труд А. Каляды – это поистине альтруистический труд. Причем ежедневный, без выходных и отпусков. Это могу подтвердить и я, его близкий сосед. Вообще, он всегда хотел и умел трудиться, в том числе творчески, на общественных началах – как многолетний руководитель народного театра чтецов «Живое слово», председатель секции сценической речи Белорусского театрального объединения, артист-профессионал, переведший в аудиокнижки многочисленные литературные произведения для средней и высшей школы, и т. д. Впрочем, об этом можно прочесть в его личном биографическом издании [2]. Что же касается русской литературной классики, то в настоящее время, когда белорусско-русский взаимоперевод к ней почти не прикасается, мы, белорусы, благодаря А. Каляде имеем целую библиотечку русских классических произведений на белорусском языке.

Посмотрим, как создавалась эта библиотечка, в которую, по воле переводчика, входят творения выдающихся русских писателей, произведения не только выдающиеся, но нередко – ранее по разным причинам не издававшиеся, даже запрещенные в СССР. Что, безусловно, должно не только обогащать белорусскую культуру, в которую они входят, но и вызывать особый интерес читателя.

Фундамент библиотечки, начавшейся создаваться на рубеже XX–XXI веков, – проза, прежде всего проза Ф. Достоевского. Однако в середине первого десятилетия нынешнего века А. Каляда от прозы переходит к драматургии, что было вызвано насущной потребностью белорусскоязычных текстов пьес для театральных постановок. В 2006 г. выходит из печати большая книга «Лялечны дом. П’есы замежных драматургаў у перакладзе Андрэя Каляды» [13]. Книгу составили переводы таких классических пьес знаменитых русских авторов, как «Даходнае месца» Александра Островского, «Рэвізор» Николая Гоголя, «Чайка», «Лебядзіная песня (Калхас)» и «Тры сястры» Антона Чехова, «Месяц у вёсцы» и «Правінцыялка» Ивана Тургенева, «Дзеці сонца» Максима Горького, «Кабала святош» Михаила Булгакова. Среди других произведений замежных драматургаў – пьесы Генрика Ибсена «Лялечны дом (Нора)», Славомира Мрожака «Дом на мяжы», Джона Озборна «Азірніся ў гневе», Стефана Цанева «Другая смерць Жанны д’Арк» и некоторые другие. Вслед за этим сборником вышел еще один – «Пакаленне Jeans» (2007) [15]. Как свидетельствует подзаглавие книги, в ней представлены пьесы молодых драматургов Беларусі, пишущих на русском языке: Ларисы Баклагі («Аранжавая мара»), Дианы Балыки («Белы анёл з чорнымі крыламі»), Натальі Каляды («Ім сніліся сны»), Павла Расолькі («Дождж у снежні») и др. Несколько пьес из выше перечисленных уже переводились на белорусский язык. Скажем, «Ревизор» Н. Гоголя в свое время воссоздал по-белорусски Кондрат Крапива. Однако А. Каляда смело вступает в творческое соревнование с классиком белорусской литературы, принимая во внимание и то обстоятельство, что его перевод был выполнен очень давно и сейчас мало кому доступен.

С самого начала второго десятилетия нашего столетия А. Каляда как переводчик уже активно воссоздает по-белорусски и издает исключитель-

но художественную прозу. Так, в 2010 г. выходит из печати составленная и переведенная им на белорусский язык большая книга избранных произведений Ивана Бунина [5]. Кроме романа «Жиццё Арсеньева», повестей «Мицева каханне», «Вёска» и «Сухадол», в нее вошло большое количество лучших рассказов писателя («Антоніўскія яблыкі», «Апошнія спатканне», «У Парыжы» и др.), а также его публицистика («Аўтабіяграфічная нататка», «Як я пішу», «Нобелеўскія дні» и др.). Через три года к этой книге присоединяется еще одно весьма редкое и не публиковавшееся в СССР (как и «Дьяволы» Ф. Достоевского) документально-художественное произведение И. Бунина – «Акаянныя дні» [6]. Таким образом, в настоящее время на белорусском языке существует одно из самых полных иноязычных воссозданий прозы этого классика русской литературы, лауреата Нобелевской премии.

Через год благодаря А. Каляде белорусский читатель получил возможность на родном языке воспринять некоторые произведения еще трех русских лауреатов Нобелевской премии. В книгу «Выбраныя творы Нобелеўскіх лаўрэатаў» [7] вошли: роман Бориса Пастернака «Доктар Жывага», «Нобелеўская прамова, 1965», рассказы «Лёс чалавека» и «Жарабятка» Михаила Шолохова, «Нобелеўская лекцыя па літаратуры, 1972» и рассказ «Адзін дзень Івана Дзянісавіча» Александра Солженицына. Как видим, в данном издании (как, впрочем, и в ряде других) А. Каляда проявил себя с лучшей стороны и как текстолог, составитель книги. Ведь можно было ограничиться лишь переводами художественных произведений, но переводчик, расширяя информационное поле читателя, вводит в нее выступления М. Шолохова и А. Солженицына при вручении им Нобелевских премий. К сожалению, Б. Пастернаку советское правительство не дало возможности получить заслуженную премию, она уже после падения советского строя и смерти писателя была вручена его наследникам...

В 2010 году А. Каляда издал оригинальную переводную книгу-перевтыш, с одной стороны которой напечатан нашумевший в свое время роман Владимира Набокова «Лолита», со второй – известная повесть Виктора Астафьева «Веселый солдат» [1]. Это – первые и пока единственные белорусские переводы данных произведений. Через два года на белорусском языке появилась своеобразная антология произведений русских авторов (за единственным исключением) о любви – «Расповяды пра Каханне... Любоў. Любасць. Любошчы» [17]. Сюда вошли повести и рассказы: Николая Карамзина «Бедная Ліза», Александра Пушкина «Завіруха», Михаила Лермонтова «Князьёна Мэры», Ивана Тургенева «Першае каханне», Льва Толстого «Крэйцарава саната», Константина Паустовского «Кошык з яловымі шышкамі» и «Стары кухар», Максима Горького «Макар Чудра», Веры Инбер «Салавей і Ружа», Антона Чехова «Дама з сабачкам», «Чорны маннах», «Расповід спадарыні NN», «Без загалоўка», «Агрэст», «Пра каханне» и «Жарцік». Единственное исключение, упомянутое нами, – повесть Ольги Кобылянской «Зямля», тоже соответствующее тематике антологии, но не русской, а украинской писательницы. Статьи, все эти произведения в авторском исполнении чтеца-переводчика и с посвящением его жене Та-

тъяне вскоре появились также в большой, прекрасно изданной аудиокниге под тем же названием.

Нет, по сути, и года во втором десятилетии XXI века, когда бы А. Каляда не издал книгу (а то и две) беларускоязычных переводов русской классической прозы. Приведем в хронологическом порядке библиографию изданий.

2013 год: Иван Бунин, «Акаянныя дні»; Фёдор Достоевский, «Д’яблы: раман» [12].

2014 год: Андрей Платонов, «Чэвенгур: раман» [16].

2015 год: Александр Грин, «Пунсовыя ветразі» [8].

2016 год: Василий Шукшин, «Я прыйшоў даць вам волю: раман» [18].

2017 год: Михаил Лесков, «Лэдзі. Паўлін. Звер. Ляшун» [14].

2018 год: Исаак Бабель, «Выбранае: Навелы. Адэскія апавяданні. Кона-армія» [2]; Михаил Булгаков, «Выбраныя творы: Зойкіна кватэра. Сабачае сэрца» [4].

Как видно, творческие усилия А. Каляды за два последние десятилетия принесли большие плоды. Прежде всего – в количественном отношении. Наш доклад – вообще первый в беларусском литературоведении обзор печатной продукции переводчика. Что касается ее качества (а это в художественном переводе имеет первостепенное значение), то, к сожалению, в данном докладе нет возможности подробно останавливаться на этом. Скажу только, что, по моим наблюдениям, и качество переводов русской классической прозы находится на хорошем уровне. Мы уже приводили довольно высокую оценку переводов А. Каляды из Ф. Достоевского, данную критиками В. Ивановским и А. Рагулей. А ведь это были только первые творческие работы переводчика! Несомненно, последующий ежедневный, ежегодный переводческий труд не мог не повлиять (в положительном смысле) на его уровень, качество. Правда, вызывает досаду, что критика до сих пор не заметила переводческих усилий А. Каляды. Я не нашел ни одной рецензии на беларускоязычные издания русской классической прозы в переводах А. Каляды. Возможно, причина в том, что переводчик не является членом ни одного писательского союза, издает книги в частных издательствах, за ограниченные личные средства, совершенно небольшими тиражами (100, 50, а то и 25 экз.), и их нет даже в большинстве крупных библиотек страны. Несомненно, работает он не на себя, а на национальную беларускую культуру, на будущее...

Нельзя не поддержать эту его жизненную страсть, о которой он сам искренне высказался в предисловии «Ад перакладчыка» к книге «Лялечны дом»: «Займацца перакладам з рускай на беларускую мову я пачаў з-за жыццёвай, вытворча-вучэбнай, неабходнасці; паступова і неўпрыкмет гэты незвычайны, незнаёмы, невядомы, зусім няпросты, але надзвычай цікавы, захапляльны і творчы занятак зачараваў і “паланіў” мяне сваёй мастакоўскай адметнасцю. І жыве ўжо даўно ва мне спадзяванка, што тэрмін гэтага творчага “зняволення-захаплення” будзе доўжыцца... доўжыцца...

Хай доўжыцца!» [13, с. 4].

Спісак літэратуры

1. *Астаф'еў, В.* Вясёлы салдат: аповесць / В. Астаф'еў; Набокаў, У. Лаліта: раман / У. Набокаў; уклад. і пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Выдавец І. П. Логвінаў, 2010. – 164 с.; 232 с.
2. *Бабель, І.* Выбранае: Навелы. Адэскія апавяданні. Конармія / І. Бабель; пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Выдавец В. Хурсік, 2018. – 232 с.
3. Будзьма, Жываслоў... Андрэя Каляды абрысы жыцця і творчасці – артыста, педагога, перакладчыка. – Мінск: Выдавец В. Хурсік, 2015. – 760 с.
4. *Булгакаў, М.* Выбраныя творы: Зойкіна кватэра. Сабачае сэрца / М. Булгакаў; пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Выдавец В. Хурсік, 2018. – 124 с.
5. *Бунін, І.* Выбранае / І. Бунін; уклад., пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Выдавец І. П. Логвінаў, 2010. – 486 с.
6. *Бунін, І.* Акайныя дні / І. Бунін; пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Выдавец В. Хурсік, 2013. – 152 с.
7. Выбраныя творы Нобелеўскіх лаўрэатаў / уклад і пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Выдавец І. П. Логвінаў, 2011. – 484 с.
8. *Грын, А.* Пунсовыя ветразі / А. Грын; пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Зміцер Колас, 2015. – 112 с.
9. *Дастаеўскі, Ф.* Выбраныя творы. Аповесці і апавяданні / Ф. Дастаеўскі; уклад. і пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Выд БАМ, 2000. – 792 с.
10. *Дастаеўскі, Ф.* Аповесці. Апавяданні / Ф. Дастаеўскі; пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2002. – 640 с.
11. *Дастаеўскі, Ф.* Выбраныя творы / Ф. Дастаеўскі; пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2004. – 672 с. – (Беларускі кнігазбор, Серыя ІІІ: Замежная літаратура).
12. *Дастаеўскі, Ф.* Д'яблы / Ф. Дастаеўскі; пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Выдавец В. Хурсік, 2013. – 616 с.
13. Лялечны дом: П'есы замежных драматургаў у перакладзе А. Каляды. – Мінск: Кнігазбор, 2006. – 328 с.
14. *Ляскоў, М.* Лэдзі. Паўлін. Звер. Ляўшун / М. Ляскоў; пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Выдавец В. Хурсік, 2017. – 150 с.
15. Пакаленне Jeans. Кніга перакладаў п'ес маладых драматургаў Беларусі; пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск, 2007. – 264 с.
16. *Платонаў, А.* Чэвенгур: раман / А. Платонаў; пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Выдавец В. Хурсік, 2014. – 368 с.
17. Расповяды пра Каханне... Любоў. Любасць. Любошчы. – Мінск: Выдавец В. Хурсік, 2012. – 480 с.
18. *Шукшын, В.* Я прыйшоў даць вам волю: раман / В. Шукшын; пер. з рус. мовы А. Каляды. – Мінск: Выдавец З. Колас, 2016. – 396 с.

Т. І. Шамякіна (Мінск)

ПРОЗА ІВАНА ШАМЯКІНА НА МЯЖЫ СТАГОДДЗЯЎ

Перад фазавым пераходам, інакш кажучы, перад канцом існавання Савецкага Саюза, народны пісьменнік Беларусі Іван Шамякін знаходзіўся на піку сваёй славы, творчых магчымасцей, грамадскага палажэння.

У 1980-я гг. выходзілі яго шматлікія кніжкі – і ў Беларусі, і ў іншых рэспубліках СССР, і за мяжой, здымаліся кінастужкі па раманах і апавесцях. Шамякін памяняў месца працы: пайшоў з пасады першага сакратара Саюза пісьменнікаў Беларусі, дзе прапрабіў дваццаць шэсць гадоў, на пасаду галоўнага рэдактара Беларускай Савецкай Энцыклапедыі імя П. Броўкі. Ён з вялікім задавальненнем і поспехам займаўся навукай, за што быў абраны акадэмікам Акадэміі навук Беларускай ССР.

Не менш актыўны Іван Шамякін у творчасці, якая набыла выразныя, уласцівыя толькі яго пісьменніцкай індывідуальнасці, рысы. У прозе Іван Шамякін заўсёды зыходзіў з жыццёвай сітуацыі, таму ўважліва назіраў рэчаіснасць, шукаючы сюжэты. Знойдзены сюжэт – часта рэальны, узяты з жыцця, – пісьменнік напаўняў персанажамі, якіх канструяваў з самых розных, так бы мовіць, элементаў. Што тычыцца мужчынскіх характараў, тут важны рэзервуар – сябры – дыпламат Віталь Вольскі (яшчэ з вайны) і драматург Андрэй Макаёнак, жаночых – уласная жонка. Сапраўды, гэта былі характары настолькі шматгранныя, што з іх можна было чэрпаць бясконца. Відаць, была тут своеасаблівая, можа, нават неўсвядомленая, пісьменніцкая гульня: маючы перад унутраным зрокам адных і тых жа людзей, змяшчаць іх у розныя жыццёвыя абставіны. Акрамя таго, існаваў аўтапрататып – сябе пісаў таксама практычна ў кожным творы, увасабляючы ў тым ці іншым персанажы часам усяго толькі нейкую адну сваю рысу...

І. Шамякін задавальняў чаканні чытача перш за ўсё сваёй рэалістычнай манерай апаведу – у лепшых традыцыях класікаў беларускай літаратуры: Я. Коласа, М. Зарэцкага, М. Лынькова. І. Шамякін асабліва цаніў Якуба Коласа і лічыў яго сваім непасрэдным настаўнікам. Але не менш значны ўплыў аказалі на яго рускія геніі – перш за ўсё І. Тургенеў, Л. Талстой, А. Чэхаў. Тургенеўскую пластычнасць прозы; талстоўскі псіхалагізм і дзіўную ўзаемалучнасць знешняга і ўнутранага; лаканізм, вострую і трапную дэталь А. Чэхава – усе названыя асаблівасці можна заўважыць у стылі І. Шамякіна.

Менавіта з пункту гледжання стылю творы Шамякіна не прымушалі прыхільнікаў прыгожага пісьменства мяняць гарызонт чаканняў, задавальненні практычна ўсе запатрабаванні масавага чытача ў прыгожым, эстэтычным, гарманічным.

Сам пісьменнік адказваў на абвінавачванні ў традыцыяналізме ў адным са сваіх артыкулаў: «Так, сапраўды, мы, раманісты старэйшага і сярэдняга пакаленняў, як правіла, традыцыйныя ў форме пабудовы сваіх твораў, можа, некаторыя нават і празмерна. Але ж форма вызначаецца зместам, а змест – аўтарскім бачаннем свету, людзей, грамадскімі і сацыяльнымі поглядамі пісьменніка...» [6, с. 153–154].

Карыфеі літаратуразнаўства бачылі ў доўгатэрміновым уздзеянні твора на розныя пакаленні чытачоў значэнне нават не зместу, а пэўную, як пісаў А. Патэбня, «гнуткасць вобраза, што здольны ўзбуджаць самы розны змест» [4, с. 182]. І хоць сучасныя даследчыкі (В. Халізеў) свярджаюць, што тут абсалютызуецца творчая ініцыятыва чытача, яго ўменне «дабудоўваць» тое, што ёсць у творы [5, с. 113], А. Патэбня у пэўнай ступені меў рацыю. Але

ў той жа меры справядлівая і іншая думка: чытача ўсё ж вядзе аўтар, і добры чытач той, хто здольны знайсці ў сабе шырокае разуменне задумы аўтара.

Ісціна, сапраўды, знаходзіцца пасярэдзіне: літаратурны твор для чытача – адначасова і «месцішча» пэўнага кола думак і пачуццяў, што належаць аўтару, і «узбуджальнік» (стымулятар) яго, чытача, уласнай духоўнай ініцыятывы і энергіі. Але, зноў-такі, твор павінен быць таленавіты, каб стымуляваць творчую думку рэцыпіента. І яшчэ адно надзвычай важнае патрабаванне – наяўнасць пафасу. Інакш кажучы, нераўнадушша аўтара да таго, што ён паказвае ў творы. Шамякіну такое нераўнадушша было ўласціва, бадай, у найвялікшай ступені: ён шчыра перажываў за сваіх герояў, жыў жыццём сваёй эпохі і сваё бачанне яе ўвасабляў у заўсёды захапляльных сюжэтных творах.

Талент І. Шамякіна заключаўся ва ўменні цудоўна выяўляць сацыяльныя праблемы часу праз яркія, непаўторныя характары, вобразы людзей, апантаных прагай жыцця, працы, дзейнасці – з матывацыяй не для сябе асабіста, а для агульнай справы. У наш час, калі абуджаецца цікавасць да савецкай эпохі, да перыядаў уладарання І. Сталіна, М. Хрушчова, Л. Брэжнева, творы беларускіх пісьменнікаў, у прыватнасці Шамякіна, з’яўляюцца сапраўднай скарбонкай ідэй, праблем, тыпаў асоб, характэрных для пэўных гістарычных перыядаў, цудоўна перадаюць атмасферу часу.

Творчасць І. Шамякіна найлепш вывучыў выдатны беларускі даследчык акадэмік В. Каваленка. У прыватнасці, у кнізе «Іван Шамякін» ён пісаў: «Калі вызначыць характар творчасці І. Шамякіна па нейкай адной асабліва-сці, то гэтай асаблівацю, несумненна, будзе праблемнасць. Прычым праблемнасць яго раманаў, аповесцей і апавяданняў вострая, надзённая і глыбокая... Яго творчасць – гэта адбітак жывой хады часу» [1, с. 203].

Пісьменніцкі шлях Шамякіна вызначаўся адметнасцю. Звычайна яго называюць майстрам сюжэту, прычым не толькі ў беларускай літаратуры, але і ў савецкай – творчасць яго добра ведалі ў іншых рэспубліках СССР. Сюжэты Шамякіна прынцыпова адрозніваюцца, скажам, ад сюжэтаў Васіля Быкава, які вельмі часта выкарыстоўваў традыцыйную для сусветнай літаратуры схему перасоўвання герояў, іх падарожжаў. Шамякінскія сюжэты пазбаўлены гэтага стрыжнявага апірышча, яны складана разгалінаваныя – і не толькі ў раманах, што ўвогуле характэрна для жанру, але і ў аповесцях. Творы Шамякіна раздзелены на асобныя раздзелы, з якіх кожны мае свой хранатоп і сваю спружыну сюжэта – канфлікт. Іх своеасаблівая кампануюка, абсалютна пакуль не даследаваная, дазваляе замяніць перарывістасць часу рэальнасці яе мастацкай перарывістасцю, але так, што, акрамя спецыяльных указанняў, колькі прайшло часу, чытач яго перарывістасць не адчувае. Сам пісьменнік пісаў адносна сваёй творчай стратэгіі: «У рамане кожны раздзел будаваць, як навелу: завязка, кампазіцыя, развязка, але кампанаванне раздзелы так, каб была агульная завязка, агульная развязка. Кульмінацыйных вяршынь можа быць некалькі» [7, с. 509].

Канцэптуальнасць, памножаная на зымальнасць, і рэбіла творы Шамякіна лёгка чытэльнымі. Дзеянне ў творах Шамякіна складаецца з сутыкнен-

ня персанажаў, з раскрыцця рыс іх характараў. Прычым Іван Пятровіч рэдка, ці, ва ўсялякім разе, у меру, прыбягае да плыні свядомасці, якая заўсёды замаруджае дзеянне, робіць яго вялым. Героі часцей спрачаюцца, адстойваюць свае пазіцыі, а паколькі кожны з іх – асоба значная, маштабная, палкая па натуры, то сачыць за іх гарачымі маналогамі ці бурнымі дыялогамі чытачу заўсёды цікава. Стасункі герояў, часам іх імпульсіўныя дзеянні рухаюць канфлікт, якому Шамякін амаль заўсёды надае сацыяльны характар. Нават у творах пра каханне, такіх, як, напрыклад, аповесць «Ах, Міхаліна, Міхаліна...»

Сам пісьменнік піша ў кнізе «Роздум на апошнім перагоне» (1994 г.): «Крытыкі і чытачы лічылі мяне пісьменнікам сучаснай тэмы. Хоць, прызнаюся, сам я не думаў так катэгарычна, што я толькі распрацоўваю надзённыя тэмы. Мне здавалася, што ў кожным маім рамане, кожнай апавесці прысутнічае гісторыя. У прыватнасці – Вялікая Айчынная вайна, каторая стала ўжо для нас гісторыяй. Першы свой твор пра вайну “Глыбокая плынь” я напісаў роўна праз тры гады пасля нашай перамогі над фашысцкай Германіяй. Скажаць, што я пішу гістарычны раман, нельга было, праз тры гады гэта была самая што ні ёсць найсучаснейшая тэма. Тэма, якая хвалявала ўвесь народ, кожнага чытача. Пазней жа, калі ўжо ў сталым узросце – праз дваццаць, праз трыццаць гадоў пасля вайны – я звяртаўся да гэтай тэмы, то ўзнямаў яе па-рознаму. І непасрэдна пісаў пра вайну, як апавесці “Гандлярка і паэт” і “Шлюбная ноч”. І рэтраспектыўна, калі лёс герояў цягнуўся з вайны, адкуль пачыналіся сюжэтыныя калізій – так, у прыватнасці, пабудаваны раманы “Сэрца на далоні”, “Снежныя зімы”, “Вазьму твой боль”. Дарэчы, што датычыцца “Сэрца на далоні” і “Снежных зім”, то там гісторыя прысутнічае яўна. Многія ўдзельнікі партызанскага руху на Беларусі пазналі прататыпаў, пазналі тыя падзеі, якія леглі ў аснову калізій, у аснову сюжэтаў гэтых раманаў» [7, с. 9].

У раманах «Глыбокая плынь», «У добры час», «Крыніцы», «Трывожнае шчасце», «Атланты і карыятыды», «Снежныя зімы», «Петраград – Брэст», «Злая зорка», «Зеніт» пісьменніку блізкі перш за ўсё народны погляд на свет – народная псіхалогія, народнае разуменне ісціны і прыгажосці. Пры ўважлівым чытанні заўважаеш, што героі Шамякіна не церпяць усялякіх стандартаў і догмаў, а тыя, хто наркатызаваны афіцыйнай ідэалогіяй, афіцыйнымі густамі, – высмейваюцца і асуджаюцца. У цэнтры твораў – заўсёды людзі ініцыятыўныя, няўрымслівыя, па духу – наватары. Называць Шамякіна, пісьменніка, які фактычна першы выкрываў партнаменклатуру, бюракратычны савецкі клас, прыхільнікам сацыялістычнага рэалізму, недарэчна. Для яго неабходна прыдумаць нейкі новы «ізм». А лепш зусім без «ізмаў».

Звяртаем асабліваю ўвагу на тое, што ў часы панавання афіцыйнай марксісцкай класавай ідэалогіі Шамякін класавасць увогуле ігнараваў, а паказваў перш за ўсё працоўнага чалавека – вельмі часта інтэлігента, з усімі таямніцамі яго натуры. Прычым нельга сказаць, што свет адлюстроўваўся ў ружовых тонах: праблем у герояў Шамякіна хапала. Шамякін праўдзіва, аб’ёмна адлюстроўваў жыццё. Але гэта і не задавальняла крытыкаў. Калі

ў другой палове 1980-х гадоў пачалася суцэльная «чарнуха», калі негатыў літаральна абрынуўся на чытача, крытыкі якраз з палёгкай уздыхнулі, вырашыўшы, што нарэшце настала доўгачаканая свабода. Між тым, тагачасны літаратурны працэс аказаўся новай несвабодай: суцэльны негатыў адштурхнуў публіку ад прыгожага пісьменства, таму што любы, самы недасведчаны чытач ведае, што жыццё ўсё роўна больш складанае, чым яго паказвалі некаторыя раздутыя крытыкай «карыфеі». Яго складанасць якраз імкнуліся перадаць лепшыя пісьменнікі савецкай эпохі – К. Чорны, І. Мележ, І. Чыгрынаў, І. Шамякін. Іх творы сапраўды прызнаваліся масавым чытачом. Але масавы чытач – не пошлы наведвальнік рэстаранаў і казіно, а просты, маральна здаровы, хоць і з сярэднім інтэлектам, беларус-працаўнік, за кошт працы якога жылі – і зусім надрэнна – некаторыя крытыкі.

Шамякін нават у 1990-я гг., калі ён губляў самых блізкіх людзей, калі яму стала не толькі матэрыяльна, але і духоўна цяжка жыць, калі ён пісаў даволі песімістычныя аповесці, усё ж жыццё ўспрымаў з аптымістычных пазіцый, бо ў яго мінулым заставалася шмат чаго добрага, прыгожага, сардэчнага. У яго было нейкае ідэальнае стаўленне да свету, якое ішло як бы паверху рэчаіснасці, хоць і не парывала з ёю. Проза Шамякіна існавала быццам у іншым светапоглядным комплексе.

Пры тым, што Шамякін заўсёды вызначаўся крытычным зрокам, ён да канца жыцця заставаўся прыхільнікам сацыялізму, лічачы, што галоўнае ў ім – спрадвечная мара людзей пра справядлівы лад жыцця на зямлі. Іншая справа, што людзі не дасялі да такога ладу, і асабліва не дасялі кіраўнікі. У розных скажэннях сацыялізму Шамякін найбольш вінаваціў партыйных чыноўнікаў, а сярод самых высокіх уладароў асабліва негатыўна ставіўся нават не да Сталіна і Хрушчова, а да Брэжнева. Ён піша пра гэта ў сваіх дзённых незадоўга да смерці. Людзі сталага веку адчуваюць настальгію па 1960–70-х гг., ды і большасць сацыёлагаў сёння ацэньваюць эпоху Л. Брэжнева якраз станоўча. Так, знакаміты расійскі даследчык С. Кара-Мурза піша: «Гэта быў залаты век, які ўжо не паўторыцца... Менавіта тады была створана вялікая сістэма, дзякуючы якой мы сёння яшчэ трымаемся... Уявіце, што рынак наваліўся б на нас на пятнаццаць гадоў раней! Не было б сёння ні святла, ні цяпла...» [3, с. 4].

Сам Шамякін у эпоху Брэжнева жыў матэрыяльна зусім надрэнна, ды і славу меў, ушанаванне, ганаровыя званні. Але ён бачыў нарастанне духоўнага крызісу, той менавіта светапогляднай хваробы, якую не лячылі, а толькі час ад часу здымалі знешнія сімптомы, заганылі праблемы ў глыбіню. Гэта і прывяло ўрэшце да катастрофы.

У брэжнеўскі час людзі забыліся на тое, што матэрыяльны дабрабыт – не галоўнае. Наколькі глыбока нарастанне мерканталізму і страта духоўнасці хвалявалі Шамякіна, сведчыць, скажам, раман «Вазьму твой боль». Раман хоць і меў выключна станоўчую крытыку, але ўсё ж быў недаацэнены. Бо справа не ў тым, што Іван Батрак жадае адпомсціць паліцаю за пагібель родных, а ў нераўнадушшы героя, і ў той жа час раўнадушшы яго акружэння. Знешняя ўладкаванасць жыцця, камфорт замаянілі сабою душэўную

ўладкаванасць, а гэта, на думку Шамякіна, і абрынула краіну ў бездань. Грамадства, лічыў ён, у перыяд Брэжнева аказалася разбэшчаным хцівасцю, прагай матэрыяльнага дастатку. Непамерныя жаданні жыць, як на Захадзе, прывялі ўрэшце да перабудовы з яе ўжо літаральна культам спажывання, а затым і да дзікага, варварскага капіталізму (хоць і капіталізмам існуючы лад, што ўсталяваўся на постсавецкай прасторы, лічыць нельга – можа, хіба па функцыях, але не па сутнасці).

Клопат пісьменніка пра духоўнасць, яркія характары герояў, да якіх чытач хацеў бы быць падобны, лагічнасць і звязанасць кампазіцыі аповесцей і раманаў, яснасць сюжэту і гарманічнасць стылю абумовілі вялікую папулярнасць твораў Івана Шамякіна менавіта ў простага чалавека, а не ў эліты.

Звяртаем увагу таксама на тое, што Шамякін імкнуўся намацаць і тое светапоглядна-ментальнае, што робіць нацыю нацыяй, што праходзіць праз стагоддзі і дазваляе народу існаваць і развівацца. Даволі рана Шамякін адышоў ад навязанай пісьменнікам ролі выяўляць афіцыйнае самаадчуванне грамадства, а ўсё больш сцвярджаў ахоўную, аздараўляльную, эстэтычную функцыю літаратуры.

Шамякін задавальняў патрэбу чытача, стомленага ад прыёмаў і плыні свядомасці, у апавядальнасці прыгожага пісьменства, яго апісальнасці, літаратуры як гісторыі, як вобразнага аповеду, пры тым, што тут заўсёды ў мастацкай тканіне твораў прысутнічала канцэптуальнасць.

У апошніх сваіх раманах І. Шамякін звяртаецца да рэлігійнай сімволікі. Раман «Зеніт» (1987) – тэматычна і сэнсав працягвае «Агонь і снег», цэнтральную, лепшую аповесць з пенталогіі «Трывожнае шчасце». «Зеніт» – шамякінскае «бывай» сваёй ваеннай маладосці, таварышам, з якімі побач ваяваў, дзяўчатам, якімі захапляўся... Зеніт – вышэйшая кропка з сямі напрамкаў свету (поўдзень, поўнач, усход, захад, зеніт, надзір і цэнтр); у міфалагічнай свядомасці – вышэйшы гадавы (або сутачны) пад'ём сонца, канчатковая перамога святла над цемрай, сталец Бога. Раман апавядае пра апошнія месяцы вайны; ён прасякнуты святлом, сентыментальнымі пачуццямі, ціхай, шчымлівай настальгіяй, аднак і радасцю, што ўсё гэта – было.

Зусім іншы настрой у рамане «Злая зорка» (1987) – па сутнасці адзіным у беларускай прозе буйным творы пра аварыю на Чарнобыльскай АЭС і самым трагічным з раманаў Шамякіна. Вобраз палыннай зоркі ўзяты з Апакаліпсісу – яна прарочыць канец свету. Сапраўды, адчуваннем нейкай вычарпальнасці савецкага праекту, сімвалам чаго і стала Чарнобыльская катастрофа, жылі тады мы ўсе. Шамякін не раз гаварыў у той час пра агульную стомленасць грамадства і прагу перамен. Але з вышыні сённяшняга дня узрыў на АЭС бачыцца пачаткам катастрофізму «дэмакратычнай» эпохі.

З адчуваннем катастрофічнасці свету, выкліканым і Чарнобылем, і стратай сына, і крушэннем ідэалаў, жыў Шамякін у апошнія свае гады. У 1990-я гг. ён піша ў асноўным аповесці, у пачатку XXI стагоддзя – мемуарную прозу.

Аповесці ён пісаў і раней. Усе яны высокамастацкія і выключна чытабельныя: «Ах, Міхаліна, Міхаліна...», «Шлюбная ноч», «Гандлярка і паэт», «Першы генерал», «Аповесць пра сябра».

У аповесцях 1990-х і нулявых гадоў Іван Пятровіч не раз звяртаўся да рэлігійных асацыяцый. Іх можна заўважыць у аповесцях «Палеская мадона», «Paradies auf erden», «Падзенне», «Сатанінскі тур». Увогуле дыяпазон сюжэтаў разнастайны, асабліва ў такіх творах, як «Вялікая княгіня», «Губернатар», «У засені палаца», «Пошук прытулку», «Слаўся, Марыя!», «Выкармак», «Крывінка», «Завіхрэненне». У гэтых творах пісьменнік-рэаліст з горыччу і гневамі назіраў страшэннае падзенне маралі ў 1990-х гг.

На апошнім этапе творчасці І. Шамякін даследуе той стан соцыуму, калі мары пра камуністычны рай вырадзіліся ў клопат выключна пра мяшчанскі дабрабыт, а ў некаторых людзей – у імкненне проста выжыць у бесчалавечным грамадстве. Пісьменніка хвалюе лёс людзей мастацтва ва ўмовах так званай «рынкавай эканомікі», а на самай справе дзікага, бандыцкага капіталізму, прасякнутага чалавеканенавіснай ідэалогіяй (а некаторыя нашы «інжынеры душ» быццам забыліся, што ўся сусветная класічная літаратура рашуча і бескампрамісна адмаўляла буржуазны лад жыцця). Шамякін горка смуткуе з-за лёсу сваіх калег – людзей мастацтва – у аповесцях «Вернісаж», «Paradies auf erden», «Адна на падмостках».

Усе аповесці апошняга этапу творчасці І. Шамякіна здаюцца песімістычнымі. Але яшчэ А. Герцэн гаварыў пра пісьменнікаў: «Мы не ўрачы, мы – боль». Інакш кажучы, мастакі як ніхто іншы здольныя суперажываць пакутам народа, з трывогай думаць пра лёс краіны.

Вобразная карціна аповесцей І. Шамякіна 1990-х і нулявых гадоў дакладна перадае дух часу і новага ладу жыцця – крымінальнага, гандлярскага, здрадніцкага. Знешне людзі дэградуюць, але адначасова, як паказвае пісьменнік, народ патаемна засяроджаны на сваім унутраным, адышоў у сябе, у калектыўнае несвядомае, у глыбіню нацыянальнай памяці, калектыўнай душы, якая спадзяецца, што ўрэшце ўсё будзе добра...

Спіс літаратуры

1. Каваленка, В. А. Іван Шамякін: Нарыс жыцця і творчасці / В. А. Каваленка. – Мінск, 1980. – 207 с.
2. Калашников, М. Война с Големом. Русский народ против криминального государства / М. Калашников. – М., 2006. – 663 с.
3. Кара-Мурза, С. Золотой застой / С. Кара-Мурза // Литературная газета. – № 44. – 2006.
4. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М., 1976. – 614 с.
5. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М., 1999. – 398 с.
6. Шамякін, І. П. Размова з чытачом. Артыкулы, выступленні, дзённікі / І. П. Шамякін. – Мінск, 1973. – 320 с.
7. Шамякін, І. П. Роздум на апошнім перагоне. Дзённікі 1980–1995 гадоў / І. П. Шамякін. – Мінск, 1998.

8. *Яусс, Г. Р.* История литературы как вызов теории литературы / Г. Р. Яусс // Современная литературная теория. Антология / сост. И. В. Кабанова. – М., 2004. – С.193–200.

П. І. Навойчык (Мінск)

У ПОШУКУ СХАВАНЫХ СЭНСАЎ: ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧЫ КАНОН І ЖУКА

Традыцыйна ў полі зроку літаратуразнаўцаў знаходзіцца мастацкая спадчына пісьменнікаў, якія пакінулі свой адметны след у прозе, паэзіі ці драматургіі, і вельмі рэдка прадметам даследавання становіцца творчасць уласна саміх даследчыкаў літаратуры. А між тым ёсць нямала выдатных вучоных, якія несумненна заслугоўваюць асобнай увагі і асобнай размовы пра іх спадчыну. Мінуў год як пайшоў з жыцця адзін з найбольш яркіх самабытных, па-сапраўднаму таленавітых беларускіх літаратуразнаўцаў – Ігар Васільевіч Жук. Прачытваючы напісанае ім, па-новаму адкрываеш глыбіню думак і назіранняў, разумееш сапраўды выключнае значэнне яго ўкладу ў скарбонку беларускага літаратуразнаўства.

У чым жа быў сакрэт гэтага выбітнага вучонага, чаму да яго слоў, ацэнак заўсёды прыслухоўваліся з асаблівай уважлівасцю і даверам, а яго выступленні становіліся сапраўдным адкрыццём такой, здавалася, знаёмай класікі? Напэўна сакрэт гэты найперш у тым, што І. Жук валодаў унікальнай здольнасцю так прачытваць усім знаёмыя творы, у такім ракурсе разглядаць творчасць вядомых пісьменнікаў, што не было бачна іншым. Так, у сваёй працы «Аб эстэтычнай неаднамоўнасці сюжэта паэмы “Сымон-музыка” Якуба Коласа» Ігар Жук пераканаўча даводзіць, што гэты твор «эстэтычна не аднамоўны» і прапануе зірнуць на яго скрозь прызму кампазіцыі ўсходніх касыд, з якімі паэму Коласа яднае ўспрыманне прыроды як ідэалу гармоніі. У выніку даследчык пачынае прачытваць, нібы палімпсест, роздум паэта пра лёс Беларусі, «зашыфраваны» ў лірычных вобразах шэдэўра нацыянальнай паэзіі [2].

У артыкуле «“Тутэйшыя” Янкі Купалы ў кантэкстах літаратурнага канону» Ігар Жук, спасылаючыся на амерыканскага літаратуразнаўцу Харальда Блюма, выказвае свой погляд на стварэнне і стваральнікаў канону: «...гэта лад індывідуальнага мыслення. Каб быць кананічным, трэба валодаць самадастатковай сілай і выразнасцю індывідуальнага почырку» [1, с. 45]. У якасці ілюстрацыі І. Жук згадвае літаратурныя каноны, створаныя класікамі, у прыватнасці, Міцкевічаў канон у польскай літаратуры, які «рэалізоўваўся ў непасрэдным выражэнні міфу <...> невынішчальнай шляхецкай патрыятычнасці» [1, с. 45]. Так, паводле І. Жука, Адам Міцкевіч, кіруючыся асабістымі ідэйнымі, этычнымі і эстэтычнымі перакананнямі, стварыў агульнанацыянальны канон польскай літаратуры.

Думаецца, ёсць усе падставы паразважаць пра «лад індывідуальнага мыслення» і «выразнасць індывідуальнага почырку» самога І. Жука. Сапраўды, грунтуючыся на традыцыі і дасягненнях папярэднікаў, яго працы былі непадобнымі ні на чые іншыя і самі становіліся выдатным дасягненнем нашай навукі. Гэтую адметнасць таленту вучонага вельмі трапна адзначыў І. Штэйнер у прадмове да апошняй кнігі Ігара Васільевіча «Прыхінуцца да крыніцы»: «Нельга сказаць, што ён падагульніў усё, што было сказана да яго пра нашых карыфеяў, <...> ён прачытаў спадчыну класікаў так, як да яго ніхто не чытаў, бо стварыў уласную методыку даследавання, якая роўнавялікая пошукам еўрапейскага літаратуразнаўства» [5, с. 5].

Не прэтэндуячы на раскрыццё ўсіх сакрэтаў творчай лабараторыі І. Жука, адначым толькі некаторыя характэрныя рысы даследчыцкай манеры вучонага. З гэтай мэтай спынімся на яго артыкулах «Размыканне прасторы: пра адну асаблівасць паэтыкі фіналу быкаўскай аповесці» і «Неба ў “Нізінах” Элізы Ажэшкі: функцыя семантычнага кантрасту».

Як адзначалася вышэй, падыходы да аналізу мастацкіх твораў у І. Жука настолькі арыгінальныя, што яго працы ні па зместу, ні па логіцы назіранняў, ні па вывадах практычна ніколі не перасякаюцца з тым, што было зроблена іншымі. Так, разважаючы пра глыбіню быкаўскай прозы ў артыкуле «Размыканне прасторы: пра адну асаблівасць паэтыкі фіналу быкаўскай аповесці», даследчык як бы «пакідае за кадрам» сюжэты (у артыкуле разглядаецца не якаясьці адна аповесць, а ў цэлым проза Быкава) і звяртаецца адразу да фіналу. Ставіцца канкрэтная задача: паглядзець на твор «з тылу» – з апошняй сцэны ці нават фразы. Пры гэтым свой падыход даследчык абгрунтоўвае вельмі пераканаўча, нават неяк правакацыйна-пераканаўча, так, што хочацца ўслед за ім перачытаць аповесці Быкава (і не толькі яго) іменна з канца, каб разгледзець тое, чаго раней не заўважаў: «часцяком аўтар уваходзіць у працу над творам надта дзіўна, як наводмаш, адваротным чынам: праз прызму фіналу пачынае напружана-пільна ўглядацца ў вельмі далёкую, яшчэ невыразную, амаль нераспазнавальную лінію гарызонту пачатковага дзеяства. Дзеяства яшчэ не пачалося, яно, можа, не прачнулася яшчэ, а мэта ўжо намечана і выразна абазначана ў творчай свядомасці. Таму фіналы мастацкіх твораў заўсёды і абавязкова складаюць сабой несумненнае моцнае месца тэксту <...> Фінал жа як моцнае месца твора можа бесцырымонна і акцэнтавана завастрыць увагу на адначасовасці і расшыфроўкі сэнсаў, і іхняй імгненнай новай метафарызацыі» [4, с. 233]. Да такога прачытання фіналу І. Жук звяртаецца з канкрэтнай мэтай: разгадаць «тайнапіс сэнсаў, рухі міжвольных асабістых рэакцый і эмацыйных перажыванняў, якія аўтар дагэтуль старанна сціраў з паверхні свайго мастацкага палотнішча...» [4, с. 233].

Даследчык, паўтараючы вядомае, развівае і паглыбляе яго. Так, нагадваючы, што «быкаўская проза нязменна падкрэслівае вялікую гуманістычную думку пра безабароннасць канкрэтнага індывідуальнага чалавечага лёсу», ён зазначае: «гэтая думка пісьменніка не так *бачыцца* ў згушчанасці сацыяльнай прасторы, колькі *дзеецца* і здзяйсняецца ў

працягласці перажываемага часу» (курсіў І. Ж.) [4, с. 233]. І адсюль робіць цікавае заключэнне: «Васіль Быкаў па асаблівасцях фармавання мастацкага свету – пісьменнік у пераважнай ступені больш “часавы”, чым “прасторавы”». Хто з чытачоў і калег-даследчыкаў звяртаў раней на гэта ўвагу? Разуменне асаблівасці часу ў прозе Быкава – гэта адна з апорных кропак для пранікнення ў «схаваны сэнс» быкаўскай аповесці. Таму час падвяргаецца даволі скурпулёзнаму разгляду і асэнсаванню. Ён працяглы, бясконцы. Ён і «час-нявыкрутка»: «вербальнае імя ... быкаўскаму часу: «няўвязка» ці «нявыкрутка». І тады «няўвязка-нявыкрутка» – бясконцая працягласць бою» [4, с. 234].

Катэгорыю часу даследчык бачыць не як звычайны храналагічны прамежак, а ў філасофскім разуменні – «як іншасказ нейкага метафізічнага грамадскага стану». Такі час дазваляе Быкаву стварыць эфект «канты-нуумнага суперажывання быццю» [4, с. 233]. Варта яшчэ раз перачытаць прыведзенае сцвярджэнне, каб асэнсаваць яго ў поўнай меры: праз катэгорыю часу ў быкаўскай прозе ствараўся эфект бесперапыннага суперажывання быццю! Такого нават не разумення, а глыбіннага адчування сэнсавай стыхіі прозы Быкава мала ў каго сустрэнеш.

І. Жук удала спалучае навуковую тэрміналогію (прычым не толькі літаратуразнаўчую, але і лінгвістычную, філасофскую і нават запазычвае ад фізікаў-матэматыкаў) і вельмі дарэчную, выразную вобразнасць: «У мастацкім свеце Васіля Быкава час дзеяння толькі тады мае паўнаважнасць эстэтычную каштоўнасць, калі стрэлка яго павернута ў адным напрамку – акурат у напрамку да перманентнай працягласці. Тое, што закончана, паўторымся, тое стала набыткам мінулага. Ужо мінулага. Нават калі падзея толькі-толькі закончылася і яна яшчэ гарачая ад пераходу з аднаго часовага стану ў другі. Як гарчай бывае толькі што адстрэленая гільза» (курсіў мой. – П. Н.) [4, с. 234]. Як да месца і наколькі ўдалае такое параўнанне, асабліва ў дачыненні дабыкаўскай ваеннай прозы!

Калі гаварыць зноў жа пра вобразнасць навуковых тэкстаў Жука, немагчыма абысці ўвагай і наступнае сцвярджэнне: «заданне фіналу ў творчым акце – заданне ляза, аб якое мусіць парэзацца мастацкая задума, каб пусціць з сябе “сок” будучага ўвасаблення» [4, с. 233]! Наколькі сэнсава насычана, выклікаючы шэраг сакавітых адпаведных асацыяцый, гучыць гэтая метафара.

«Адпрацаваўшы» з характарыстыкай часу, так бы мовіць, «прапісаўшы» другую зыходную (першай з’яўляецца фінал твора), І. Жук вызначае «трэцюю кропку апоры», якая дапаможа адкрыць «схаваны сэнс». Даследчык заўважае: час у Быкава – гэта нешта «існае і жывое», якое знаходзіцца ў апазіцыі да прасторы. «Неадухоўленай і па-свойму мёртвай у Васіля Быкава выступае якраз прасторавая ардыната быцця. Яна абкружана ўсімі выяўнымі прыкметамі чужастароннасці да драматычных перыпетый лёсу героя» [4, с. 235].

«Прасторы» быкаўскіх аповесцей І. Жук характарызуе так жа глыбока і па-свойму арыгінальна: «Канцоўкі быкаўскай аповесці выяўна агляюць

сутнасць гэтай вялікай і няпростай праблемы – “*няздужанай*” асабістым лёсам жыццёвай прасторы. Няздужаная, яна заўсёды чужая да гэтых лёсаў. Чужая і тады, калі адбываецца яе непасрэднае размыканне ў прывід ашчасліўленай прышласці. Але яна можа быць і цалкам “*мёртвай*”, за якой не прадбачыцца ніводнага пробліску жыцця, як у “*Даждзі да світання*” ці “*Аблаве*”. *Прастора можа быць парогавай*, ці яе варыянтам – *прасторай затрыманага чакання* (як, бомба, што стаілася на ўзроўні ў “*Знаку бяды*”). А яшчэ яна можа быць *парабалічна выгнутай*, як у “*Сотнікаве*” (курсіў мой. – П. Н.) [4, с. 236]. Кожнае з дадзеных узаемадапаўняльных азначэнняў прасторы заслугоўвае асобнага ўдумлівага прачытання, каб зразумець іх так, як разумеў сам даследчык: «*няздужаная*» лёсам, чужая да лёсаў, разамкнёная, «*мёртвая*», парогавая – *затрыманага чакання*, і «*парабалічна выгнутая*»!

У заключэнні І. Жук падагульняе свае назіранні, паказваючы, як узаемадзейнічаюць у быкаўскіх фіналах час і прастора: «*Таму і атрымліваецца ў яго (Быкава. – П. Н.) творах, што “ачалавечаны” геройнай свядомасцю “час” просіцца выйсці **напаверх***, вызваліцца з замкнёнага кола *непрыўлашчанай прасторы. Ачалавечаны час намагаецца сустрэцца з прасторай абноўленай, можа быць, большлюдскай і не такой халоднай*, як тое было ў толькі што здзейсненым акце часу перажытага» (курсіў мой – П. Н.) [4, с. 235]. Адметнасць гэтай цытаты яшчэ і ў тым, што глыбокую выснову даследчык выражае зноў жа па-мастацку метафарычна: «*непрыўлашчаная прастора*», «*ачалавечаны час намагаецца сустрэцца з прасторай*», працуе на выразнасць думкі і аўтарскае «*выйсці **напаверх***».

Пасля таго, як дадзены ўсе магчымыя і нечакана-магчымыя сэнсавыя напаўненні трох зыходных каардынат, робіцца заключны штрых – іх замыканне: «А сэнсаўтваральная, з несумненнымі прыкметамі метафрыкі быццёвага кшталту, апазіцыя часу і прасторы выразней за ўсё афармляецца якраз у фінальных старонках быкаўскага тэксту» [4, с. 235].

Калі прапанаваную «матрыцу» дастасаваць да канкрэтных твораў, іх праблематыкі, то якраз тады і адкрываецца той самы «схаваны сэнс» быкаўскай прозы. Па сцвярджэнні даследчыка, асаблівасці ўзаема сувязі «замкнёнай мёртвай прасторы» і «жывога працяглага часу» найпаўней можна разгледзець-зразумець якраз праз заключныя словы твораў: «*Самая ж неспадзяваная па сваёй лакалічнасці канцоўка належыць аповесці “Мёртвым не баліць”*. Яна ўмяшчаецца ўсяго ў адзін сказ і служыць сэнсавы эмацыйнай антыгэзай болю і жудасці, чым, здаецца, аж перапоўнены гэты твор. Фінальны сказ, які разрывае мастацкую прастору аповесці ў недасяжную вышыню гарманічнай будучыні, складаецца ў непасрэднае аўтарскае адрасаванне наступнікам: “*Хай жа яны будуць шчаслівейшыя за нас*”» [4, с. 236].

З такім «ключом» і прыведзеным выразным прыкладам прачытання можна сапраўды адкрыць новыя раней нябачныя сэнсы твораў Быкава.

Ігар Васільевіч быў таксама і выдатным кампаратывістам. Пры гэтым у сваіх даследаваннях ён пазбягаў прасталінейных супастаўленняў. Асэнсаванне канкрэтных мастацкіх вобразаў, матываў праходзіла ў цеснай узаема сувязі з літаратурным працэсам нацыянальнай, рэгіянальнай і

сусветнай літаратуры. Яго ацэнкі былі заўсёды трапнымі і свежымі. Так, у артыкуле «Неба ў “Нізінах” Элізы Ажэшкі: функцыя семантычнага кантрасту», разважаючы над вобразам неба ў аповесці, І. Жук звяртаецца да надзвычай шырокага гісторыка-літаратурнага кантэксту, прасочваючы семантыку небнага матыву ў сусветнай літаратуры розных перыядаў: у рамантыкаў «“неба” найчасцей праходзіць татальным скразным экзістэнцыйным матывам адзіноты і адзінокага існавання чалавека ў паднебным свеце <...> Літаратура крытычнага рэалізму з усёй астральнай “небавай” семантыкі найбольш паслядоўна распрацоўвала апакаліпсічны складнік матыву: калі неба – месцазнаходжанне раю, то зямля – першая парогавая прыступка да пекла. <...> У дваццатым жа стагоддзі літаратура ў небным матыве выявіць выключную па збалеласці і нязнаную да гэтай пары па трагізму з’яву – словам прапіша свой уласны “чорны квадрат”»: “асляпляльна чорны дыск сонца на чорным небе” (“Ціхі Дон” М. Шалахава)» [3, с. 92].

«Нізіны», як і іншыя «беларускія аповесці» Ажэшкі, звычайна разглядаюць скрозь прызму сацыяльна-псіхалагічнай, маральна-этычнай праблематыкі, на іх прыкладзе даследуюць вобраз беларуса ў польскай літаратуры. Сапраўдным адкрыццём І. Жука ў гэтай працы стаў выхад на беларускую літаратуру ў іншым ракурсе – Э. Ажэшка як прадвесніца яе глыбока дэмакратычнага ідэйнага пафасу: «Відавочна, небным матывам “Нізіны” цесным чынам судакранаюцца з эмацыйна-эстэтычным статусам беларускай літаратуры. “Нізіны”, арганічна дэмакратычны погляд на свет, гэта значыць погляд не за народ, не за чалавека пагарджанага, не ад яго абстрагаванага імя, а *знутры* яго як адмысловай суб’ектнай дадзенасці, прыдае літаратуры статус выключнай трагедычнай напоўненасці, нараджаючы эстэтыку нестаронняга, а таму гранічна набліжанага суперажывання» (курсіў мой. – П. Н.) [3, с. 97]. А заключным абзацам, як падсумаванне, надзвычай метафарычна і, зноў жа, надзвычай дакладна падкрэсліваецца духоўная і мастацкая блізкасць твораў польскай пісьменніцы з беларускіх зямель да беларускай літаратуры: «Э. Ажэшка ў жаночых далонях сваіх трымала гарачы вугаль шчырага і нестаронняга болю чалавечага суперажывання, болю ад нізіннага сузірання неба. Стаічна трымала. І тым яна была надта блізкай да эмацыйнай, ідэйна-мастацкай і светаўспрымальнай пляцоўкі, з якой неўзабаве пачне дружны свой старт класічная традыцыя навейшай беларускай літаратуры» [3, с. 99].

Каб такі вывад не стаў галаслоўнай, хаця і красамоўнай заявай, матыў неба мусіў быць настолькі глыбока разгледжаны, каб кожны датычны да «неба» эпітэт (а не толькі метафара ці вобраз!) пачаў раскрываць свой тайнапіс.

Як і ў выпэйзгаданай, у гэтай працы мы зноў бачым не зусім звыклы выбар прадмета даследавання. Там быў фінал аповесці, тут жа – неба. Але якое неба! Першы ж сказ артыкула ставіць нас у тупік: «Неба ў “Нізінах” няма» [3, с. 91]. Як жа вывучаць тое, чаго няма?! Наступнай фразай І. Жук дае ўдакладненне, якое аднак напачатку нічога не ўдакладняе, а хутчэй

ускладняе: «Ёсць нешта іншае, ёсць не-неба, “мінус-неба”, яго nepřысутная прысутнасць» [3, с. 91]. Зноў жа хочацца задаць пытанне: хто з даследчыкаў, а тым больш шараговых чытачоў звярнуў увагу на неба (яго прысутнасць ці адсутнасць) у «Нізінах» Ажэшкі? Чаму ўвогуле гэты вобраз можа быць такім важным ці проста цікавым? Што новага можа адкрыць нам «неба» ў аповесці, калі, паводле назіранняў самога даследчыка, «прамых і непасрэдных вобразных акрэсленняў неба не так і шмат. На ўвесь тэкставы аб’ём аповесці прыпадае ўсяго чатыры выпадкі вонкава скупых эскізных штрыхоў» [3, с. 93]?

Непаўторны талент даследчыка якраз і раскрываўся ва ўменні бачыць такія сэнсавыя адценні, якія ў іншых не выклікалі асаблівых рэфлексій. Так, да прыкладу, яго ўвага спыняецца на фразе: «Дажду не было, але ўсё на свеце: неба, зямля, дрэвы, дахі і плот здаваліся як быццам толькі што выцягнутымі з вады...» [3, с. 94]. Таленавіта схоплены вокам мастацкі пейзаж у працытанні І. Жука аказваецца семантычна нашмат глыбейшым, чым простая характарыстыка стану прыроды: «Звычайна жыццядайная, вада на гэты раз не асвятляла зямлю сваёй цалёбнай сілаю, не асвятляла ніводным яркім колерам, не дала і не дабавіла ёй ні каліва прасветласці. Навокал толькі – «выцягнутыя з вады», гэта значыць паніклія, але ніяк не ўзнёсеныя да неба прыкметы шэрага зямнога існавання. А «неба, з вады выцягнутае», так па-мастацку апраўданае ўсімі заданнямі твора, мне здаецца ці не адзінаковым ва ўжыванні сусветнай мастацкай практыкі мастацкім азначэннем, якое мае ўсе падставы афармляць унікальны фонд аўтарскіх мастацкіх азначэнняў-адкрыццяў» [3, с. 94].

Паводле назіранняў даследчыка, вобраз неба ў аповесці выконвае асаблівую ролю, яно цікавае не само па сабе, яно – статычнае над рухомым – з’яўляецца апазіцыяй да зямлі, як святло да цемры, рай да шэрай зямной будзёншчыны. Менавіта праз аддаленасць неба, альбо, дакладней, чалавека ад неба, можна зразумець усю глыбіню безнадзейнасці становішча Хрысціны: «Кола замкнулася. Аповесць, якая пачыналася з «нерухомага скляпення неба», цыклічна і завяршылася небам нямым, небам без адказу. Нябёсы не даслалі знябожанай зямлі ніводнага стануючага пасылу, ніводнага гуку» [3, с. 97].

Звяртаючыся да разнастайных характарыстык матыва неба, І. Жук пераканаўча паказаў, што менавіта гэты матыў становіцца свайго роду «таемным ключом» для разумення ідэйнага зместу твора, і што менавіта ён дазваляе ўбачыць нябачную павязь аповесці Э. Ажэшкі «Нізіны» і пазнейшай беларускай літаратуры.

Такім чынам, Ігар Васільевіч Жук, валодаючы арыгінальным «кладам індывідуальнага мыслення» і «выразнасцю індывідуальнага почырку», прапісаў у айчыннай навуцы новы канон, які без перабольшвання з’яўляецца «роўнавялікім пошукам еўрапейскага літаратуразнаўства». Ці сталі яго працы падмуркам новай навуковай школы, пакажа час. Засталіся яго вучні і проста малодшыя калегі, поруч з кім ён працаваў, дзяліўся сваімі ідэямі, а таму ёсць усе падставы спадзявацца на годны працяг традыцый гэтага

выбітнага майстра, ці, дакладней, віртуознага маэстра ў нашым беларускім літаратуразнаўстве.

Спіс літаратуры

1. Жук, І. В. «Тутэйшыя» Янкі Купалы ў кантэкстах літаратурнага канону / І. В. Жук // Мова – літаратура – культура: VII Міжнар. навук. канф., прысвеч. 130-годдзю з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа, Мінск, 27–28 верас. 2012 г. / пад агул. рэд. Т. І. Шамякінай. – Мінск, 2012. – С. 45–51.
2. Жук, І. В. Аб эстэтычнай неаднамоўнасці сюжэта паэмы «Сымон-музыка» Якуба Коласа / І. В. Жук // Беларусь на скрыжаванні стагоддзяў: ад класікі да сучаснасці (да 130-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа): матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі г. Мінск, 1–2 ліст. 2012 г. / Мінск, БДПУ імя Максіма Танка; рэдкал.: В. Д. Старычонок [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 90–96.
3. Жук, І. В. Неба ў «Нізінах» Элізы Ажэшкі: функцыя семантычнага кантрасту / І. В. Жук // Эліза Ажэшка ў эстэтычнай прасторы славянскіх краін: зборнік артыкулаў / пад навук. рэд. С. П. Мусіенкі, М. М. Хмяльніцкага. – Мінск, 2013. – С. 91–99.
4. Жук, І. В. Размыканне прасторы: пра адну асаблівасць паэтыкі фіналу быкаўскай аповесці / І. В. Жук // Беларуская літаратура ў культурнай прасторы сучаснага грамадства: матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі да 120-годдзя з дня нараджэння народнага пісьменніка Беларусі Кандрата Крапівы, Мінск, 3–4 сакавіка 2016 г. / Цэнтр даследаванняў бел. культуры, мовы і літ. Нац. акадэміі навук Беларусі. – Мінск, 2016. – С. 233–236.
5. Штэйнер, І. В. Вянок айчыннага літаратуразнаўства / І. В. Штэйнер // Прыхінуцца да крыніцы / І. Жук. – Гродна, 2017. – С. 3–14.

Т. В. Данилович (Минск)

РЕЦЕНЦИЯ ПРИНЦИПОВ ЧИСТОГО ИСКУССТВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

Основополагающей идеей концепции чистого искусства является утверждение самоценности литературы и в акте создания произведения, и в процессе его рецепции. Попытки в этих направлениях отстоять суверенность искусства активно предпринимаются в русской литературной критике конца XX – начала XXI вв.

Основной объект противостояния сторонников «искусства для искусства» – утилитарный подход к литературе – становится распространенным предметом обличения в критических работах обозначенного периода. Олицетворением прагматического отношения к искусству для современных русских критиков чаще всего оказывается ситуация, сложившаяся в культурной жизни СССР. Ими отрицается диктат социального заказа, отсутствие творческой свободы, восприятие художника в роли «помощника партии», устремленность литературы к постановке внелитературных задач, широта функций литератора, его выход за рамки собственно искусства, нехудожествен-

ственные критерии оценки произведений. «Стало уже общим местом, если не банальностью, умозаключение о том, что литература в России, а затем и в СССР, была «нашим всем», добровольно аккумулируя не свойственные ей, но необходимые обществу функции: социолога, философа, политолога, психолога и так далее», – пишет Н. Иванова в 1999 г. [6].

Если в советскую эпоху приверженцы «искусства для искусства» отстаивали лозунг необходимости творческой свободы, то на рубеже XX–XXI вв. этот призыв сменяется констатацией ее обретения и осмыслением последствий свершившегося.

В литературной критике 1990-х гг. часто отмечается неоднозначность результатов существования искусства в условиях без цензуры. С одной стороны, это творческая раскрепощенность, открытость художника эксперименту, с другой – отсутствие преград непрофессионализму, понимание свободы творчества как культа вседозволенности. «Когда начальство ушло и стало можно писать и печатать любые тексты, – пишет В. Губайловский, – волна подлинного и мнимого новаторства хлынула, сметая со своего пути любые ограничения, игнорируя любые направляющие, любые лексические, метрические, синтаксические табу. Появилось много свежего, но не меньше мутного, как всегда при шторме» [4]. Такое положение вещей критик считает приметой 1990-х гг., явлением, оставшимся в прошлом.

Свидетельством смены эстетических приоритетов в литературной критике рубежа XX–XXI вв. оказывается и утрата притягательности амплуа поэта-гражданина. Стихотворная формула Е. Евтушенко «Поэт в России – больше, чем поэт», ставшая утверждением активной гражданской позиции творческой личности, превращается в объект полемического обыгрывания: «...поэт в России больше чем поэт; но почему из этого получается, что поэзия в России меньше чем поэзия?» [17]; «Поэт в России больше, чем... или меньше, чем?... Чем меньше – тем больше и больше – чем меньше...» [8] и др. В сознании современных критиков границы ответственности творческой личности (а вместе с тем и ее возможностей) существенно сужаются. «Мне представляется сомнительным и даже фальшивым утверждение о том, что поэт ответствен за свое время и чуть ли не за политический строй в своей стране, – утверждает М. Тарасова. – <...> Поэт держит ответ перед временем и людьми только своими стихами» [16].

В ряде работ этого периода можно отметить, что критики, позитивно отзываясь об обращении художника к злободневному, тех или иных проявлениях гражданственности в искусстве, ощущают необходимость прояснить собственную позицию, как бы оправдываясь за свой выбор. Так, П. Руднев в статье с красноречивым названием «Этика документального театра: “Публицистика – тоже искусство”» в защиту театра.doc приводит суждение Г. Товстоногова о значимости публицистических спектаклей и их огромной востребованности у публики [14]. Д. Быков одобрительный отзыв о гражданской лирике Н. Слепаковой сопровождает следующей преамбулой: «Поэзия должна делать и эту грязную, черную работу – говорить о современности на ее языке. Конечно, это (стихи Н. Слепаковой. – Т. Д.)

не политическая лирика и не стихотворная публицистика, которую с таким упоением километрами гонят иные шестидесятники и их последователи; это именно гражданская лирика в высшем смысле слова» [3].

Возникают попытки переосмысления в аполитичном ключе знаковых фигур русской литературы, за которыми закрепились репутация писателей активной гражданской позицией, обращенных к художественному осмыслению социальных вопросов. Например, Н. Болдырев в качестве основополагающих особенностей творчества Пушкина называет внеморальность, бесценденциозность, бессодержательность как неозабоченность серьезными проблемами бытия [2], что перекликается с трактовкой пушкинского гения А. Синявским, для которого поэт становится олицетворением чистого искусства, т. е. свободного, неангажированного творчества. Интерпретация А. Островского в книге С. Рассадина «Русские, или Из дворян в интеллигенты» как чистого художника, представителя «искусства ради искусства» расценивается О. Майоровой следующим образом: «Сказано не без эпатазирующей резкости, не без вызова – но замечено верно. Замечено то, что действительно есть в Островском (как, впрочем, и в любом истинном художнике), хоть и всегда заслонялось в нашем сознании другими сторонами облика драматурга, причем вовсе не выдуманными досужими литературоведами, – заслонялось Островским, настаивавшим на воспитательном значении театра, или Островским – участником молодой редакции «Москвитянина», идеализировавшим патриархальный быт, тем более Островским в интерпретации Добролюбова» [12]. Не соглашаясь с абсолютизацией Рассадина одной грани творческой личности драматурга, критик тем не менее не отрицает предложенную трактовку, находя рациональное зерно в таком прочтении творческих поисков Островского.

Распространенным явлением в критике конца XX – начала XXI в. становится приятие и одобрение жизненной философии художника, дистанцирующегося от злобы дня. Так, Т. Бек импонирует многолетняя приверженность А. Кушнера камерной лирике, фетовской традиции в русской поэзии. Критик акцентирует внимание на том, что выключенность поэта – форма кушнеровской оппозиции ценностям и искусству советского общества. Причем сам факт оппозиционности становится предметом похвалы со стороны Бека, т. е. по сути дела в данном случае применяется распространенный в советской критике идеологический критерий оценки художественных явлений, с той только разницей, что политический вектор сменяется на противоположный.

В современной критике нередким является отстаивание права художника на созерцательное отношение к миру, любование бесцельным и незначительным, погружение в стихию самоценной красоты, которая может быть открыта в самом звучании не только слова, но и отдельной фонемы. Например, считая идейный груз необязательным багажом произведения, А. Рогова утверждает, что иногда смысл кроется в «вязи звуков и букв» [13]. Доказательством законности для искусства поэтизации самоценной красоты критику служат реалии самой жизни: «Когда женщина сидит и перебирает в шкатулке свои украшения, напевая вполголоса песню без слов, она не ду-

мает о великих свершениях и о том, чтобы осчастливить мир открытием некоего универсального рецепта счастья. Она сама – неотделимая часть этого мира, красоту которого так необходимо подчеркивать и сохранять, складывающая в шкапулку стихов драгоценности хрупких слов» [13].

Идея самодостаточности искусства получает распространение и в суждениях о роли, методологии литературной критики в постсоветской России. Повторяются многократно озвученные сторонниками чистого искусства претензии к деятельности критиков-идеологов: использование литературы как повода для публицистического выступления, понимание ее в качестве замены парламента, общественно-политических партий и т. п., равнодушие к художественному произведению, редукция произведения к идеологии, нехудожественные критерии оценки значимости искусства (см. суждения Н. Александрова, Н. Елисеева, Т. Касаткиной, А. Уланова в анкете журнала «Знамя» [10]).

В 1990-е гг. появляется целая армия сторонников эстетической критики, методология которых основывается на видении произведения как собственно художественного явления, идее непредвзятого взгляда на искусство. Использованию литературы в прикладной роли, претензиям на амплуа знатока жизни, учителя, идеолога, пропагандиста или агитатора, судьи представители эстетической критики противопоставляют понимание критика как компетентного читателя, наблюдателя и комментатора, аналитика, информирующего публику о том, что заслуживает или не заслуживает ее внимания (см. [9], [10]).

Относительно будущего «реальной» критики высказываются разные точки зрения. Н. Иванова считает, что в 1990-е гг. критики-идеологи сдали свои позиции, что мало кто из них вписался в новую ситуацию, обнаружив при переходе от эзопова языка к прямой речи «отсутствие новых идей, недостаточность познаний, невладение общемировым литературным и литературно-критическим контекстом» [7]. Т. Касаткина, скептически относясь к возможности исчезновения «реальной» критики, указывает на то, что ощущение ее невостребованности может быть обусловлено радикальным изменением характера проблем, которые оказываются в центре внимания критиков-публицистов, ценностей, пропагандируемых ими в новых социокультурных условиях¹. Н. Елисеев пророчит идеологизированной критике не просто долгую жизнь в России, но и сохранение главенствующего положения: «Во-первых, традиция, да? Силовое поле традиции. Во-вторых, социальная политическая напряженность в России так велика, что нужно быть уж совсем “гением чистой красоты”, чтобы означенную напряженность не замечать и писать “тек-

¹ М. Гаспаров обращает внимание на аналогичную ситуацию в литературоведческой науке: трансформацию в новой общественно-политической и культурной атмосфере политизированного литературоведения в «мимикрирующее под науку богословие» или религиозно-нравственную публицистику. Причину этой тенденции ученый видит в стремлении идеологизированных литературоведов адаптироваться к реалиям постсоветской эпохи: «С крахом советского строя эти люди оказались в кризисной ситуации и сейчас судорожно ищут другую идеологию, к которой можно “прилепиться” и за счет пропаганды которой можно ощутить и обосновать собственную нужность» [5].

сты о текстах» [10]. Утверждение Н. Елисеева о лидирующей позиции критиков-идеологов в настоящем и обозримом будущем выглядит спорным, хотя сам факт востребованности публицистической критики не вызывает сомнений (см., например, суждения о роли критики в современном обществе Л. Аннинского, А. Туркова, К. Степаняна, Д. Быкова в анкете журнала «Вопросы литературы» [11]). Показательно высказывание Р. Сенчина в статье 2010 г. о том, что в России появилось «новое поколение критиков, не просто оценивающих тексты, а пытающееся рассуждать через тексты о том, что происходит в мире за рамками текстов» [15]. Автор явно приветствует такое положение дел, воспринимая как неоспоримую истину то, что «литературный критик в России – это еще и социолог, политолог, философ, психолог, теолог» [15].

Существование на рубеже XX–XXI вв. сторонников как эстетической, так и публицистической критики свидетельствует о том, что противостояние приверженцев и противников концепции «искусства для искусства» продолжается. При этом принципы чистого искусства прочно укореняются в постсоветской литературной критике, обретая значение эстетических ориентиров для многих ее представителей.

Список литературы

1. Бек, Т. Все дело в ракурсе / Т. Бек // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/1998/8/razval1.html>. – Дата доступа: 10.09.2018.
2. Болдырев, Н. Чистое истечение бытия. Пушкин и дзэн / Н. Болдырев // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/1997/2/bold.html>. – Дата доступа: 10.09.2018.
3. Быков, Д. Последняя / Д. Быков // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/2/rec1.html. – Дата доступа: 10.09.2018.
4. Губайловский, В. Борисов камень. О современных поэтах / В. Губайловский // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/2/gub.html. – Дата доступа: 10.09.2018.
5. Гуманитарная мысль: светская или религиозная? // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/7/confer.html>. – Дата доступа: 10.09.2018.
6. Иванова, Н. Полоску, клеточку и мелкий горошек. Перекодировка истории в современной русской прозе / Н. Иванова // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/2/ivanova.html>. – Дата доступа: 10.09.2018.
7. Иванова, Н. Между. О месте критике в прессе и литературе / Н. Иванова // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/1/ivanova.html. – Дата доступа: 10.09.2018.
8. Каковкин, Г. Траектория гайки. Любовь Колесник. Мир Труд Май / Г. Каковкин // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2018/8/traektoriya-gajki.html>. – Дата доступа: 10.09.2018.
9. Костырко, С. О критике вчерашней и «сегодняшней». По следам одной дискуссии / С. Костырко // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим

доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/7/litkri1.html. – Дата доступа: 10.09.2018.

10. Критика: последний призыв // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/12/konfer.html>. – Дата доступа: 10.09.2018.

11. Критики о критике // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/1996/6/rodn.html>. – Дата доступа: 10.09.2018.

12. Майорова, О. «Великолепное панибратство» / О. Майорова // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/6/knobos02.html. – Дата доступа: 10.09.2018.

13. Рогова, А. Образы и эмоции: Ирина Каренина, «Поющий час» / А. Рогова // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/volga/2014/3/r11.html>. – Дата доступа: 10.09.2018.

14. Руднев, П. Этика документального театра: «Публицистика – тоже искусство» / П. Руднев // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2018/2/etika-dokumentalnogo-teatra-publicistika-tozhe-iskusstvo.html>. – Дата доступа: 10.09.2018.

15. Сенчин, Р. Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов / Р. Сенчин // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/1/se13.html>. – Дата доступа: 10.09.2018.

16. Тарасова, М. Святые мытарства / М. Тарасова // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/2/ravval.html>. – Дата доступа: 10.09.2018.

17. Царь-книга для чтения... и для раздражения? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/2/zar1.html. – Дата доступа: 10.09.2018.

Э. Ю. Дюкова (Минск)

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА СТРАНИЦАХ АЛЬМАНАХА «БРАТЭРСТВА» (1982–1992)

Русско-белорусские литературные связи, имеющие давние и славные традиции, широко изучены в Беларуси. Об этом, в частности, свидетельствуют такие труды, как библиография «Мастацкая літаратура народаў СССР у перакладах на беларускую мову: 1917 – 1965», «Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей», (т. 1–4, 1993–1995), «Біябібліяграфічны слоўнік “Беларускія пісьменнікі”» (т. 1–6, 1992–1995) и др.

Получить панорамное представление о развитии русско-белорусских, белорусско-русских литературных связей последних десятилетий XX ст. помогает белорусский альманах «Братэрства». Несмотря на положительные рецензии Т. В. Кобржицкой и Э. М. Мартыновой (см. [5; 7]), появившиеся при выходе альманаха, значение этого издания заслуживает более пристального внимания. Наша цель – подведение итогов функционирования «Братэрства», определение той особой роли, которую сыграл альманах в развитии русско-белорусских литературных отношений.

Альманах как отдельный жанр литературного издания известен уже давно. Значение слова «альманах» – с немецкого *Almanach*, с арабского *al-mānāh* – мера, время, календарь. В XVI–XVII вв. «альманахами» называли специальные сборники-календари, дипломатические или статистические справочники. Постепенно альманах как издание расширил свою специализацию. Его тематика охватывала сведения по истории, по развитию науки, культуры, искусства... Еще во времена Киевской Руси существовал своеобразный прообраз альманаха под названием «Изборники» (XI ст.). Однако приято считать, что мода на альманахи в Россию пришла из Франции. Так, вслед за французским «Альманахом муз» (Париж, 1764–1833) в России в 1766 г. появился альманах под названием «Забавный философ, или Собрание разных остроумнымышленных новостей...». Это издание – переводное, в основе его лежал английский оригинал. Вскоре в России появились и авторские печатные оригинальные альманахи, пользующиеся огромной популярностью. Среди них «Аониды» (1796–1799) Н. Карамзина, «Северные цветы» (1825–1831) А. Дельвига, «Невские проспекты» (1825–1833, 1846–1847) Е. Аладына (см. [6, с. 29]). Жанр альманаха оказался достаточно широко востребованным на Украине и в Беларуси, поскольку содействовал консолидации творческих сил, определял тенденции развития художественной литературы, перспективы ее развития.

Заметим, что отдельные русскоязычные альманахи печатали произведения белорусских авторов на языке оригинала. К примеру, «Северо-Западный календарь» знакомил своих читателей с произведениями В. Дунина-Марцинкевича, Янки Лучины. Значительно возросла роль альманахов как источника информации о состоянии возрождающейся национальной литературы Украины и Беларуси в 20–30-е гг. XX ст. Общей тенденцией характеризуется и послевоенное время: зачастую альманахи переходят в сферу национальной периодики, превращаясь в литературно-художественные журналы. Так, в Беларуси в 1945 г. начал выходить альманах «Отчизна», переименованный в 1947 г. в «Советскую Отчизну». С 1952 г. это издание получило статус ежемесячника и сейчас функционирует под названием «Нёман».

В семье разнообразных альманахов СССР особое для белорусов место принадлежало альманаху «Братэрства». Появлению «Братэрства» способствовал знаменитый предшественник альманах «Далягляды», который начал издаваться в Минске в 1975 г. «Далягляды» публиковали в переводах на белорусский язык произведения классиков мировой литературы и современных писателей народов СССР. С 1982 г. альманах «Далягляды» сконцентрировал своё внимание только на произведениях далёких зарубежных авторов. Ознакомиться с переводами на белорусский язык произведений писателей народов СССР теперь можно было на страницах «Братэрства». Эту миссию издание выполняло с честью до начала 1990-х. К огромному сожалению, с распадом СССР существование альманаха прервалось.

Тема доклада обязывает конкретизировать аспекты анализа издания, сосредоточившись только на русско-белорусском литературном взаимодействии.

Высокий уровень публикаций альманаха «Братэрства» – безусловная заслуга главного редактора издания Р. Барадулина, составителей отдельных выпусков А. Гордицкого, А. Клышки, В. Спринчана, А. Вольского и др.

Показательно, что альманах «Братэрства» начал издаваться в 1982 г. Реколлегия издания писала в первом номере альманаха: «Па шчаслівым супадзенні наша Беларусь святкуе сёлета... юбілей – першыя сто гадоў вечнасці выдатных сыноў сваіх Янкі Купалы і Якуба Коласа. Дзякуючы братэрству нашых народаў, дзякуючы працы шматлікіх паэтаў і празаікаў усёй краіны, якія з ашчаднай любоўю данеслі кожны да свайго народа словы класікаў беларускай літаратуры, голас Янкі Купалы і Якуба Коласа гучыць сёння далёка і важна... Рэдкалегія ўдзячна ўсім, хто сказаў сваё слова пра заснавальнікаў нашай літаратуры, усім тым, хто пераклаў сваіх братоў па пяру на беларускую мову» [1, с. 5].

В первом же выпуске альманаха был напечатан цикл эссе, посвященных белорусским «песням». Эта сквозная тенденция издания, направленная на выявление процесса межнационального литературного взаимоизучения, взаимоуважения, проявляется в творчестве русского поэта и переводчика Н. Брауна. Работа над переводом произведений Янки Купалы позволила Н. Брауну сделать очень важные литературоведческие выводы. В эссе «Паэтанаватар» (1982) Н. Браун высказал своё убеждение в том, что оригинальность ритмического рисунка, смелая образность, метафоричность Янки Купалы, представленные в произведении «А хто там ідзе?», позволяют говорить о том, что Купала значительно опередил в поэтическом новаторстве своих русских коллег. Точка зрения, конечно, спорная, но заслуживающая обсуждения.

Русская литература благодаря многогранной структуре альманаха «Братэрства» представлена достаточно широко: это и персональные разделы, и отдельные рубрики «Руская класічная літаратура», «Руская сучасная літаратура», и авторские подборки, осуществленные самими переводчиками. В частности, Василь Зуёнок подготовил своеобразную «миниантологию» «Старонкі рускай паэзіі». Прекрасный поэт, В. Зуёнок нередко выступал как критик и литературовед. Кандидат филологических наук, он и в «Братэрстве» проявил собственное видение литературного процесса, представив в своих переводах подборку произведений М. Ломоносова, В. Жуковского, А. Пушкина, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, А. Блока, Н. Тихонова, В. Шефнера, Н. Рубцова и др.

Составители альманаха вспоминали и важные юбилейные даты. Так, 150-летие со дня гибели А. Пушкина было отмечено публикациями переводов отдельных его стихотворений, выполненных классиками белорусской литературы М. Богдановичем, Янкой Купалой, Якубом Коласом (1987). К 175-летию со дня рождения М. Лермонтова в альманахе были напечатаны переводы на белорусский язык нескольких стихотворений, выполненные Е. Миклашевским (1989). В рубрике «Хада гадоў» появились материалы к 90-летию со дня рождения В. Маяковского. Тут и переводы Г. Буравкина, и публикация М. Кеньки «Яго перакладчыкі», основанная на библиографии

белорусскоязычных переводов произведений В. Маяковского (1983). 100-летие со дня рождения Велимира Хлебникова «Братэрства» отметило переводом его стихотворений, выполненных С. Соколовым (1985).

Отдельного внимания заслуживает регулярный раздел альманаха «Проза і паэзія». Как правило, этот раздел начинался с презентации достижений русской литературы. О масштабах обзора свидетельствует далеко не полный перечень имен авторов, чьи произведения были в разные годы опубликованы на страницах издания. Тут были напечатаны в белорусских переводах произведения К. Пруткина (перевод В. Тараса), А. Фета, И. Бунина (переводы В. Данилова), И. Анненского (перевод И. Богданович), В. Брюсова (перевод С. Дзержая), С. Есенина (перевод А. Кулешова), А. Платонова, К. Федина (переводы М. Навицкого), С. Маршака (перевод М. Лужанина), А. Ахматовой (перевод В. Рабкевича), Н. Заболоцкого (перевод Е. Миклашевского), С. Баруздина (перевод П. Ковалёва), Л. Леонова, Ю. Бондарева (переводы В. Яговдика), В. Фирсова (перевод Н. Гилевича), Ю. Воронова (перевод Г. Пашкова), А. Твардовского (переводы А. Кавко, М. Лужанина), В. Шаламова (перевод П. Ламана), А. Жигулина (перевод В. Попковича), К. Симонова (перевод М. Кеньки), В. Распутина (перевод М. Дубенецкого), Е. Носова (перевод П. Мисько)...

С наступлением эпохи гласности «Братэрства» открывает рубрику «Вернутае народу», предоставляя читателю возможность познакомиться с «возвращенной литературой», писателями, которые «уражваюць глыбіннасьцю асэнсавання жыцця, мастацкасцю, праўдзівасцю і бескампраміснасцю» [3, с. 11]. Так, на страницах «Братэрства» в переводе А. Жука опубликовано произведение Владимира Тендрякова «На райском острове коммунизма» (1990) с его трагически-иронической интерпретацией темы «власть и творчество». В «Братэрстве» была опубликована в переводе А. Жука и знаменитая повесть М. Булгакова «Собачье сердце» (1989), прозвучала жестокая правда о революции, сказанная В. Зазубриным в повести «Щепка» (1991–1992). В переводе Г. Богдановой альманах опубликовал несколько рассказов В. Набокова (1990). В переводах В. Скарынкина, П. Приходько был представлен опальный в 1970-х гг. в Советском Союзе поэт Б. Чичибабин (1991–1992)...

Представление переводов в «Братэрстве» зачастую сопровождалось «вступительными словами». Так, произведения русских прозаиков «орнаментировались» оценками белорусских мастеров художественной прозы. В частности, А. Адамович представил повесть Валентина Распутина «Пожар» (перевод М. Дубенецкого, 1988). Я. Брыль убедительно охарактеризовал основные особенности творчества В. Солоухина, сам же и перевел несколько рассказов русского писателя (1983). Публикация Я. Брыля подтверждает мнение литературоведов о родстве творческой манеры русского и белорусского прозаиков – мастеров лирической малой прозы.

Нельзя не отметить и точные характеристики военной прозы Г. Бакланова (1983), В. Кондратьева (1986), принадлежащие перу В. Быкова. В материале о Г. Бакланове, названном «Вернасць памяці», белорусский

писатель отметил многие составляющие таланта русского коллеги. В. Быков писал: «Сіла бакланаўскага таленту – ў яго мудрай, ёмістай памяці – на дэталі, атмасферу, псіхалагічны стан тых непаўторных год... Менавіта чэрпаючы з гэтай памяці, мастак плавіць высокую праўду аб вайне, умела пазбягаючы разбуральных наносаў прыгажосці, прыблізнасці, шаблоннай рытарычнасці... Мастак намалюваў цэлую галерэю цудоўных па сваёй дакладнасці характараў франтавікоў, кожны з якіх мог бы стаць гонарам для любога аўтара – столькі ў іх вернасці натуры, псіхалагічнай і сацыяльнай ёмістасці...» [2, с. 151].

Литературоведческий материал «Братэрства» представлен в рубриках «Перазовы», «Слова любові». Все публикации привлекают внимание и глубоким проникновением в творческую лабораторию того или иного писателя, и свидетельством живого человеческого общения. Так, очерк К. Ваншенкина «...І лес без зязюлі...» посвящен дружбе и профессиональному сотрудничеству, связывающими Ваншенкина и А. Кулешова, П. Бровку, А. Твардовского (1989). Сочетанием профессионализма и душевной открытости характеризуется очерк Г. Бакланова «Дзень сённяшні і дзень мінулы», посвященный творчеству В. Быкова, Я. Брыля, А. Адамовича (1988). Материалы белорусского автора Д. Симоновича «Старонкі руска-беларускіх сувязей» составлены из нескольких отдельных глав: «Янка Купала ў Смаленску», «Віцебскія радкі Аляксандра Твардоўскага». В главе «Дарогі і сустрэчы» свои утверждения о том, что знакомство с белорусской литературой «принесла багаты і важкі плён» М. Исаковскому, А. Твардовскому, Н. Рыленкову, автор подкрепляет примерами лучших переводов белорусской поэзии, выполненными названными русскими писателями (1989).

Многие литературоведческие выступления редколлегия «Братэрства» организовывала как школу переводческого мастерства. Среди них стоит назвать «Шолах лебядзінага крыла» А. Василевич, «Некалькі думак пра пераклад» В. Тараса, «Лепшае, на высокім узроўні і – своечасова» Н. Гилевича...

Рубрика «Наш конкурс» явилась удачной формой активного привлечения широких творческих сил к практике художественного перевода. В ней предлагались для перевода на белорусский язык поочередно определенные произведения. Из русской поэзии были выбраны стихотворения Ф. Тютчева «Весенняя гроза», М. Лермонтова «Парус». Популярность конкурса была очевидной. Так, в частности, среди тех, кто отважился соревноваться и с самим Тютчевым, и с коллегами по переводу, находим и «маститых» писателей, и «первопроходцев». Среди переводчиков Тютчева оказались А. Бембель, В. Зуёнок, П. Макаревич, Ю. Свирка, И. Чигрин, А. Каско, В. Сахарчук, А. Шабуневич, В. Шахаец. И ещё – А. Барковский, каменщик-плотник РСУ-11 г. Минска...

Особого внимания заслуживает рубрика альманаха «Хроніка мастацкіх перакладаў», состоящая из двух разделов: «Творы пісьменнікаў народаў СССР у перакладзе на беларускую мову» и «Творы беларускіх пісь-

меннікаў на мовах народаў СССР». Первый выпуск альманаха содержал информацию о переводных изданиях Янки Купалы и Якуба Коласа, выполненных на языках народов СССР. С книжными публикациями произведений В. Быкова, изданных в переводах на языки народов СССР, знакомило «Братэрства» в 1984 г. Выпуск альманаха в 1990 г. в том же аспекте рассматривал творчество В. Караткевича. Материалы «Хронікі», подготовленные библиографами Л. Рабушкой, Т. Рабушкой, Р. Левко, легли в основу биобиблиографического словаря «Беларускія пісьменнікі». Работа названных библиографов была осуществлена на высшем уровне. К огромному сожалению, сегодня библиографией переводов не занимаются даже соответствующие структуры Национальной библиотеки Беларуси...

Многие аспекты функционирования альманаха еще ждут своего исследователя. Среди них, к примеру, достижения Р. Барадулина-переводчика. Талантливый поэт, высокообразованный литератор, в своих переводах он, возможно, заново открыл для белорусов таких оригинальных русских поэтов, как Б. Акуджава (1982), Б. Ахмадулина (1995), Б. Пастернак (1990), О. Мандельштам (1991-1992). Несомненный интерес представляют и многочисленные публикации рубрики «Наш конкурс». Недооцененной остаётся и рубрика «Вясёлая сябрына», создаваемая творческим дуэтом: поэтом Савосем Авосем и художником К. Куско. Доброжелательные шаржи и эпиграммы посвящены Ю. Бондареву, Д. Гранину, И. Дедкову, М. Дудину, Е. Евтушенко, С. Залыгину, Д. Лихачеву, К. Симонову и другим деятелям русской культуры...

Подводя итоги, можно с уверенностью сказать, что издание альманаха «Братэрства» – яркий период в истории белорусской национальной культуры, русско-белорусского литературного взаимодействия, свидетельство высокого уровня школы белорусского художественного перевода.

Список литературы

1. Братэрства 82 / уклад. А. Гарадзіцкі, А. Клышка. – Мінск, 1982. – 320 с.
2. Братэрства 83 / уклад. А. Клышка. – Мінск, 1983. – 300 с.
3. Братэрства 90 / уклад. А. Вольскі. – Мінск, 1990. – 310 с.
4. *Быкаў*, В. Вернасць памяці / В. Быкаў // Братэрства 83. – Мінск, 1983. – С. 150–152.
5. *Кабржыцкая, Т. В.* У імя братэрства / Т. В. Кабржыцкая // Маладосць. – 1984. – № 1.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М., 2001.
7. *Мартынова, Э. М.* Единство и многообразие / Э. М. Мартынова // Нёман. – 1983. – № 7.

БЕЛАРУСКІ МАСТАЦКІ ПЕРАКЛАД НА СТАРОНКАХ СУЧАСНАЙ ПЕРЫЁДЫКІ

Мастацкі пераклад – адна з даўно вядомых форм міжнародных літаратурных сувязей. Істотнае месца займае яна і ў сучасным беларускім літаратурным працэсе. Нягледзячы на тое, што многія беларускія газеты і часопісы перайшлі ў лічбавы фармат і існуюць у выглядзе сайтаў, захаваўся шэраг літаратурна-мастацкіх часопісаў, якія перыядычна выходзяць у свет у традыцыйным друкаваным выглядзе. Сярод іх вядомыя ў краіне і за яе межамі літаратурна-мастацкія і грамадска-палітычныя часопісы «Полымя» (выходзіць з 1922 г., галоўны рэдактар Алена Мальчэўская), «Маладосць» (выходзіць з 1953 г., галоўны рэдактар Святлана Воцінава), «Дзеяслоў» (выходзіць з 2002 г., галоўны рэдактар Барыс Пятровіч (Сачанка)). Сярод розных раздзелаў гэтых часопісаў ёсць тыя, што адмыслова прысвечаны перакладным творам.

Агляд перакладных рубрык за апошнія гады – з 2016 г. па сённяшні дзень – дазваляе ў пэўнай ступені акрэсліць сферу інтарэсаў сучасных беларускіх перакладчыкаў, вызначыць асноўны вектар – заходні ці ўсходні, паглядзець, каму аддаецца перавага – аўтарам-класікам ці маладым пісьменнікам, паэтычным ці празаічным творам, вялікай, сярэдняй, малой формы і г. д. Такого роду агляд дае каштоўны матэрыял для далейшага аналізу сучаснага літаратурнага працэсу ў Беларусі, у тым ліку той яго часткі, якая звязана з мастацкім перакладам. Асабліваю ўвагу мы надалі перакладам на беларускую мову твораў рускамоўных аўтараў.

Параўноўваючы часопісы, можна заўважыць, што найбольш доўгі спіс замежных аўтараў, чые творы перакладзены на беларускую мову, у «Полымі». У раздзеле з назвай «Галасы свету» размешчаны пераклады з рускай, польскай, украінскай, румынскай, сербскай, славацкай, іспанскай, афганскай (пушту), кітайскай і нават калмыцкай мовы. У суадносінах верш – проза, першыства, праўда з невялікай перавагай, за вершаванымі творамі. Зрэдку друкуюцца паэмы, а часцей за ўсё – вершы рознай тэматыкі. Вядучы празаічны жанр – апавяданне. Сустрэкаюцца навілы і ўрыўкі з раманаў.

У часопіса багаты штат перакладчыкаў, сярод якіх можна ўбачыць імёны і прызнаных беларускіх паэтаў, напрыклад, М. Мятліцкага, і вядомых сталых навукоўцаў, такіх як І. Чарота, М. Кенька, і маладых перакладчыкаў.

Пераклады на беларускую мову твораў рускамоўных аўтараў займаюць значную колькасць старонак часопіса. У № 6 за 2016 г. друкуюцца раздзелы з рамана Яўгена Шышкіна «Д'яблага душа» ў перакладзе Уладзіміра Саламахі. Я. Шышкін – аўтар шэрагу кніг прозы, сярод якіх «Погода на завтра», «Только о любви», «До самого горизонта», «Монстры и пигмеи», «Южный крест», «Правда и блаженство», а таксама драматычных твораў. Ён з'яўляецца лаўрэатам расійскіх літаратурных прэмій імя В. М. Шукшына, А. П. Платонава, І. А. Ганчарова. Згодна з даведкай, якую

дае рэдактар у № 6 за 2016 г. Я. Шышкін займае пасаду загадчыка аддзела прозы часопіса «Наш современник» (Масква), займаецца папулярызаваннем у Расіі сучасных беларускіх пісьменнікаў і іх творчасці.

У № 8 «Полымя» за 2016 г. надрукаваны вершы расійскага паэта Андрэя Пермякова. Сапраўднае імя – Андрэй Юр’евіч Увіцкі, а псеўданім звязаны з малой радзімай пісьменніка – Пермскім краем. А. Пермякоў – аўтар кнігі паэзіі «Сплошная облачность» і лаўрэат Грыгор’еўскай прэміі (2014). Над перакладам яго вершаў на беларускую мову працаваў Адам Шостак.

Творы некалькіх расійскіх пісьменнікаў, якія пішуць па-руску, змешчаны ў № 2 «Полымя» за 2017 г. У перакладзе Максіма Пятрова на старонках часопіса прадстаўлены апавяданні Алены Тулушавай. Гэтая маладая маскоўская пісьменніца вядомая беларускаму чытачу дзякуючы публікацыям у такіх выданнях, як «Белая вежа», «Нёман», «Новая Неміга літаратурная», «Маладосць». Ёй належаць кнігі апавяданняў «Чудес хочется», «Виноу выжившего». А. С. Тулушава – лаўрэат V міжнароднага форуму славянскіх літаратур «Золотой витязь».

Яшчэ адно апавяданне Алены Тулушавай «Побач ходзіць» увайшло ў № 5 «Полымя» за 2018 г. На гэты раз у перакладзе Юліі Алейчанкі.

У № 2 нумары за 2017 г. надрукавана таксама апавяданне Андрэя Цімафеева «На некалькі імгненняў». Пісьменнік мае багаты вопыт публікацый у розных расійскіх літаратурных газетах і часопісах. Друкаваўся таксама ў «Белай вежы» і «Нёмане». А. М. Цімафееў вядзе рубрыку «Дзённік чытача» на сайце «Расійскі пісьменнік», а таксама займае пасаду рэдактара аддзела прозы інтэрнэт-часопіса «МолОКО». З’яўляецца лаўрэатам прэміі імя І. А. Ганчарова (2013), штогадовай прэміі часопіса «Наш современник» (2014), прэміі «У пошуках праўды і справядлівасці» (2015). Акрамя гэтага з’яўляецца членам Савета па крытыцы пры Саюзе пісьменнікаў Расіі. На старонкі «Полымя» апавяданне Андрэя Цімафеева трапіла дзякуючы перакладу Юліі Алейчанкі.

Яна ж пераклала і апавяданне Алёны Белаусенкі «Дочкі-маці», надрукаванае ў тым жа нумары часопіса. У год публікацыі А. А. Белаусенка з’яўлялася студэнткай Літаратурнага інстытута імя А. М. Горкага, мела шэраг публікацый у розных расійскіх часопісах, у тым ліку «МолОКО». Маладая пісьменніца з’яўляецца лаўрэатам конкурсу «Крыштальная крыніца» (2015), удзельніцай «Усерасійскага конкурсу малых літаратурных форм» (2015), лаўрэатам штогадовай прэміі сайта «Расійскі пісьменнік» у намінацыі «Новае імя» (2015), прэміі «У славу Барыса і Глеба» (2016).

У № 3 «Полымя» за 2017 г. у перакладзе з рускай на беларускую мову Міхася Кенькі надрукавана апавяданне Гайто Газданова «Лёс Саламеі». Творчасць гэтага прэзіда-рускага эмігранта стала вядомай беларускаму, ды і расійскаму, чытачу не так даўно – з 1990-х гг. Апавяданне суправаджаецца ўступным словам вучонага-літаратуразнаўцы М. П. Кенькі.

Да 200-годдзя з дня нараджэння А. К. Талстога ў № 10 за 2017 г. надрукаваныя некалькі яго вершаў у перакладзе Пятра Жаўняровіча – «Ваўкі», «Мадона Рафаэля», «У кляштары пустэльным ля Кардовы».

Трэба адзначыць, што ў «Полымі» сустракаюцца пераклады з рускай мовы на беларускую твораў не толькі замежных – пераважна расійскіх – аўтараў, але і беларускіх. Напрыклад, Мікола Мятліцкі прадставіў у № 7 часопіса за 2017 г. свой пераклад вершаў Георгія Кісялёва, прадстаўніка так званай «прынёманскай» супольнасці беларускіх пісьменнікаў. У № 3 за 2018 г. апублікаваны вершы беларускай паэткі Валянціны Паліканінай ў перакладзе Міколы Шабовіча. В. П. Паліканіна – аўтар кніг «Две музы», «Найдите время для любви», «Свет неизбывный», «Живое зерно» і інш. Яна з’яўляецца лаўрэатам спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь у намінацыі «Мастацкая літаратура» (2006), літаратурнай прэміі «Залаты Купідон» (2008), расійскай літаратурнай прэміі імя А. П. Чэхава (2009), міжнароднага літаратурнага конкурсу «Літаратурная Вена-2011» і інш.

Матэрыялы з раздзела «Пераклады» часопіса «Маладосць» указваюць на вялікі інтарэс да творчасці аўтараў блізкага замежжа. Тут знойдзем пераклады з украінскай, таджыкскай, татарскай, чачэнскай, балкарскай, армянскай, марыйскай, туркменскай, кабардзінскай, рускай моў. Даволі шырока прадстаўлены ў раздзеле пераклады з польскай, англійскай нямецкай моў. Творы многіх з замежных аўтараў упершыню трапілі да беларускага чытача дзякуючы раздзелу перакладаў часопіса. Сярод перакладчыкаў ёсць ужо вядомыя па «Полымю» імёны: М. Мятліцкі, Ю. Алейчанка і новыя. Творчасць паэтаў і празаікаў прадстаўлена на старонках часопіса прыкладна ў аднолькавай колькасці.

Перакладаў з рускай мовы на беларускую на старонках часопіса не шмат. У № 8 за 2016 г. змешчаны пераклад з рускай мовы Маргарыты Латышкевіч вершаў украінскага паэта Жэні Мора – песняра пачуццяў, аб’яднаных пад назвай «Memento mori, але не сёння». У № 1 за 2018 г. апублікавана два апавяданні Алены Тулушавай – «Першынец» і «Клад» – у перакладзе Уладзіміра Саламахі.

Раздзел у літаратурна-мастацкім часопісе «Дзеяслоў», як і ў «Маладосці», называецца «Пераклады». Тут вектар перакладчыцкага інтарэсу выразна заходні – французскія, польскія, італьянскія, нарвежскія аўтары. Пэўная ўвага надаецца творам славянамоўных пісьменнікаў – украінскіх, балгарскіх. Ёсць за тры апошнія гады і пераклад з расейскай, як называюць рэдактары, мовы. Напрыклад, у № 6 за 2016 г. надрукавана казка для тэатра на фальклорныя матывы «Пра Хвядоса-стралка, здатнага дзецюка» Леаніда Філатава ў перакладзе Макса Шчура.

У «Дзеяслове» прадстаўлены пераклады пераважна вершаваных твораў, хаця ёсць і празаічныя. Перакладчыцкі склад даволі вялікі, многія з перакладчыкаў – вядомыя ў краіне пісьменнікі, напрыклад, Б. Пятровіч, А. Хадановіч і інш.

Што датычыцца суадносін перакладаў твораў класічных аўтараў і маладых, то апошнія пераважаюць ва ўсіх трох часопісах.

Выбар імёнаў аўтараў, чые творы трапілі на старонкі раздзелаў перакладаў разгледжаных беларускіх літаратурна-мастацкіх часопісаў абумоўлены або пэўнай культурна-гістарычнай ці сацыяльна-палітычнай

нагодай (супольныя мерапрыемствы міжнароднага ўзроўню, памятныя даты), або сферай навукова-прафесійнай дзейнасці, калі перакладчык з'яўляецца вучоным-літаратуразнаўцам, кампаратывістам, які даследуе творчасць тых ці іншых пісьменнікаў, або асабістымі інтарэсамі перакладчыкаў, сяброўскімі стасункамі паміж прадстаўнікамі розных нацыянальных літаратур.

И. А. Сєреда (Минск)

ФЕНОМЕН DAS MAN В РУССКОЙ И РУССКОЯЗЫЧНОЙ БЕЛОРУССКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

Человек XX, а затем и XXI века оказывается все более мировоззренчески дезориентированным, втянутым в процесс навязывания ему определенных социальных стандартов в ущерб собственной индивидуальности.

Немецкий мыслитель М. Хайдеггер в трактате «Бытие и время» (1926) предпринимал попытку раскрыть суть наблюдаемых им социально-антропологических явлений, обозначив происходящее сочетанием «das Man». Как же расшифровывается немецкое «das Man» с учетом сложности авторского языка? Очевидно, перед нами феномен неоднозначный и многоплановый.

В философской концепции М. Хайдеггера «Dasein – это бытие, наделенное сознанием, здесь-бытие, тут-бытие т. е. человеческое присутствие» [8, с. 39]. Под «Dasein» всегда понимается конкретное человеческое бытие, существование человека как индивида, во всем многообразии событий и переживаний, в которые он вовлечен, когда человек – существо свободное, создающее смыслы и ценности, реализующее в мире персональную самость. Dasein проявляется в окружающей действительности, выбирая себя или теряя, тем самым осуществляется в двух модусах: существование подлинное – Dasein и неподлинное – das Man, другими словами, индивидуальность и безличность. Для обозначения последнего М. Хайдеггер использует неопределенно-личное местоимение «Man», употребляемое, как правило, в безличных предложениях. Если провести аналогию с русской грамматикой, в частности, с неопределенно-личным односоставным предложением, то в качестве субъекта-анalogии русскоязычным вариантом выступает местоимение «они», называющее нечто обобщенное и тем самым безличное (все – значит множество людей и никто конкретный).

По М. Хайдеггеру, Man – это господство безличных сил общества («других») и в то же время способ существования отдельного человека, теряющего свою индивидуальность и пассивно приспособляющегося к «господству других».

Подлинный человек осознает себя и свою жизнь, он ответственен за собственное существование, не подвержен давлению безличного, не мыслит категориями, навязанными ему извне. Его своеобразие и самость, как правило, противятся растворению в безличном Man, которое противостоит чело-

веческой экзистенции, подавляет индивидуальность и стремится разрушить личность. Но все же когда рассматривается индивидуальное бытие *Dasein* с другими людьми – «со-бытие», «бытие-с-другими», то почти всегда оно превращается в *Man* – усредненное, отчужденное, обезличенное бытие. И тогда «бытие-с-другими» оборачивается тем, что собственное существование растворяется в обобщенном «как все» или «так принято», когда одна личность может быть вполне заменена другой личностью и заменяется ею, и эта самая личность в ущерб собственной самости превращается в нечто усредненное, безличное – отчужденного человека повседневности.

Незаметное господство *Man*, считает М. Хайдеггер, проявляется во всем: «В использовании публичных транспортных средств, в применении публичной информационной системы (газета) всякий другой подобен другому. Это бытие-с-другими полностью растворяет свое присутствие всякий раз в способе бытия “других”, а именно так, что другие в их различительности и выраженности еще больше исчезают. В этой незаметности и неустановимости люди развертывают свою собственную диктатуру. Мы наслаждаемся и веселимся, как *люди* веселятся, мы читаем, смотрим и судим о литературе и искусстве, как *люди* смотрят и судят; но мы и отшатываемся от толпы, как *люди* отшатываются, мы находим возмутительным, что *люди* находят возмутительным. Люди, которые не суть нечто определенное и которые суть все, хотя не как сумма, предписывают повседневности способ быть» [14, с. 126–127] (в переводе В. В. Библихина «люди» – это *das Man*). Другими словами, индивиды «так делают» и «так происходит» потому, что «так принято».

Исследования показывают, что один и тот же феномен по-разному именуются и под разными углами рассматривается как в философских, так и в художественных сочинениях.

Например, еще в 1880 г. Ф. Достоевский в романе «Братья Карамазовы» отметил, что зачастую для обретения счастья человеку необходимо быть частью послушного «стада». Ф. Ницше в конце XIX в. зафиксировал начало процесса «омассовления», назвав представителей нового общества «стадными людьми». К 1930 г. оформилась концепция «массового общества» Х. Ортеги-и-Гассета, который подробно описал наблюдаемое обезличивание и «обобществление человека» (одноименная статья 1930; «Восстание масс» 1929–1930) и ввел в культурфилософский оборот понятия «средний человек», «человек массы», «человек толпы». По мнению Х. Ортеги-и-Гассета, «мы живем в эпоху всеобщей нивелировки», когда «происходит выравнивание богатств, прав, культуры, классов, полов» [10], и человеку остается только подчиниться общемировой тенденции и стать зеркалом эпохи. Апогеем размышлений о процессе нивелирования человеческой индивидуальности становится концепция «одномерного человека» Г. Маркузе (1964), который, находясь под влиянием идей и ценностей массового общества, представляет собой существо с одной гранью – одномерным потребительским взглядом на мир (как изображение 1D в графике).

Обеспокоенность процессом нарастающего обезличивания человека выразили в свое время и ключевые фигуры русской культуры второй по-

ловины XX – начала XXI вв.: И. Бродский, А. Битов, А. Ким, В. Маканин, В. Пелевин и др. Так, Анатолий Ким в романе «Белка» (1984) классифицировал людей на «подлинных» и «плоских». По мнению писателя, основополагающим свойством «плоских» людей является пустота души. Таким «плоским», «двухмерным, как иллюстрация в журнале» в отличие от трехмерных «подлинных» (изображения 2D и 3D соответственно) человек оказывается в результате пребывания под каким-то невероятно тяжелым «прессом» [3, с. 26], с которым он без духовной силы и опоры на самость справиться не в состоянии.

Подробнее рассмотрим, как художественно исследовали феномен *das Man* ведущие представители русской и русскоязычной белорусской литературы на рубеже XX–XXI веков: русские прозаики В. Маканин и А. Королёв (московская ветвь «городской прозы»), а также репрезентирующие «минскую школу» А. Андреев и Е. Попова. Точки соприкосновения избранных авторов отмечены на уровне специфики осмысления положения личности в контексте усложнившихся взаимоотношений человека и социума и обусловлены, на наш взгляд, принадлежностью писателей к одному социально-историческому периоду, приверженностью традициям русской классической литературы в ее реалистическом варианте и, наконец, философичностью (экзистенциалистской направленностью) творчества.

Писательская позиция Владимира Маканина и его концепция человеческого «усреднения» (обезличивания) сформировались в том числе под влиянием идей экзистенциалистов, в частности М. Хайдеггера, а также философии Х. Ортеги-и-Гассета, открытый диалог с которым обнаруживаются в эссеистике В. Маканина начала 1990-х гг. («Сюжет усреднения», «Квази»).

Прослеживая развитие «сюжета усреднения» (движение к доминированию *das Man* над *Dasein*) в русском культурно-историческом пространстве, В. Маканин выстраивает исторические виды процесса «усреднения», представленные на государственном уровне: «революции + репрессии + эмиграции + коллективизации и лагеря» [7, с. 131] + карательная психиатрия («лечение» Вени в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» 1998 г.), которые, в сущности, завершились, однако цели своей достигли на многие десятилетия вперед, поскольку мы «по инерции продолжаем усредняться» [7, с. 131] уже без давления извне, по привычке или по собственному желанию.

Концептуальным итогом маканинских размышлений становится своеобразная типология индивидов, предложенная прозаиком в эссе «Сюжет усреднения» (1992). Согласно теории всеобщего «усреднения» В. Маканин разделяет людей на три вида: срединный, интеллектual и убогий. Авторская классификация в полной мере соотносится с типологией персонажей, представленной прозаиком в его собственных художественных текстах. Так, нами выделено три основных типа героев в прозе В. Маканина: «срединный», маргинальный и «подлинный», каждый из которых в свою очередь реализуется в нескольких модификациях.

Доминирующим в творчестве В. Маканина является тип «серединного» героя (Л. Аннинский). По мнению некоторых исследователей, писатель открывает своим творчеством «новую норму» – «стереотипизированного горожанина» [9, с. 35] – и пишет «энциклопедию посредственности» [5, с. 66]. Такой персонаж, как правило, взаимодействует с социумом по модели конформизма (приспособленчества, «функционирования»), занимает пассивную позицию, расплывая свое «я» в мире подобных, превращаясь в неиндивидуализированную единицу общественной системы. Варианты эстетической реализации данного типа разнообразны: «антилидер» Толик Куренков («Антилидер» 1980 г.), «человек свиты» Митя Родионцев (одноименный рассказ 1982 г.), «деградировавший интеллигент» Тартасов («Удавшийся рассказ о любви» 2000 г.), «стукачи» Артем, Батя и Коля («Две сестры и Кандинский» 2011 г.) и др.

Интересен в этой связи образ Ключарева в «Ключарев-романе» (2001) как интегрированный – эволюционирующий в контексте романа-коллажа и качественно преобразующийся от типа серединного героя до подлинного.

«Подступающая темнота отменяет человеческую личность» [6, с. 261], – пишет В. Маканин («Лаз»). И в финальной части романа («Стол, покрытый сукном и с графином посередине») судят Ключарева не за преступления, а за то, что живет «такой вот своей полнокровной жизнью» [6, с. 269], в общем-то, вполне обычной с точки зрения законности, но все же примечательной и отличной от массы. Судьи-функции (*социально яростный, старик, молодой волк, секретарствующий, красивая* и др.) целенаправленно и с большим удовольствием копаются в человеческой «жизни, теплой, живой, с бляками, с заблуждениями, с ошибками» [6, с. 286], чтобы породить в персонаже чувство вины, которое приведет к самоедству и саморазрушению. Подобно людям в белых халатах, они стремятся «раскрыть, раздернуть, открыть свое “я” до дна, до чистого листа, до подноготной, до распада личности» [6, с. 326] – вот их главная миссия, которая в итоге выполняется и по отношению к «гражданину К.» [6, с. 338] (очевидна отсылка к роману Ф. Кафки «Процесс»).

Вслед за М. Хайдеггером В. Маканин фиксирует функциональную амбивалентность *das Man*: «Эта типичность и похожесть на других любопытна сама по себе <...> Похожесть не только обедняет. Она ведь в общем-то и оберегает человека. Страхует его. Так сказать, в генетическом смысле. Как ни верти, в этой неуловимости, неотличимости от других, несомненно, есть что-то защитное» [6, с. 97]. «Защищает» типичность, стандартность и «от излишних размышлений» [6, с. 101], тем самым приводя к деградации (готовности быть «как все») и животному счастью, что, безусловно, облегчает жизнь, но, согласно концепции автора, аномально для мыслящего героя («самотечность жизни» расстраивает) и, безусловно, вредит его подлинности.

Анатолий Королев также в качестве доминирующего в социуме изображает героя-обывателя (произведения книги «Ожог линзы», 1988). Например, в романе «Вечная зелень» концепция стандартизированного чело-

века рассматривается на примере сразу нескольких образов героев – Фаи Краснодаровой, Марины Копылковой, Жоры Струкова, Музы Гуровой и др., которые, однако, наделены общими чертами: живимость (включая самообман) и притворство (каждый носит маску и придумывает новую биографию, выдавая себя за другого), невключенность в бытие, плавание по течению жизни, неосознанность (воспринимаемая Фаей как спасение от реальности трудной жизни: «все спасение в том, чтобы не сознавать себя вообще» [4, с. 244]) и машинальность в проживании жизни, неприятие самих себя. Персонажи А. Королёва – это «фигуры», похожие с эпохой «как две капли воды» [4, с. 315], и автор в сатирическом ключе «раскрывает бездуховный мир современных конформистов-обывателей, растерявших в погоне за жизненными благами свои идеалы, свое человеческое достоинство» [4, с. 368], что в полной мере отражает влияние обезличивающего *das Man*.

Если у В. Маканина и А. Королёва в фокусе массовый человек, поглощенный деструктивным модусом *das Man*, то доминанта художественного мира Анатолия Андреева – представитель элиты, воплощенный в типе умного, «нового лишнего человека» [12, с. 6].

В центре произведений «минского цикла» А. Андреева (романы, повести, рассказы, созданные в 2001–2013 гг.) [12, с. 5] – герой, обладающий незаурядным умом, способный самостоятельно мыслить и познавать окружающий мир посредством разума (где разум – интеллект плюс душа), и привлекательность такого героя именно «в масштабности его духовно-личностного наполнения» [13, с. 7]. На уровне персонажа реализуется авторская концепция персоноцентризма, предполагающая «вертикальное» развитие индивида, движение от неразвитого человека к Личности.

«Новому лишнему» противопоставлено у А. Андреева большинство, «масса», представители которой – «опарыши», духовное «быдло», «интеллектуальные овцы», питающиеся только «хлебом и зрелищами», страдающие «мозговой недостаточностью» или «краком головного мозга». «Я заметил, что культ наслаждений – оборотная сторона буржуазного идола, на узком челе которого въедливым петитом выведена жирная татуировка: не думать. Потреблять – не думать – развлекаться. Хлеба и зрелищ. Этот девиз завоевал весь мир. Капитулировало все живое» [2, с. 236], – рассуждает герой романа «Всего лишь зеркало» (2006). Подобные размышления об уровне развития современников находим и у В. Маканина («Лаз» 1991 г.): «...сейчас в ходу состояние индивидуума на уровне ощущений. Почти зоология» [6, с. 256]. Стереотипизированный общественный подход обозначен в текстах А. Андреева метафорой «тараканы бег», а рамки стандартного и общепринятого – это, по задумке автора, всем известная водная территория до буйков. Путь же за рамки к подлинности – путь «за буйки». «...Тут-то, за буйками, все по-настоящему и начинается...» [1, с. 31]], – убежден писатель.

В прозе Елены Поповой также преобладают образы «подлинных» героев – копающихся в себе мирозерцателей, современных стойков. Так, Зен-

та («Восхождение Зенты», 2000), управляющая благотворительной организацией, будучи преданным своему делу человеком, осознает ничтожность усилий конкретного индивида в масштабах общественного механизма и подчиняется законам течения жизни. Метафорой поглощения индивидуального бытия безликим *das Man* у Е. Поповой становится образ «мухи в янтаре». Героиня осознает, «что все, что она могла здесь сделать, она уже сделала. И дальнейшее ее пребывание и дальнейшая ее деятельность бесполезны и бесплодны. Она казалась самой себе заключенной во ВРЕМЯ и ОБСТОЯТЕЛЬСТВА, в десятилетие, век, страну и город, как муха в янтаре» [11, с. 78].

Позже в романе «Пузырек воздуха в кипящем котле» (2006) для изображения драматического положения человека в контексте происходящих социально-экономических изменений писательница использует сюрреалистический образ висящих на ниточке трудового договора «затылков» – безликих людей, у которых анфас не лицо, а затылок – задняя, противоположная лицу часть головы: «... на канале телевидения <...> весь остальной мелкий телевизионный люд перевели на договор <...>, и все висели на этой ниточке под названием «договор», трепетали, что в любой момент эта ниточка порвется, а значит всеми силами и способами пытались ее укрепить – заискивали, интриговали, раскланивались, сгибаясь при этом настолько низко, что видны были только затылки... Вот среди этих «затылков» она и жила. Обстановка, конечно, понятная, если учесть, что у обладателей «затылков» были семьи и дети, но от этого не менее омерзительная. Все это было Кире настолько чуждо (она же была по-своему горда), что она обособилась, ушла в себя и только дома чувствовала себя человеком» [11, с. 292].

Таким образом, на протяжении длительного периода внимание русских и белорусских литераторов приковано к феномену *das Man*, для художественного исследования которого авторами зачастую избираются условно-метафорические формы. Очевидны также нарастающая обобщенность образов и концептуализация авторской позиции в осмыслении процесса и результатов обезличивания человека, как следствие – создание целостной авторской концепции героя, реализованной в системе персонажей, где отчетливо противопоставлены фигуры, поглощенные модусом *das Man*, и подлинные люди, проявляющие и отстаивающие персональную самость.

Список литературы

1. Андреев, А. За буйки: книга рассказов / А. Андреев. – Минск, 2013. – 384 с.
2. Андреев, А. Легкий мужской роман / А. Андреев. – Минск, 2006. – 296 с.
3. Ким, А. А. Белка: Роман-сказка, повести / А. А. Ким. – М., 2001. – 556 с.
4. Королев, А. Ожог линзы: Повесть, рассказы, роман / А. Королев. – М., 1988. – 368 с.
5. Левина-Паркер, М. Смерть героя: О последних произведениях В. Маканина / М. Левина-Паркер // Вопросы литературы. – 1995. – Вып. 5. – С. 63–78.
6. Маканин, В. С. Линия судьбы и линия жизни: Романы / В. С. Маканин. – М., 2001. – 601 с.

7. *Маканин, В. С.* Сюжет усреднения / В. С. Маканин // Собр. соч.: в 4 т. / В. С. Маканин. – М., 2002. – Т. 3. – С. 131–161.
8. *Мотрошилова, Н. В.* Экзистенциализм / Н. В. Мотрошилова // История философии: Запад – Россия – Восток. – М., 1999. – Кн. 4. – С. 3–93.
9. *Мотыгин, С. Ю.* Прямая линия? Эволюция прозы В. С. Маканина / С. Ю. Мотыгин. – Астрахань, 2001. – 103 с.
10. *Ортега-и-Гассет, Х.* Восстание масс [Электронный ресурс] / Х. Ортега-и-Гассет // URL: http://modernlib.ru/books/ortegaigasset_hose/vosstanie_mass/read_1/. – Дата доступа: 04.09.2018.
11. *Попова, Е.* Восхождение Зенты: романы / Е. Попова. – Минск, 2007. – 335 с.
12. *Скоропанова, И. С.* Концептуальная парадигма прозы Анатолия Андреева: книга монографических ст. / И. С. Скоропанова. – Минск, 2015. – 135 с.
13. *Таланцева, О.* Философия элитаризма в прозе Анатолия Андреева: монография / О. Таланцева. – Минск, 2012. – 240 с.
14. *Хайдеггер, М.* Бытие и время / М. Хайдеггер. – М., 1997. – 461 с.

Е. В. Крикливец (Витебск)

НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКАЯ ПОВЕСТЬ В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Актуализация определенной жанровой разновидности повести определяется когнитивными и коммуникативными задачами времени. Во второй половине XX века можно выделить три ключевые жанровые разновидности повести – лирико-психологическую, нравственно-философскую и социально-психологическую, – отражающие основные этапы жанрово-стилевой модификации реалистической повести в исследуемый период. Анализ данных жанровых разновидностей позволяет выявить общие закономерности и национальную специфику развития русской и белорусской реалистической прозы второй половины XX века, раскрыть особенности взаимовлияния и рецепции эстетических явлений в национальных литературах.

Активное развитие в 1960-е – 1970-е годы такой жанровой разновидности, как нравственно-философская повесть, обусловлено сменой лирической доминанты на экзистенциальную. Эволюция реалистического метода наметилась в контексте военной прозы. Эстетически переход к осмыслению экзистенциальных категорий предвосхитили повести, написанные в духе так называемого «жесточкого реализма». Присутствие натуралистических подробностей в повестях К. Воробьева «Убиты под Москвой», В. Быкова «Мёртвым не баліць», «Дажыць да світання», В. Астафьева «Пастух и пастушка», А. Адамовича «Карнікі», В. Кондратьева «Сашка» и др. усилили апокалипсические мотивы отчаяния и смерти, присущие экзистенциальной литературе.

Отметим, что в 1980-е – 1990-е годы в условиях новой исторической и литературной ситуации экзистенциальное звучание повестей представителей «военного поколения» только усиливается. Не случайно отдельные произведения обозначены несколькими датами создания (В. Быков «Сцюжа» (1969 и 1991), В. Астафьев «Пастух и пастушка» (1967, 1971, 1989)). Видимо, это связано с тем, что авторский замысел смог получить воплощение только тогда, когда, по словам М. А. Тычины, «грамадства саспела, каб пачуць аб сабе суровую праўду» [3, с. 364]. Так, повести В. Быкова «У тумане», «Аблава», «Пакахай мяне, салдацік», «Балота» демонстрируют нам «нового» писателя, зачастую переоценивающего то, что было написано им ранее, ищущего новые подходы к постижению человеческой личности.

Лирическое начало в нравственно-философской повести перестает быть семантической доминантой. Данная жанровая разновидность повести ориентирована на изображение войны как бессмысленного и абсурдного истребления человека человеком. В повестях как русских, так и белорусских писателей затрагиваются проблемы обесценивания человеческой жизни, духовного разложения человека на войне, утраты им себя как личности, а следовательно, утраты смысла жизни.

Герой нравственно-философской военной повести практически всегда находится в пограничном состоянии, в связи с чем и в русских, и в белорусских военных повестях представлено два ключевых типа героев: герои, в пограничной ситуации переживающие духовную эволюцию, так называемое «экзистенциальное пробуждение»; и герои, которых война приводит к духовному опустошению, к моральной деградации. Поведение героев в пограничной ситуации демонстрирует их истинную человеческую сущность (или, пользуясь терминологией экзистенциализма, – эссенцию).

Так, неожиданно соприкасаясь с иным, непривычным мировоззрением, открывает для себя новый мир и новую систему ценностей торговка с Комаровского рынка в повести И. Шамякина «Гандлярка і паэт». Спасая младенца, по сути, спасает свой внутренний мир от духовного разложения партизан Левчук в повести В. Быкова «Воўчая зграя».

Однако далеко не всем героям удастся противостоять жестоким реалиям войны. Младший лейтенант Леонид Василевич (В. Быков «Мёртвым не баліць»), на глазах которого погибли близкие и дорогие ему люди, испытывает своеобразную зависть к погибшим: они обрели покой, война над ними больше не властна. Жизнь для героя представляется чередой боли и страдания, поэтому утрачивается и само желание жить. Похожее чувство «внутреннего выгорания» от ежедневного соприкосновения со смертью и болью испытывает и герой повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» Борис Костяев. Рассматривая произведения в ракурсе экзистенциального ужаса и безысходности, которые испытывают герои, трудно определить, чей финал более трагичен, – погибшего Костяева или Василевича, который остается жить.

Таким образом, нравственно-философская военная повесть в контексте как русского, так и белорусского литературного процесса второй половины XX века, с одной стороны, отразила девальвацию частной жизни в масшта-

бах государственной и военной казарменной системы, с другой – продемонстрировала возможность «экзистенциального пробуждения» и личного подвига «маленького человека» на войне.

Актуализация нравственно-философской повести в «деревенской прозе» определяется формированием утопического дискурса, в рамках которого профанному настоящему противопоставляется идеальное прошлое. Поиск истинной сущности человека связан с размышлениями о его родовых корнях, о малой родине. Не случайно, фабульная канва многих произведений «деревенской прозы» соотносится с евангельской притчей о блудном сыне.

Однако развитие сюжета возвращения «блудного сына» в «отчий дом» имеет свою специфику в русской и белорусской литературах. Повести Ф. Абрамова «Пелагея», «Алька», В. Распутина «Последний срок», «Прощание с Матерой», «Пожар» и др. свидетельствуют о невозможности возвращения, об утрате прежних нравственных основ и идеалов, об окончательном разрушении патриархального мира. В этих повестях усугубляются апокалипсические мотивы, появляются элементы антиутопии. Как отмечает Н. В. Ковтун, «разрушение надежд на восстановление значимости крестьянской Руси, неосуществимость циклической модели истории равнозначны гибели самой истории, ее распыления, десемантизации. Перед неотвратимостью неизбежного писатели и пытаются сохранить еще видимые, живые черты патриархального мира, уже уходящего в небытие. Именно в этом чувстве обреченности кроется причина особого трагизма мироощущения авторов» [2, с. 24].

Белорусские прозаики не отказывают «блудному сыну» в возможности возвращения. Отречение от малой родины, утрата традиционных ценностей осмысливаются как один из этапов жизненного пути героя, после чего наступает осознание содеянного и происходит возвращение к корням. Эсхатологизм белорусской прозы (в том числе, повестей В. Карамазова «Дзень Барыса і Глеба», А. Кудравца «Раданіца», В. Козько «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел» и др.) обусловлен осознанием необходимости сохранения основ народной нравственности и культуры как условия национального возрождения. В белорусской литературе указанного периода евангельская притча о блудном сыне приобретает еще одно определяющее значение – обретения не только личной, но и национальной идентичности.

Во второй половине XX века в контексте «деревенской прозы» сформировалось два ключевых типа героев нравственно-философской повести – герои, намеренно или в связи с жизненными обстоятельствами разрывающие (утрачивающие) связь с корнями, с малой родиной и в большинстве случаев утрачивающие вместе с тем и нравственные основы (доминируют в русской прозе); и герои, аккумулирующие, сохраняющие или восстанавливающие память о прежних обычаях, традициях, морально-этических устоях (преобладают в белорусской прозе).

Традиционно носителями патриархальных ценностей, воплощением лучших черт национального характера выступают в прозе и русских, и белорусских писателей представители старшего поколения. Это Дарья Пинигина и старуха Анна из повестей В. Распутина «Прощание с Матерой» и

«Последний срок», Иван Савельевич из его же поздней повести «Дочь Ивана, мать Ивана» (образ приобретает в произведении ярко очерченные былинные формы); это Пелагея из одноименной повести Ф. Абрамова; старая Анэта из повести А. Жука «Холодная птушка»; Лёкса Купцова – героиня повести А. Кудравца «Раданіца»; образы мамы и бабушки главного героя повести М. Стрельцова «Адзін лапаць, адзін чунь» и др. Жизнь многих из этих героев представляла собой вереницу одинаковых дней, проходящих в непосильном труде. Особенно остро тема нелегкой судьбы женщины-крестьянки звучит в повестях Ф. Абрамова «Пелагея» и А. Жука «Холодная птушка». Однако в кажущейся безысходности ежедневной тяжелой работы кроется сакральный смысл христианского служения людям. Не случайно «точкой отсчета» «деревенской прозы» зачастую называют рассказ А. Солженицына «Матренин двор», где писатель воплотил образ крестьянской праведницы Матрены, чья жизнь, по сути, и являла собой образец служения.

Поколение «детей», напротив, далеко не всегда осознает важность связи с домом, разрывает кровные узы, отрекается от традиций и ценностей предков. Расплатой за этот трагический разрыв становится личная неустроенность, духовная деградация и внутренняя опустошенность. Такова судьба Альки из повестей Ф. Абрамова «Пелагея» и «Алька», такова судьба распутинской Люси из повести «Последний срок». Примечательно, что попытка «воскрешения» прошлого, его идеализации и для Альки, и для Люси не завершается реальным возвращением. Обе героини уезжают из деревни, окунаясь в свой обыденный образ жизни.

Поколение «детей» утрачивает не только связь с малой родиной, но и с самыми близкими людьми – с родителями. Конфликт города и деревни трансформируется в конфликт детей и родителей, в котором старики выступают страдающей, социально не защищенной стороной. Так происходит в повестях В. Карамазова «Бярозавыя венікі», А. Кудравца «Пахахуцікі», А. Осипенко «Рэха даўніх надзей».

Справедливым представляется заключение В. Г. Распутина, который выделил два типа героев в современной ему литературе: Посторонний и Блудный сын. Первый – «ниспровергатель основ», прогрессист, второй дорожит памятью прошлого, утраченным «ладом» [1, с. 256].

В прозе последних десятилетий XX века происходит десакрализация крестьянского «лада», уходят из писательского обихода образы крестьян-праведников, духовное странничество, имеющее целью возвращение, сменяется неприкаянностью и бездомностью.

В ряде повестей появляются образы героев, семантика которых тяготеет к элементам шутовства или юродства. Данный тип героя представляет собой интерпретацию писателями-деревенщиками образа «маленького человека», пытающегося осознать себя в новых для него исторических и социально-экономических реалиях и выстроить свою систему отношений с миром, окружающими людьми, государственной системой. Однако наличие в русских и белорусских повестях героев такого типа свидетельствует о том, что в контексте нравственно-философской «деревенской» повести

происходят становление, эволюция и разрушение утопического дискурса, смена его антиутопическим.

И все же основной заслугой писателей-деревенщиков видится попытка постижения сущности и основных закономерностей национального характера, создание устойчивой системы аксиологических представлений, актуализация интереса к историческому прошлому.

В произведениях «экологической прозы» 60–80-х годов XX века экзистенциальная проблема бессмысленности и финальности человеческого существования трансформируется в проблему бессилия человека перед лицом технического прогресса. В фабульной канве нравственно-философских «экологических» повестей русских и белорусских прозаиков имплицитно содержится еще одна трансформация притчи о блудном сыне. В связи с чем типология героев «экологической прозы» идентична «деревенской» (герои идут или по пути утраты, или по пути восстановления связей с миром природы).

Таким образом, коммуникативная стратегия русской и белорусской нравственно-философской повести второй половины XX века направлена на поиск смысла жизни, на постижение человеческой сущности в пограничной ситуации, на осмысление философской проблематики бытия и смерти.

Вторичная художественная условность, используемая писателями в нравственно-философской «деревенской» и «экологической» повести, в русской реалистической прозе обозначенного периода функционирует как стилистический прием, в белорусской – становится стилевой доминантой, что в 1980-е годы приводит к интеграции реалистической и модернистской эстетики и активному развитию на белорусской национальной основе метафорической прозы.

Список литературы

1. *Ковтун, Н. В.* «Деревенская проза» в зеркале утопии / Н. В. Ковтун. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. – 494 с.
2. *Ковтун, Н. В.* Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика: учеб. пособие / Н. В. Ковтун. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2013. – 352 с.
3. *Тычына, М. А.* Народ і вайна / М. А. Тычына. – Мінск: Беларуская навука, 2015. – 433 с.

А. А. Кабылкова (Полоцк)

ЖАНРОВОЕ МНОГООБРАЗИЕ ТВОРЧЕСТВА В. Н. КРУПИНА 2010-х ГГ.

На протяжении всего творческого пути Крупин создает особую картину мира, выражающую его мировоззрение. Постепенно спектр избираемым жанров расширяется. В 2010-е годы творчество В. Н. Крупина выходит за

рамки эпоса и публицистики, писатель обращается также к лирике и драматургии. Данные тексты в литературоведении еще не изучены, что обуславливает актуальность исследования.

Эпос. Традиционно Крупин воспринимается как прозаик. В разных по теме произведениях он анализирует настоящее, но обязательно ищет причинно-следственные связи в прошлом. По такому принципу собраны очерки, вошедшие в сборник «Последний бастион Святости. Господи, спаси Россию!» (2013). Книга состоит из предисловия и пяти частей-циклов. В предисловии «От обороны к наступлению» автор рассуждает о значимости таких категорий, как патриотизм, вера, культура. Эта мысль последовательно обосновывается в последующих частях. В небольших очерках Крупин не только высказывает свое мнение, информирует читателя, но и стремится ненавязчиво воздействовать на адресата произведений. Сочетание в произведении элементов агитации и информативности помогает Крупину максимально приблизить стиль художественного произведения к публицистике.

Прежде всего, Крупина, как истинного патриота, интересует история России. Писатель рассматривает события прошлого и находит отражение давно минувших событий в нынешнем времени. В очерке «Дыхание ада» автор приходит к выводу, что источник многих проблем – это сменившее веру в Бога понятие «гуманизм». Для Крупина синонимом к этому слову является «безбожие». Он категорично заявляет, что история должна строиться вокруг Бога, а не вокруг человека: «Где не Бог, а человек во главе угла, там непременно будет фашизм. И там, где демократия, там-то и коррупция» [5, с. 11]; там, где нет Бога, – нет независимости, нравственной свободы.

История России, по Крупину, неразрывно связана с историей православия. В представленных в сборнике текстах Крупин проявляет себя не только как глубоко верующий христианин, но и как ученый-исследователь, знаток в области православной религии, ее истории и теории. Основное идеологическое убеждение, пронизывающее все очерки религиозного содержания, выражено в названии одного из них: «Россия спасёт мир, а Россию спасёт святость». Проблемы православия в центре внимания в таких очерках как «Академия поп-арт», «Как из русской школы изгоняли священнослужителей», «О языке богослужения», «Выборы патриарха», «Душа у Вселенной православная», цикле «Незакатный свет. Из записок паломника» и др.

Особая форма служения Богу, считает Крупин, – это литературное творчество. В очерке «Вечер на дворе» автор отмечает, что «литература – способ приведения заблудших к Богу» [5, с. 78]. Поэтому многие очерки из сборника «Последний бастион Святости. Господи, спаси Россию!» посвящены теме предназначения писателя в России. Настоящий писатель, по Крупину, должен говорить о духовности, о душе. Именно русская душа, «бесхитростная, жертвенная, простая и безыскусная, полная любви» [5, с. 17], – основная тема творчества В. М. Шукшина, которому посвящено выступление на горе Пикет «Ты русский? Терпи!». На примере фактов из летописей, примеров из истории Крупин доказывает, что для русского человека всегда были

характеры смирение, милосердие, уважение к другим народам, нравственная сила: «Мы – русские, мы все перенесем и вытерпим. <...> И последнюю рубаху снимем, и обиды простим... А то, что нас жалеть некому, это означает, что мы сильные, что понятие русской силы, отваги и удали никуда не исчезло» [5, с. 19].

Также Крупин обращает внимание на такой важнейший аспект жизни общества, как образование и воспитание подрастающего поколения. Писатель оценивает плюсы и минусы современной образовательной системы, дает свои рекомендации и советы по ее усовершенствованию, прежде всего, по усовершенствованию нравственной стороны процесса обучения детей. Источник нравственности, по Крупину, – православие. Тема детства, образования, обучения, воспитания поднимается в очерках «Русская классика и народность – хранители нравственности», «Холодный камень» и др.

Циклы небольших очерков, посвященных современной общественной жизни, проблемам православия, писательскому долгу, политике, философии, истории, культуре составляют не только сборник «Последний бастион Святости. Господи, спаси Россию!» По такому же принципу составлены сборники «Книга для своих» (2012), «Пока не догорят высокие свечи» (2013), часть сборника «Железный почтальон» (2014). Кроме того, многих из опубликованных в этих сборниках очерки, представлены на интернет-порталах «Русская народная линия», «Православие и мир», «Великороссь», «Православие. Ru». Специфика публикации, злободневность рассматриваемых тем, обращение к конкретным реалиям современности, часто экспрессивная лексика – все это делает крупинскую прозу максимально приближенной к публицистике. При этом сохраняется характерная для художественной литературы форма: очерк, в котором предмет изображения – «быт, уклад жизни, типичные представители или яркие, колоритные личности» [1, с. 110].

Лирика. Из биографии писателя мы знаем, что первые публикации Крупина были именно поэтические. Они не получили высокой оценки среди читателей, и заявить о себе Крупин смог благодаря обращению к прозе. После выхода цикла «Вятская тетрадь» поэтические зарисовки встречаются только в единичных случаях. В самой «Вятской тетради» нарратор периодически цитирует авторские шуточные стихотворения. Они используются как средство создания комического, поэтому особых требований к их художественной форме и идейному содержанию не предъявляется: стихотворения написаны простым языком, легко воспринимаются и запоминаются («Советую врагу: “Мясное ешь рагу”», «Товарищу и другу Шепну: “Купи бельдюгу”» [4, с. 255–256]).

Оригинальные стихотворения встречаются в повести «Великорецкая купель». Авторство Крупин вновь приписывает одному из героев. Стихотворение «Солдаты загробного мира» органично вписывается в контекст повести, передает одну из историй, которую могли бы пересказывать друг другу попутчики. Стихотворение написано бесхитростно – создается впечатление, что его автор неопытен и не знаком с основами стихосложения:

нет четкого ритма, единого стихотворного размера, используется примитивная смежная рифмовка. Для Кати Липатниковой (которая представлена автором стихотворения) важнее содержание, а не форма. При этом обращение к лирике, где на первый план выступают именно эмоции, сама героиня поясняет так: «Да ты все поймешь, я не стерпела, как все узнала, сердце не стерпело» [2, с. 152].

В повести «Передай по цепи» один из героев, деревенский житель Аркаша, сочиняет стихи. Периодически в его речь автор включает небольшие стихотворные зарисовки-пародии. Аркаша претендует на звание местного поэта, человека, связанного с искусством. Но его кругозор ограничивается текстами песен, популярных в СССР, которые он переделывает. Например, текст Крупина: «Товарищ, не в силах я поле пахать, –/ Сказал тракторист бригадиру, –/ Привык я с девчонкой подолгу стоять,/ И в ход не пустить мне машину» [2, с. 342] – отсылает к песне Л. Утесова (слова Н. Ф. Щербина, музыка А. Гурилева): «Товарищ, я вахты не в силах стоять – /Сказал кочегар кочегару, /Огни в моих топках совсем не горят,/ В котлах не сдержать мне уж пару» [12], осовремененной Аркашей. Крупин сохраняет стиль самодеятельных поэтов-песенников с их наивной тягой к творчеству. При этом содержание стихов глубже раскрывает образ героя, делает его ярче и самобытнее. Реалии 70–80-х годов XX века помогают воссоздать атмосферу того времени, погрузиться в описываемую эпоху.

В дневнике «Тают снега» находим небольшие отрывки, возможно, из ранних стихотворений Крупина: «Вот ведь здесь же, почти полвека назад, писал:

*Березы голые стоят,
Стремятся в вышину,
И тихо ветви их шумят,
Приветствуя весну»* [3, с. 272].

Пейзажная зарисовка характерна для творчества Крупина в целом. Небольшой объем, чередующийся трехстопный и четырехстопный ямб, четкая мужская перекрестная рифмовка – все говорит о внимательной работе над формой, стремлении соответствовать канонам стихосложения, что вполне логично для начинающего писателя.

Нарратор выступает автором стихотворения и в рассказе «Застойные времена». Стихотворение имеет похожую форму: четырехстопный ямб, перекрестная рифмовка. Зарисовка «В жаре, на полке боковой...» написана значительно позже, но сохраняется стилистика первых поэтических проб. Крупин иронизирует над своей работой, вписывая ее в шуточный контекст: несерьезные разговоры попутчиков в поезде. Попутчик-поэт – не новый образ для творчества Крупина. Аналогичного персонажа мы встречаем в рассказе «Машка, ты знаешь закон». Все это отражает тягу русского человека к сочинительству, преимущественно в стихах.

Поэтические зарисовки Крупин таким образом использует либо для создания эффекта комического, либо приписывает авторство одному из

персонажей, что обуславливает особый тип нарратора в стихотворениях, явно не совпадающий с дискурсом писателя. Возможно, такой подход к поэзии связан с первым, не совсем удачным, опытом написания стихотворений в начале творческого пути. По-видимому, Крупину достаточно эмоциональных лирических отступлений в прозаической форме. Однако полностью отрицать интерес писателя к поэзии нельзя. В текстах, кроме отрывков, сочиненных им самим, часто встречаются поэтические фрагменты других авторов (фрагменты песен афонских старцев, надписи на надгробиях святых и др.).

В 2013 году в он-лайн версии литературно-исторического журнала «ВЕЛИКОРОССЬ» № 51 опубликовано первое крупное самостоятельное лирическое произведение Крупина – поэма «Река, родник и старики». Повествование в поэме основано на стилизации речи героя-рассказчика, имитирует живую речь со всеми характерными для нее особенностями: употребление разговорной и просторечной лексики («К ночИ, постели расстеля, / Кидались в смутный, долгий сон» [10]), использование диалектизмов («Взяла в ладонь свою стакан, / И дербалызула до дна» [10]), жаргонизмов («Браток, ведь нам придёт кирдык» [10]). Наличие данных языковых особенностей характерно для сказовой формы [1, с. 164]. Автор имитирует устный народный рассказ: кроме яркой лексики в тексте присутствует захватывающий динамичный сюжет и даже в некоторой степени любовная интрига (появление искусительницы Афродиты). В произведении рассматриваются такие серьезные темы, как дружба, патриотизм, вера, но сохраняется веселый, непринужденный стиль повествования. Нарратор много шутит («Но грубость слога поуменив, / Помягче скажем: тема женщин» [10]). О важнейших нравственных категориях говорится как бы вскользь, но именно они задают сентиментальный пафос поэмы. Красота родной Кильмези, жизнь в деревне вдали от шумного мегаполиса, общение только с теми, кто близок по духу, посещение храма – все это вызывает некое умиление и способствует передаче особой сердечной рефлексии [6, с. 36]. Сказовая стилистика поэмы создает эффект давно прошедшего времени, однако проблемы, затронутые писателем, – это отражение реалий начала XXI века.

В 2010-е годы Крупин использует лирические произведения как средство передачи особого настроения: это может быть шутка, как в рассказе «Застойные времена», или пародия, как в повести «Передай по цепи», или наоборот, серьезное размышление, как в поэме «Река, родник и старики». При этом автор стремится акцентировать внимание на эмоциональной составляющей текста, заставляя читателя по-доброму улыбнуться и вспомнить о чем-то хорошем.

Драма. О судьбе Крупина-драматурга мы узнаем от самого писателя. В 2013 году в интервью интернет-порталу «СуперОмск» Крупин рассказал о знакомстве с **Владимиром Витько, художественным руководителем Омского государственного театра «Галерка»**: «Я писал пьесы, но их сценическая судьба была не слишком завидной. Но вот именно омская

«Галерка» оказалась самым значительным театром, она как-то вдохновила меня» [8].

Одной из самых успешных стала постановка ««Олл райт!» – сказал Емеля» (2014). В основу легла небольшая пьеса «Два сломанных ребра, или Забывчивая теща». Намного раньше был написан небольшой рассказ ««Олл райт!» – сказал Емеля», где весь сюжет – это диалог нарратора и переводчицы. Этот диалог станет идейной основой будущей пьесы. После премьеры в театре «Галерка» Крупин отметит в интервью: «Для меня в этом спектакле важны были два момента. Я даже к названию ««Олл райт!» – сказал Емеля» подзаголовок сделал – «Серьезная комедия о непознаваемости русского языка и русской жизни». Потому что язык у нас величайший, это первое <...>. Второй момент – непознаемость русской жизни. Я настаиваю на этом, потому что нас все время учат жить...». [9]. Сама театральная постановка немного отличается от написанной пьесы. В пьесе Крупин выдержал классическое триединство: место (квартира преподавателя Андрея Васильевича), время (несколько часов), действие (главный герой лежит со сломанными ребрами, к нему в дом приходят разные люди). Организация действия пьесы достаточно специфическая. Она не разделена на действия, акты, сцены. Действующие лица перечислены без каких-либо ремарок. Автор указал время действия: «наши дни» [9]. Из текста мы узнаем, что события происходят в «год зайца» [9]; вероятно, имеется в виду 2011 год. Система ремарок помогает писателю создать необычный музыкальный фон. Негромко звучащая музыка, причем с конкретным указанием произведения и автора, звонки мобильного телефона, звуки телевизора – все они постоянно повторяются, что создает атмосферу некоего хаоса, суматохи. Постепенно шум телевизора утихает, мобильный телефон перестает звонить. Даже герои умолкают. Остается только музыка, торжественная, жизнеутверждающая. Аналогично и все споры, конфликты разрешаются, и остается только одна мысль: нравственное спасение России реально.

Пьеса продолжает традиции почвенничества, преобладающие во всем современном творчестве Крупина. Мысль о спасении России через православие – основная в тексте. Идеологом почвенничества выступает, прежде всего, главный герой – преподаватель древнерусской литературы Андрей Васильевич. Образ во многом автобиографический (Крупин также преподавал древнерусскую литературу в Академии живописи в Москве). В речи персонажа встречаются отсылки к конкретным произведениям писателя: «Земная жизнь человека – это время горящей спички, а вечная у Бога – это сияние солнца» [9]. Позицию интеллигента Андрея Васильевича разделяет и сантехник Павел. Когда у него появляется возможность выступить на телевидении, он обращается с призывом: «Братья и сестры! <...> К молодежи мой призыв: пожалейте свою мать родную, Россию!» [9]. Еще идеологи почвенничества – братья Достоевские – говорили о необходимости сближения «образованного общества» с народом, который ближе к истинной «почве» – православию. Крупин этот призыв возрождает.

Необычно, но идеи Андрея Васильевича поддерживает и аспирантка из Германии Анна-Мария. Девушка изучает русский язык, русскую культуру. Она еще не совсем понимает всех тонкостей, но стремится разобраться в них. Анна-Мария – это скорее исключение, чем тенденция. Во всех произведениях, как художественных, так и публицистических, мы встречаем отрицательное отношение Крупина ко всему, что связано с Западом. Писатель акцентирует внимание на избранности России и негативном влиянии на нее Запада. Вот и в пьесе ««Олл райт!» – сказал Емеля» аспирантку, которая всей душой полюбила русский язык и русскую культуру, отзывают, запрещают защищаться и требуют сменить тему, потому что «писать диссертацию поощрительную, одобрительную о языке агрессора нельзя» [9], – иронизирует писатель над западной пропагандой.

Как и многие произведения Крупина, пьеса ««Олл райт!» – сказал Емеля» заканчивается оптимистично: телевизионщики, которые априори несут (у Крупина) зло, уходят ни с чем. Теща, ослепленная телевидением, разбивает телевизор камнем от фундамента церкви в Херсонесе. Соня, нерадивая студентка, оказывается хорошей хозяйкой и мамой, стремящейся создать семью. Андрей Васильевич не удумевает: «Главный вопрос: ваше поколение потеряно или не потеряно для России?» [9]. В финале пьесы звучит Марш Преображенского полка, действие заканчивается также позитивной своеобразной победой: герои становятся на истинный, по Крупину, путь нравственного спасения России без пагубного влияния телевидения, с вниманием к основным нравственным ценностям (семья, вера, добро).

Превращение небольшой заметки в полноценную пьесу позволило Крупину подробнее раскрыть тему непостижимости русского языка и русской жизни на современном этапе. На примере более широкого круга действующих лиц писатель дал несколько утопичную реальность, когда далекие от нравственных идеалов люди начинают осознавать и принимать важнейшие православные ценности.

Таким образом, обращение к различным жанрам позволяет Крупину создать яркий и эмоциональный образ современной России. Использование элементов публицистики в эпических произведениях акцентирует внимание на актуальности выбранных тем. Поэтические отступления и обращение к жанру поэмы подчеркивают эмоциональную составляющую текстов. Обращение к драматургии помогает ярче представить тему многогранности русской культуры.

Список литературы

1. Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб.: Паритет, 2007. – 320 с.
2. Крупин, В. Н. Железный почталъон. Рассказы о праведниках и грешниках / В. Н. Крупин. – М.: Эксмо, 2014. – 544 с.
3. Крупин, В. Н. Избранное: в 2 т. / В. Н. Крупин. – М.: Мол. гвардия, 1991. – 573 с.

4. *Крупин, В. Н.* Последний бастион Святости. Господи, спаси Россию! / В. Н. Крупин. – М.: Алгоритм, 2013. – 272 с.
5. *Крупин, В. Н.* Время горячей спички. Рассказы о церкви / В. Н. Крупин. – М.: Эксмо, 2013. – 416 с.
6. *Мещерякова, М. И.* Литература в таблицах и схемах / М. И. Мещерякова. – М.: Айрис-пресс, 2009. – 224 с.
7. *Герасимов, Г. И.* Историческое время / Г. И. Герасимов // *Философия и культура*. – 2018. – № 4. – С. 28–38. – URL: http://e-notabene.ru/pfk/article_24924.html. – Дата доступа: 11.10.2018.
8. Интервью Крупин В. Н., писатель // СуперОмск [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://superomsk.ru/news/27907-vladimir_krupin_pisatel. – Дата доступа: 05.10.2018.
9. *Крупин, В. Н.* «Ол райт!» – сказал Емеля / В. Н. Крупин // *Великороссъ: Литературно-исторический журнал* [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.velykoross.ru/1546>. – Дата доступа: 01.10.2018.
10. *Крупин, В. Н.* Река, родник и старики / В. Н. Крупин // *Великороссъ. Литературно-исторический журнал* [Электронный ресурс]. – URL: http://www.velykoross.ru/journals/all/journal_13/article_428. – Дата доступа: 01.10.2018.
11. Серьезная комедия о непознаваемости русского языка. Премьера в омском театре // Живой журнал kirill2490 [Электронный ресурс]. – URL: <https://kirill2490.livejournal.com/202884.html>. – Дата доступа: 05.10.2018.
12. *Гурилев, А.* Раскинулось море широко [Электронный ресурс] / А. Гурилев, Н. Щербина. – URL: http://webkind.ru/text/14271666_31661039_p543959245_text_pesni_raskinulos-more-shiroko.html. – Дата доступа: 02.10.2018.

М. В. Шамякина, С. В. Шамякина (Минск)

ЭЛЕМЕНТЫ УТОПИИ И АНТИУТОПИИ В ДИЛОГИИ С. ЛУКЬЯНЕНКО «РАБОТА НАД ОШИБКАМИ»

Обращение к жанру утопии в литературе имеет глубокие психологические корни – миф о Золотом веке, который был когда-то в прошлом и в который возможно вернуться в будущем, существует у многих народов.

Знаменитый русский философ Е. Трубецкой писал: «Есть эпохи народной жизни, когда все вообще мышление народных масс облекается в сказочные образы. В такие времена сказка – прибежище всех ищущих лучшего места в жизни и является в роли социальной утопии» [3, с. 449].

Мечтой о чудесном, о прекрасном идеале жили не только все народы на земле, но и могущественные владыки. В одном из чрезвычайно популярных на Руси в эпоху Средневековья преданий рассказывается о том, как Александр Македонский после завоевания Индии «вовсе не повернул назад, а с небольшим отрядом устремился к Северу, дабы достичь райского Белого острова...» [1, с. 448]. Самый известный из китайских императоров Цинь Шихуанди также был убежден в существовании неких Белых островов с протекающими там источниками живой воды и отправлял на их поиски экспедицию из трех тысяч кораблей. Простой русский люд верил в райскую страну Беловодье.

Основы литературно-философского жанра утопии были заложены еще в эпоху Античности. Полагают, что пересказанный Платоном миф об Атлантиде и есть такая утопия. Однако миф об Атлантиде – одновременно и антиутопия, поскольку описывает катастрофическое состояние природной среды и общества, конец прекрасной эпохи – фантастически обустроенная и могущественная Атлантида гибнет в пучине океана. Все путешествия Синдбада-морехода в «Сказках 1001 ночи» – поиски счастливых держав и обществ. Возможно, эти мечты в самом деле стимулировали великие географические открытия.

В литературоведении принято начинать отсчет произведений жанра утопия собственно с «Утопии» Томаса Мора, хотя, как мы отметили выше, отдельные признаки жанра проявились гораздо раньше. У Томаса Мора Утопия – буквально «остров, которого нет». Утопией является и «Новая Атлантида» Фрэнсиса Бекона, и «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы.

Некоторые мотивы классических утопий переосмысляются в произведениях писателей XX века и предстают уже в виде очевидных антиутопий. Подобное наблюдается в «Дивном новом мире» О. Хаксли, «Возвращении со звезд» С. Лема, «Мы» Е. Замятина, «1994» Дж. Оруэлла. В числе мотивов утопии, переосмысленных в антиутопиях, можно назвать социальные эксперименты, искусственные модели общества, деспотические формы правления, наличие строгих правил и норм жизни для граждан и т. п.

Как видим, вопрос о разграничении жанров утопии и антиутопии не так прост. К примеру, И. Ефремов считал мир, созданный им в романах «Туманность Андромеды» и «Час быка», утопическим. Мы же ныне оцениваем такой вариант развития общества неоднозначно. С долей иронии пишет о «педагогике будущего», изложенной в произведениях И. Ефремова, Т. Шамякина: «...Герои Ефремова любят – от любви советский писатель никак не мог отказаться... Однако любящие герои в его книге вместе не живут, реально семей здесь не существует. Поэтому и детей родители не воспитывают. Функции обучения и воспитания полностью берет на себя государство. Ефремов с пафосом вещает: «Одна из величайших задач человечества – это победа над слепым материнским инстинктом...» [4, с. 27].

В целом жанры утопии и антиутопии можно определить как описание различных принципов организации человеческого общества, созданных с помощью художественного вымысла. Тем самым этот жанр отличается от футурологии как науки, которая пользуется иными методами прогнозов и построения моделей будущего. При этом ученые футурологи, социологи, экономисты и т. д. в своих прогнозах нередко ошибаются.

Исследователи уделяют особое внимание прогностической функции фантастики. Сергей Лукьяненко в дилогии «Работа над ошибками» (включающей романы «Черновик» и «Чистовик») оригинально обыгрывает идею подобных прогнозов. Основная фабула этих произведений – возможность существования многих параллельных миров, один из которых считается как бы основным, а остальные – его «черновыми» вариантами. Особая группа людей, наделённых сверхъестественными способностями и называющих

себя «функционалами», является своего рода тайным обществом, ставящим социальные и иные эксперименты над всеми известными им параллельными мирами («мирами веера» согласно тексту произведения). В разных мирах они отрабатывают различные модели развития человеческой истории, разные варианты технологических укладов и социальной организации общества: от теократии и модернизированного рабовладельческого строя до мира, где Советский Союз благополучно продолжил свое существование, и страны, где на месте Москвы находится один из оплотов исламского мира.

Приведём для примера несколько характеристик отдельных миров из произведения С. Лукьяненко: «Земля-три – там расположен Кимгим и тысячи других городов-государств, там нет нефти и развитие техники заторможено. Земля-четыре – Антик, очень странный мир (как будто есть не страны), вот уже тысячи лет застывший на античном уровне развития – зато выработавший уровень античности до предела, до блистательного уровня, до гениальных в своей простоте механизмов, странных общественных взаимоотношений (рабство разрешено, но у рабов есть законное право на восстание)... Земля-восемь – жесткая теократия, какая-то извращенная, слегка болезненная версия христианства, развитые биотехнологии при подчеркнутom игнорировании электричества...» [2, с. 244–245].

Миры описываются вскользь, автор не останавливается на подробном описании общественного уклада, истории и географических особенностей. Некоторые миры обрисованы лишь несколькими штрихами, но талант писателя позволяет читателю сложить из этих штрихов целостную картину.

Концепция произведения своеобразна: функционалы ставят эксперименты над другими мирами для того, чтобы избежать различных ошибок в развитии их собственного мира. Этот мир, избранный функционалами своей базой и называемый «Аркан» или «Земля-1», является, таким образом, «чистовиком» с наиболее идеальным устройством и самой счастливой жизнью. Подобная ситуация представляется главному герою дилогии Кириллу Максиму (жителю нашего мира – Земле-2) несправедливой, и он начинает борьбу против функционалов.

Во всей созданной С. Лукьяненко картине мире наблюдаются, по нашему мнению, черты как утопии, так и антиутопии. Рассмотрим вначале утопические характеристики в дилогии «Работа над ошибками».

1. Попытки создания идеального общества. Как уже было сказано, основной целью деятельности функционалов является совершенный мир, в развитии которого сделано минимальное число возможных ошибок. При этом учитывается не только социальная организация, но и состояние экологии, уровень развития технологий, религиозная обстановка и т. п. Для реализации данной цели в каждом из миров «веера» отрабатываются различные сценарии развития каждого из перечисленных параметров. Так, наш мир (Земля-2) наиболее продвинут в техническом плане, Твердь (Земля-8) – в религиозном, Заповедник (Земля-17) – в экологическом и т. д. Однако только в Аркане (Земля-1) общая ситуация и жизнь людей в наибольшей степени приближены к идеалу по большинству параметров.

2. Образ идеального мира. Соответственно, в дилогии присутствует образ мира Аркан, который является во многом утопическим. Изучая ошибки, сделанные в других мирах, жители Аркана смогли направить собственную историю по более позитивному пути развития. Некоторые из сделанных «исправлений» расписывает в разговоре с главным героем функционал из Аркана: «Тут ведь даже революция иначе произошла, Кирилл! Почти бескровно. Гражданской войны не было. Наша-то Земля давно использовалась для сравнения, поэтому местную революцию контролировали. Долгое время пытались Ульянова цивилизовать, даже рассказали ему кое-что, фильмы показали – что на нашей Земле творилось. Но у вождя от таких откровений совсем крышу снесло. Решил рассказать рабочим про функционалов, начать красный террор против угнетателей. Тогда его и устранили. Привязали к неудачному покушению в нашем мире, чтобы уж как-то сохранить историческую преемственность. Шлепнули. И стали переводить страну на другие рельсы...» [2, с. 254–255]. Не было в Аркане и Великой Отечественной войны, и сталинских репрессий. Но, что самое интересное, Советский Союз существует там и поныне. С некоторыми допущениями можно сказать, что на Земле-1 все-таки был построен коммунизм.

3. Различные модели развития мира. Кроме Аркана, который наиболее близок к совершенству, в книгах С. Лукьяненко можно, однако, выделить и другие миры, имеющие утопические черты. В первую очередь, Антик (Землю-4), где состояние культуры соответствует реальной эпохе Античности. Главный герой Кирилл не путешествует в этот мир, он только разговаривает о нём с другими персонажами, а также однажды смотрит на него через дверь таможи – прохода между мирами. Однако именно в отношении данного мира С. Лукьяненко прямо употребляет в тексте термин «утопия»: «Это был мир застывшей Утопии – утопии Мора и Кампанеллы, той самой, где самый бедный крестьянин имеет не менее трёх рабов...» [2, с. 273].

Также следует упомянуть Заповедник – мир, где, судя по всему, вообще нет людей, и по этой причине экологическая ситуация в нём близка к совершенству. Кому-то может показаться идеальным и мир Тверди, где тотальное главенство Церкви во всех сферах жизни соединилось с прогрессом в области биологических исследований. Мир Вероз (Земля-3) чрезвычайно привлекателен для любителей стимпанка: «Это жюль-верновщина. Мир, где техника застыла на границе девятнадцатого и двадцатого века. Где создали огромные паровые машины и построили сети железных дорог вместо автострад. Где в океанах водятся чудовища, а земной шар еще не исследован до конца... к примеру, Австралия почти не заселена. Тут просто жить, Кирилл. Уютно. Многие тут любят проводить отпуск...» [2, с. 179].

4. Рассуждения автора об идеальном мире. В дилогии «Работа над ошибками» есть философские авторские отступления, в которых С. Лукьяненко рассуждает на заданную тему. К примеру: «Как сделать мир лучше – это каждый понимает по-своему. Но все вместе люди знают и понимают, что в этом лучшем мире им не придется работать, их будут любить и хранить

всей огромной счастливой землёй. К сожалению, каждому видится свой путь к построению такого замечательного общества. И если разобраться, то ни старания философов, ни усилия социологов так и не способствовали изобретению ничего более жизнеспособного, чем классическая Утопия – где даже у самого скромного землепашца было не менее трёх рабов. Человечеству просто не хватает изобилия двуногого скота. Обращать в рабство своих ближних уже как-то немодно, а делать роботов из шестерёнок или белка мы пока не научились. Но как только научимся – она у нас будет. Утопия. Та, которой человечество достойно» [2, с. 427]. Как видим, автор сознательно положил идею Утопии в основу своего произведения.

Однако кроме качеств утопии в романах С. Лукьяненко можно обнаружить и черты антиутопии.

1. Проведение социальных экспериментов. В рассматриваемых произведениях эксперименты незаконны и, как считают некоторые из героев, – аморальны. Ведь функционалы ставят опыты над ничего не подозревающим населением нескольких миров без согласия людей, а часто и в ущерб им. Кроме того, они устраняют тех, кто с ними не согласен, чаще всего – ссылают в галлюциногенный мир Нирвана, но случается, что уничтожают физически. Правда, С. Лукьяненко в данном моменте не категоричен – в романах ведутся многочисленные споры между героями по поводу того, насколько допустима модель поведения функционалов.

2. Система рамок и ограничений. Функционалы из Аркана не только направляют иные миры по тому пути развития, который выгоден им, но и используют людей из этих миров в своих целях, также делая их функционалами. Казалось бы, такая судьба весьма привлекательна, ведь функционалы обладают сверхъестественными способностями, невероятным здоровьем и долголетием, а также являются мастерами своего дела. Однако на поверку оказывается, что условия, в которые ставят данных людей функционалы с Аркана таковы, что могут свести на нет все положительные моменты. Так, делая человека функционалом, его силой вырывают из жизни – его забывают все знакомые, друзья и даже родители. Пропадают любые свидетельства его существования – документы, фотографии и т. п. Получается, что даже если человеку не нравится быть функционалом, он не сможет вернуться к нормальной жизни, как это происходит, к примеру, с героинями Иллан и Василисой.

Кроме того, человек оказывается жёстко привязан к своей «функции» – помещению, в котором он должен выполнять свои профессиональные обязанности. Персонаж не может отойти от «функции» на большое расстояние – он ограничен так называемым «поводком», разорвав который, лишится всех своих сверхспособностей.

Вдобавок человек становится своего рода приложением к собственной функции и не может сменить род занятий. Об этом в романе «Черновик» сказано: «Минус один. Он таков: ты будешь всегда заниматься одним и тем же делом» [2, с. 132]. В итоге новый функционал утрачивает все связи, исторгнут из нормальной жизни, и при этом не волен ни в своих передви-

жениях, ни в выборе занятий. По сути, происходит обезличивание человека, что также является признаком антиутопии.

3. Тайный контроль. О том, что функционалы из Аркана проводят секретные эксперименты над мирами, не знают не только обычные жители этих миров, но и «рядовые» функционалы. Большая часть последних вообще не осведомлена о существовании мира Аркан и наличии неких изначальных, высших функционалов. Структура организации функционалов максимально туманна и секретна. Ее рядовые члены знают о существовании «акушеров» – специалистов, которые делают других людей функционалами. Те знают о существовании куратора их мира, но не видели его в лицо. Куратор получает послания и указания от функционалов из Аркана, но не подозревает, кто из них кто. Подобное устройство общества с наличием тайного правительства или отсутствием сведений о реальной личности правителя также характерно для жанра антиутопия. Так, в «1984» Дж. Оруэлла главным считается некий «Большой брат», но кто он такой или что это – неизвестно. А в романе братьев А. и Б. Стругацких «Обитаемый остров» государством правят Неизвестные Отцы – анонимная группа, в составе которой происходят постоянные перестановки и изменения.

4. Образ гибнущего мира. Ближе к концу дилогии выясняется, что Аркан – не родной мир функционалов. Они выбрали его своей основной базой после того, как их изначальный мир практически целиком погиб. Как это произошло – неизвестно. Однако можно предположить, что сами функционалы некогда направили его по неверному пути развития, и именно это послужило для них в дальнейшем своего рода «триггером», первопричиной для проведения экспериментов с целью избежать ошибок при устройстве нового мира.

Их родной мир (Земля-16) по большей части разрушен, а в некоторых местах и вовсе выглядит как ад: «Здесь было два цвета – красный и чёрный. Растрескавшаяся чёрная равнина уходила к удивительно близкому горизонту... Пахло серой... Тёмно-красным, багровым было и небо. Низкое, давящее...» [2, с. 393]. Гибель мира в результате разрушительной деятельности человека также является одним из признаков антиутопии.

В своем произведении Сергей Лукьяненко фактически «материализовал» одну из функций фантастики. Ведь этот жанр может развлекать, может и прогнозировать будущее, но может также предостерегать, демонстрировать желательные либо опасные варианты развития общества. Произведения фантастов, если подойти к ним правильно, сами становятся своеобразными «черновиками». Сюжеты произведений – это многочисленные и разнообразные модели развития для того или иного явления, изобретения, социального новшества.

В рассмотренной нами дилогии «Работа над ошибками» автор описывает самые разнообразные типы общества и в целом мироустройства. В каждом из них можно найти как положительные, так и отрицательные стороны. При этом в общей концепции романов имеются черты как утопии, так и антиутопии. Дилогия является, на наш взгляд, произведением

дискуссионным, предлагающим читателю задуматься над глобальными проблемами развития общества.

Список литературы

1. *Демин, В. Н.* Загадки русского Севера / В. Н. Демин. – М., 1999. – 480 с.
2. *Лукьяненко, С. В.* Черновик. Чистовик: фантаст. романы / С. В. Лукьяненко. – М., 2008. – 637 с.
3. *Трубецкой, Е. Н.* «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Е. Н. Трубецкой / Избранные произведения. – Ростов-на-Дону, 1998. – 512 с.
4. *Шамякина, Т.* Парадоксы времени, или Романтика советской науки / Т. Шамякина. – Минск, 2015. – 234 с.

И. И. Шпаковский (Минск)

НАКАНУНЕ АПОКАЛИПСИСА: «FIN DE SIECLE» В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ НОВЕЛЛИСТОВ

Широко распространенное в эпоху модернизма понятие «fin de siecle» («конец века», «цивилизация, клонящаяся к упадку»), связанное с особым культурным феноменом тотального исторического скептицизма, возведенного в самую высокую степень трагического мировосприятия, уверено возвращается в современную русскую литературу. Правда, традиционные суховато-рационалистические антиутопические сюжеты о бездуховном технократическом мире будущего уходят в прошлое, доминантной становится «экспериментирующая фантастика» (М. М. Бахтин) в оперировании «здесь»-бытия и «там»-бытия [1, с. 136]. Мениппейные «игры» (перенос действия в рай или преисподнюю, страшные сны, шокирующие галлюцинативные состояния, разрушительные мании, неожиданные сочетания осколков различных литературных и мифологических дискурсов и т. д.), диффузность здешнего и потустороннего, растушевка границы между жизнью и смертью, как правило, сопрягается с эстетикой безобразного и жестокого.

Используя поэтику «насилованного» сведения естественного и надмирного, интеллектуальных вершин и физиологических бездн, новеллисты создают абсурдистский образ индетерминированной действительности. Жизнь разлагается на сгустки «низкого» быта, которые приобретают сверхнатуральное значение, время «схлопывается» (настоящее начинает определять прошлое), а пространство разъезжается по швам. Вопрос об эволюции и телеологии этого мира звучит как смесь боли и насмешки. Нагнетание невероятных «казусов» указывает на победную поступь Смерти и Зла, эстетизация эсхатологического катастрофизма, ужас как приоритетная тональность подчеркивает трагичность положения человека, теряющего в ходе социальных потрясений и «обманок» идеологических ристалищ духовно-нравственные ориентиры. Эксперименты в сфере онтологическо-

го и трансцендентального, нарушение жизненной пространственно-временной соразмерности в творческой практике современных новеллистов чаще всего объясняют именно поиском наиболее адекватной формы представления «небывалости» нашей поворотной эпохи, ее глобальных противоречий. Было даже объявлено о создании в начале XXI в. «нового русского реализма», суть которого определяет стремление писателей «изображать вещи сверхреальные, потому что именно неведомое, запредельное будет все активней вторгаться в нашу жизнь, требовать изображения, фиксации в слове» [5, с. 3]. Можно согласиться, что экзотические творческие решения современных новеллистов позволяют преодолеть идейно-художественную монотонность традиционного бытописания, обновить и активизировать образное слово. Заметим, однако, что, во-первых, и в поэтике русских романтиков XIX в. иррациональное являлось религиозно-мистической формой мировоззренческих исканий, сверхлично-абстрактного представления о Добре и Зле, способом интуитивного познания высших законов бытия, а во-вторых, заявленное новооткрытие очень походит на уже достаточно исследованную художественную методологию «магического реализма», целенаправленную на обобщенную алгебраичность в изображении жизни, помещавшую человека в особую реальность, «спянную» из современности и истории, сверхъестественного и естественного, паранормального и обыденного. Актуализация мистицизма в современной новеллистике (вплоть до включения в художественную структуру оккультных элементов) является прежде всего закономерной реакцией писателей на давление того идеологического декора, который требовал рационально выверенного объяснения основных феноменов человеческого бытия, демонстративным «возражением» против механистического моделирования мира, близкого к плоскому натурализму, формой «остранения» (В. Шкловский) или «очуждения» (Б. Брехт), призванной разрушить автоматизм обыденного мировосприятия. Дело в том, что в силу естественной «экономии энергии» человек многое готов принять без доказательств, исподволь утрачивая способность различения «верха» и «низа», добра и зла, а резкая деформация жизненных явлений, искажение пропорций объективной реальности с помощью фантастических допущений, гротеска (гротескная метафора – любимый прием современных сюрреалистов), причудливой образности, переплетения карнавально-шутовского и серьезного, эксцентрического и повседневного позволяет преодолеть такое «обмелевшее» понимание истинного смысла существования человека, «спровоцировать» читателя на поиск возможностей общественного и индивидуального бытия за границами тех, которые ему традиционно предлагаются.

Крайним выражением такой захватывающей игры в смыкание иррационального с живым образом действительности становится «антиинтеллектуальный» метод – исследование плутания души по лабиринтам «невыразимого» (= бессознательного). Окружающая героя действительность воссоздается такой, какой она существует в его сознании, а когда сознание его деформировано, то соответствующей предстает и картина мира. Пре-

зентуемые невероятные «возможные миры» чаще всего находятся в предапокалипсическом состоянии. Так, например, именно шизоидность субъекта в цикле новелл «Конец века» Ю. Мамлеева становится главным объектом изображения. В духе самой мрачной мистики представляется сюжетный ряд ужасных катастроф человеческого тела и духа, предельных клинических случаев психиатрии, хаотического наплыва того патологического, которое затягивает человека в inferнальный круг. Человек заполняет интересом к смерти все свое бытие («Изнанка Гогена»), им овладевает «сверхстрах, несовместимый с возможностями человеческого ужаса» [3, с. 115] («Дорога в бездну»), который превращает его в чудовище. В «загробных» сюжетах Ю. Мамлеева реальность отодвигается далеко в сторону запредельного, жизнь самым эпатазирующим образом «раздваивается», зло персонифицируется в образах, требующих особого психоаналитического декодирования. Разные варианты перехода в «иной» мир или, наоборот, вторжения мертвых в мир живых поданы в сюрреалистическом ключе. Но этот яркий бытописатель потустороннего при всем увлечении откровенной чертовщиной заботится об «опрадоподоблении»: бредовая ирреальность вовсе не прячется за грудой осколков реального, фантастическое выписывается с рационалистически выверенной конкретно-бытовой детализацией, натуралистическими подробностями. В художественном пространстве новелл Ю. Мамлеева inferнальное не просто перешагнуло в мир нашей реальности – оно «прописано» по соседству с повседневностью, запредельное «обытовляется». Страшные тайны мироздания, все то неодухотворенное кишение жизни, которое писатель обозначает как «загробный запой» (хохочущие трупы, полутрупы, упыри, и «человекомужчины», покойник, поющий в гробу («Случай в могиле») или быющий тарелки и насилюющий жену («Происшествие») и пр.), предстает настолько обыденным явлением, что его можно и не замечать. К тому же окружающая действительность представляется лишь «ничтожным отпечатком уже погибшей нашей планеты» [3, с. 53] («Живое кладбище»), что делает даже самые экстраординарные происшествия при всей их чудовищности забавными анекдотами про этот жалкий и пошлый мир, которые способны вызвать только слабую усмешку. Эта «усмешка» (а по сути, лукавая ухмылка самого лукавого), связанная с ужасным, становится особой ипостасью монструозного. Впрочем, даже этот вселенский ужас, этот «застрах» теряет всякое значение: «...Прошло время, не стало ни людей, ни нечистой силы, ни, что главное, этого мира – все исчезло, провалилось в Бездну, стерлось, осталась одна Всепоглощающая вечность и ничего, кроме нее» [3, с. 53]. Появление в финалах новелл отстраненной точки зрения какого-либо всемогущего внегалактического существа или планетарного духа как незаинтересованного аналитика в мире хаоса (а порой и его инициатора) – это холодный надчеловеческий зов, стоящий вне Добра и Зла. Его inferнальный хохот (нечистая сила всегда, хохоча, издевается над теми, кто попал в ее сети) высвечивает особую плоскость понимания ситуации. Например, в новелле «Происшествие», в которой описывается, как мертвец является в день похорон к собственному гробу, «космический

бог Арад, в поле духовного зрения которого случайно попала эта история, так хохотал, так хохотал, что даже планета Д., находящаяся в его ведении, испытала из-за его хохота большие неприятности и даже бури на своей поверхности» [3, с. 67]. Дешифровать такие тексты, в которых понять, где говорится серьезно, а где начинается завуалированный стеб, трудно – ерничанье преподносится с самой серьезной миной (например, в новелле «Крутые встречи» разговор о спорности божьего милосердия заканчивается дракой между «людьми могил»), а ироническое выворачивание наизнанку оккультных теорий обнаруживает разностороннюю эрудицию писателя. Презентуя себя как «метафизического реалиста», писатель создает «автономную» художественную систему, которая по своей конституции вовсе не нацелена на практически-духовное освоение мира, не дает «итогового» понимания, целостного представления ни о реальной действительности, ни о таинственном потустороннем. Идея природного равенства всех перед лицом смерти воплощается не в примиряющей тональности, а в трагическом ключе обреченности всех живущих перед «концом века». В этом способе метафизического освоения бытия главным становится демонстрация принципиальной взаимопроницаемости, статусного равноправия Этого и Того миров, законности прорех в перегородках между ними.

В тесном контакте с миром сакральных и инфернальных сил находятся и герои новелл Д. Стахова из цикла «Ночь в конце века». В них создается присущий постмодернистской поэтике специфический образ «мира как хаоса» в результате «нонселекций» (Доуве Фоккем), т. е. отсутствия отбора, использования в рамках одного текста семантических и стилистических элементов, соотносящихся с разновременными и разнолокализованными культурными традициями. «Переживание» такого мира, где рациональное является очень ненадежной опорой для его осмысления, становится определяющим и в «Антологии современного рассказа, или Историях конца века» (М., 2001). В поисках дополнительных возможностей художественного освоения жизненного материала в его универсальной сути новеллисты прибегают к «игре» в архетипы, апеллируя не столько к экзистенции человека, сколько к экзистенции массы. Ироническая аранжировка отражаемых реалий жизни при помощи карнавализации, игровых манипуляций с интертекстуальными элементами, сюрреалистической техники трансформации стереотипов и расхожих идей, кичевого сочетания барочных образов, метафор, состоящих из семантически несвязанных элементов в этих рассказах призвана отразить «плюрализм» и альтернативность процессов бытия, а главное, драму одинокого человека-марионетки в мире, охваченном маниакальной страстью к самоуничтожению. Само по себе стремление молодых авторов «историй конца века» выйти из зоны литературной банальности является показателем уровня их интеллектуального темперамента, но – и только. «Страшное» и «роковое», которое презентуется как способ проникновения в глубины человеческого психики, откровенно подчинено «регулирующей норме» генеральной идеи, выглядит как попытка новеллистов, слово которых еще не устоялось, скрыть недочеты за стилизацией,

по сути, дискредитирующей эстетический и метафизический опыт русских романтиков. Создается впечатление, что они просто следуют за «модой» на парапсихологию (психопатологию), которая открывает в человеке его трагическую порочность, поскольку при осуществлении своих желаний он игнорирует этические обоснования. Недосказанность в построении «модели действительности», заполненность ее наборами алогизмов, образами, в любой момент готовых опрокинуться в иррациональность, функционально выражает неустойчивое, растерянное отношение к миру, осколочность видения, распыленность сознания их маргинализированных героев. Они «реагируют» на «конец века» по-разному – кто с ужасом, кто равнодушно, воспринимая свою жизнь как бессмысленный вздох между двумя молчаниями, кто с религиозно-мистическим энтузиазмом, кто в судорогах романтической экзальтации, а кто, напротив, ухмыляясь. Но в любом случае для авторов антологии «конец века» однозначно определяется одним – смерть, распад, деградация, бессмысленность всяких надежд. Их «истории конца века», по большей части, сводятся либо к тощей схеме-шифровке с претензией на метафорическую тайнопись, либо к «драматизации бреда», либо к наивной «страшилке», призванной реактивировать бессознательные фантазии отроковиц. Абсурд из разряда экзистенциальных характеристик человеческого бытия переходит в разряд средств художественной экспрессии, заставляющих читателя блуждать по смысловым лабиринтам, разгадывать смоделированные ребусы.

Для современных новелл действительно экзистенциальной направленности также характерно особое внимание к внутреннему психологическому подполью, выражению «рубежного сознания», эпистемологической неуверенности и «логический реализм» может дополняться «идеальным». Но в противовес постмодернистскому художественному опыту релятивистской картины «конца века» и «смерти субъекта», авторы апеллируют к «человеку сокровенному» (А. Платонов), пугающие обрывы в иррациональность представлены в «редуцированном» виде. Они стремятся обыденным словом на обыденном жизненном материале, основываясь на реалиях социально-бытовой неустроенности, представить свою концепцию этической сущности окружающего мира, выговорить свою сверхтему – гнетущей банальности повседневного существования. При отсутствии открывенных жанровых примет параболы (заведомого «конструирования», высокой волны «абстракций», системного языка аналогий и метафор), в их новеллах содержится намек на возможность ухода в трансцендентную действительность. Чаще всего повествование приобретает форму внутреннего, скрытого за оболочкой конкретно-исторических привязок философского спора о глубинной сути и подлинной логике мироустройства вообще и сложнейших процессов современности. Их герои, вырванные из отрегулированного до автоматизма общественной жизни, из изначально уготованного социального удела, открывают для себя истинное бытие (бытие-к-смерти). Классическую экзистенциальную ситуацию стоицизма человеческого достоинства перед «концом века», заброшенности в чужой непонятный мир личности,

которая вопрошает, стонает, находится в состоянии метафизического отчаяния, ее посторонности всему гуртовому, можно найти, например, в новеллах Л. Петрушевской. Порой она прибегает, можно сказать, к «идеографическому методу» отображения действительности, выпаривает суть до квинтэссенции. Однако, продуманность развития сюжета и отточенность авторских умозаключений, вроде бы не терпящих присутствия чего-то второстепенного, отнюдь не отменяет определенной социально-психологической нюансировки характеров, собственной «свободы» их развития. Герои ее новелл не сводимы к «голоой» теореме, в которой понятия обозначены именами и фамилиями, они не выглядят результатом лабораторных усилий, с грешной земли подсмотрены, а не созданы под стеклом пробирки.

Подзаголовок рассказа О. Павлова «Конец века» («соборный рассказ») апеллирует к особому рода жанровой компетенции читателя. Всю систему каузальных связей и мотивировок в нем определяет особый способ интертекстуальных отношений – «спор» с концептуальными составляющими сюжетных мотивов, идейно-образных доминант первичной жанрово-тематической «инстанции». Заметим, что для современной новеллистики характерна актуализация именно «оксюморонного» варианта развития традиций «святочного рассказа» с заменой радостных мотивов любви и душевной щедрости мотивами страдания, смерти, торжества зла (цикл пронумерованных «святочных рассказов» Д. Галковского, новеллы П. Алешковского и Н. Горлановой). Если жанровый облик святочного рассказа определяет внесоциальная философия с утопическим и сентиментальным представлением о природе добра и зла, проповедь религиозно-нравственных идеалов и простых ценностей человеческой жизни, то в рассказе О. Павлова все шаблоны этой праздничной литературы представлены со знаком минус. Уже само упоминание о празднике несет оценочный элемент, сигнализирует о морально-этическом неблагополучии в обществе, духовной бесприютности людей: «Рождество было или не Рождество, но праздник этот признавался как государственный, ... могло иметь место, что отмечали и Рождество» [4, с. 3]. Если святочный рассказ воспекает христианское душевное устройство, духовный «праздник», «соборность» как «божественную благодать взаимной любви» [2, с. 17]), то «празднование» героями рассказа Рождества представляет такую конфигурацию религиозного жеста, при котором он теряет всю свою духовную интенцию, амбивалентность сакрального/профанного доводится до ситуации «подмены»: «Кто мог радоваться выпивал, но вскорости исходил тоской», «променяв свой праздник на двойную оплату, ... будто военнообязанные доктора, одиноко отбывали дежурство» и, «ненавидя друг дружку» [4, с. 4]. Вместо того, чтобы выполнять свой долг – лечить, спасать, они обрекают на смерть страждущего. Сам образ больницы предстает как метонимия «конца века» – безблагодатной, богооставленной, разбегающейся Вселенной. Герои святочных рассказов под воздействием чуда или случая в Великую ночь переживают душевные метаморфозы, отказываются от ложных ценностей, приобщаются к христианским идеалам. В рассказе О. Павлова мистическое (исчезновение на

третий день тела безымянного бомжа из морга) так и не смогло совершить духовно-нравственный переворот в заглубившихся душах наших современников: «Это чудо... ужаснуло читающую Москву, но на другой день о нем уже никто не помнил» [4, с. 8]. По сути, повествование оборачивается притчей, построенной по такому же принципу «что было бы, если...», как и «поэмка» Ф. М. Достоевского о Великом Инквизиторе, в которой, кстати, так же сюжетопределяющим становится мотив повторного распятия Христа. «Тезис» вынесен в эпиграф рассказа («Тогда скажите им в ответ: истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне») и завершается он недвусмысленной отсылкой к тому же источнику: «Он лежал в корыте грязной больничной ванны так глубоко и убито, будто висел, приколотенный к ней гвоздями» [4, с. 7]. Аллюзивная «энергия» недомолвок, парафраз, явных и скрытых цитат поднимает события над уровнем обычной бытовой драмы, сообщает масштабность нравственной идее. В подтексте рассказа просматривается и тот православный пасхальный архетип, который связан с народной верой в действительное появление самого Христа на Руси в образе нищего бродяги, с пониманием того, что не только жизнь и спасение человека зависит от его отношения к Христу, но и смысл Его подвига определенным образом зависит от отношения человека к Нему: неузнавание Христа в «меньшем» аналогично Его повторному распятию [2, с. 26]. Большой бомж из рассказа О. Павлова – это как раз тот самый «странник убогий», который не имеет своего дома, но имеет Бога, за случайной и недолжной формой которого кроется сущность, «иная» нашей действительности: «Чужой, он и все вокруг делал чужим, другим» [4, с. 7]. Гонимый и ничтожный, он давал людям возможность спастись, однако оказалось, что новая жертва бесполезна, она не обладает той катарсической силой, которую придает ей христианская традиция – наши современники уже не способны прозреть лик Спасителя, а это и есть «конец века»: «Вдруг уничтожилось, остановилось глухо время» [4, с. 5]. Скорбь, уныние, тоска -- эти чувства вводят читателя в круг христианских эсхатологических представлений и символов Апокалипсиса. «Переживание» эсхатологической мифологемы связано с описанием поведенческих реакций героев: лишённые даже искры духовного бытия, они эгоистически безмятежны, свободны от душевных тревог и мучений совести, т. е. того, что только и может породить потребность в искуплении и добродетели. А ведь распад личности начинается именно с ослабления действенности нравственного сознания человека, когда совесть его молчит там, где она должна себя отчетливо выявить. Молчание ее означает духовную смерть, атрофию тех чувств и эмоциональных «отношений», которые собственно и являются фондом духовной жизни человека. Ситуация «испытания смертью», а это крайняя форма испытания на человечность, в полной мере раскрывает потенциал «отрицательных возможностей» героев рассказа.

В рассказах «конец века» О. Павлова и Ю. Мамлеева господствует мотив «краха» человека в результате его «эсхатологической активности» (Н. Бердяев), но в представляемых ими «пантрагических» картинах мира

есть принципиальные отличия. Ю. Мамлеев создает сюрреалистическую модель аморфного героя, поставленного на край экзистенциальной бездны. Воплощение неразмышляющей покорности, он даже не осознает безвыходность своего положения. Замещающая личностного «я» другим-в-себе, герои становятся «людьми могил» или оборотнями (оборотничество, пожалуй, самое очевидное свидетельство смерти человека в его разумной и духовной сущности). А вот поэтическая атмосфера «антисвяточной» истории О. Павлова не сводима целиком к пафосу саморазрушения бытия: «убогий» в его рассказе пронзительно одинок, но отвергнут он не всеми. Светлый образ Антонины отсылает читателя к образу скорбящей Богоматери: она понимает, что «нельзя так», у нее «сщемило не своей болью сердце», она после смерти неизвестного ей бомжа «тихонько от бессилия плакала» [4, с. 7]. Без ее боли, ее слез концепция мира и человека в рассказе осталась бы проникнутой безграничным пессимизмом, картина жизни предстала бы однозначно безнадежной. В образе Антонины прозреваются черты другой, высшей реальности, противостоящей разрушительной для личности окружающей действительности с ее нигилизмом, забвением нетленных сокровищ духа, нравственно-бытовой косностью. «Fin de siècle» в рассказе О. Павлова – это не только время глобального катастрофизма, всеобщего неблагополучия, но и начало поисков нового положительного императива в «архаических» евангельских традициях и традициях народной этики.

«Игра» Ю. Мамлеева в «конец века» демонстрирует одно из основных свойств постмодернистской прозы – «психотический», или «постневротический» дискурс, в котором при игре означающих означаемое выбрасывается, символично-параболистическое начало не просто надстраивается над социально-исторической конкретикой, но вовсе поглощает. При всех декларациях об антидогматической направленности своих раздумий о метафизической сущности изначальной тайны бытия, его рассказы лишь утверждают достоверность иллюзии и иллюзорность реальности. О. Павлов, с одной стороны, так же не объективирует материальность в модус абсолютной реальности, но с другой, при всей неоспоримости присутствия «таинственного» (не личностного, но бытийного, с выходом на уровень трансцендентного) не позволяя читателю полностью погрузиться в «виртуальные» миры. Оксюморонное «перевыражение» конструктивно-семантического «ядра» жанра святочного рассказа, специфическая интерпретация православного пасхального архетипа приводит к семантической универсализации всего сюжетно-образного материала, включает перипетии частной жизни в ее социально-исторической и предметно-бытовой конкретности в «большое время» (М. М. Бахтин), несет экспериментально-провоцирующую функцию, в сублимированном виде демонстрируя драматическое содержание, западни и катастрофы бытия современного человека, который пребывает в состоянии истерического раздора с окружающим миром.

Выписываемая ситуация «fin de siècle» в творческой практике современных русских новеллистов как раз призвана отразить коллизии реальной действительности (прежде всего процесс разрушения нравственного

соглашения в обществе) в варианте сущностном. Но за сумеречно-реалистическим или «постреалистическим» пафосом принципиальной невозможности примирения с посюсторонним мироустройством, нелюбимым взглядом на современного человека, за внешней холодностью, безразличием или даже едкой иронией по отношению к нелепости, грустной абсурдности его «нормального» существования, порой скрывается перспектива авторской оценки в сторону сострадания, сочувственного понимания тех фатальных черт его души, которые обнажились в «конце века» более чем когда-либо.

Список литературы

1. *Бахтин, М. М.* Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М., 1979.
2. *Есаулов, И. А.* Категория соборности в русской литературе / И. А. Есаулов. – Петрозаводск, 1995.
3. *Мамлеев, Ю.* Черное зеркало / Ю. Мамлеев. – М.: Вагриус, 1999.
4. *Павлов, О.* Конец века. Соборный рассказ / О. Павлов // Октябрь. – 1996. – № 3.
5. *Тер-Маркарян, А.* Частный суд, или Роман о душе (беседа с Б. Евсеевым) / А. Тер-Маркарян // Литературная Россия. – М., 2002. – 20 дек. (№ 51).

В. І. Палукошка (Мінск)

ПАМІЖ FICTION I NON-FICTION: АСАБЛІВАСЦІ МАСТАЦКА-ДАКУМЕНТАЛЬнай ПРОЗЫ А. АДАМОВІЧА І С. АЛЕКСІЕВІЧ¹

Пытанне прыроды мастацка-дакументальнай прозы даўно не новае. Актыўна яно абмяркоўвалася яшчэ ў другой палове ХХ стагоддзя на старонках літаратурна-крытычных часопісаў і манаграфій, на разнастайных навуковых мерапрыемствах. Гэтаму спрыяла актывізацыя дакументальнага пачатку ў літаратуры, дзе назіраўся своеасаблівы «дакументальны выбух». Папулярнасць дакументалістыкі з гадамі толькі ўзрастала: часцей пачалі з'яўляцца белетрызаваныя біяграфіі выбітных дзеячаў культуры, навукі, палітыкі, іх мемуары, а таксама дакументальныя раманы і апавесці. Мяняўся тэматычны і якасны дыяпазон, і ўжо ў сярэдзіне мінулага стагоддзя замежныя даследчыкі вылучылі асобны пласт літаратуры – нон-фікшн/ non-fiction. У літаратуразнаўстве ж ўсходнеславянскіх краін гэты тэрмін пачаў выкарыстоўвацца недзе напрыканцы ХХ стагоддзя, прычым яго семантыка значна пашырылася. На гэтую акалічнасць звярнула ўвагу расійская даследчыца А. Г. Местэргазі ў кнізе «Літаратура нон-фікшн/ non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия». Яна вылучыла тры сэнсавыя палі, у межах якіх ужываецца тэрмін «non-fiction»: 1) «інтэлектуальная літаратура»; 2) нізавая, масавая літаратура – ад

¹ Артыкул друкуецца пры фінансавай падтрымцы БРФФД.

разнастайных практычных дапаможнікаў да опускаў у жанры расследаванняў сакрэтных матэрыялаў і 3) літаратура, якая ўзнаўляе рэальнасць без удзелу выдумкі [2]. Даследчыца таксама прапанавала свой тэрмін – «літаратура з пануючым дакументальным пачаткам» («літаратура з главенствующим документальным началом»), падыкімразумее мастацкую прозу пра рэальныя падзеі і людзей з далучэннем дакументальных сведчанняў (афіцыйных дакументаў, даведак, запісаў вусных апавяданняў, непрыдуманых аповедаў пісьменнікаў, якія сталі сведкамі і ўдзельнікамі гістарычных падзей).

Паралельна з тэрмінам «дакументальная літаратура», як адзначае многімі навукоўцамі, у літаратуразнаўстве вельмі часта ў якасці сінанімічных ўжываюцца і такія блізкія, але не заўсёды раўназначныя, як «мастацка-дакументальная літаратура», «літаратура факта», «новы журналізм», «літаратура-non-fiction», «магнітафонная літаратура». Акрамя намінацый, дасюль нявызначынай застаецца і рода-відавая атрыбуцыя мастацка-дакументальнай літаратуры: яе называюць асобным відам літаратуры, родам, творчым напрамкам, стылем ці асобным жанрам.

Трэба адзначыць, што аднымі з першых беларускіх даследчыкаў і тэарэтыкаў мастацка-дакументальнай прозы з'яўляецца рускамоўныя пісьменнікі-дакументалісты А. Адамовіч і С. Алексіевіч. Менавіта А. Адамовіч яшчэ ў 1970–80 гадах прапанаваў не толькі жанравыя намінацыі дадзенай літаратуры, але паспрабаваў абгрунтаваць і вылучыць яе асаблівасці і прычыны актуалізацыі менавіта ў другой палове XX стагоддзя. С. Алексіевіч у шматлікіх інтэрв'ю тлумачыла спецыфіку ўласнай працы над кнігамі і асаблівасці аўтарскага жанру, які яна абазначыла як «краман галасоў». Пасля прысуджэння ёй Нобелеўскай прэміі па літаратуры ў 2015 годзе цікавасць да літаратуры non-fiction з боку тэарэтыкаў і даследчыкаў літаратуры зноў павялічылася. Гэта тычыцца і беларускага літаратуразнаўства. Аб'ектам даследавання мастацка-дакументальная проза выступае ў артыкулах Л. Дз. Сіньковай, Н. В. Суславай, Н. А. Сіваковай, Т. Р. Багарадавай, І. М. Гоўзіч, Г. Ю. Новік, Г. Тычко.

Гісторыю беларускай дакументальнай прозы некаторыя айчыныя даследчыкі пачынаюць з твора Максіма Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне. Запіскі салдата 2-й батарэі Н-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы» (1914–1926) – твора аўтабіяграфічнага, але не дакументальнага. І гэта пры тым, што да М. Гарэцкага былі «Авантуры майго жыцця» С. Пільштыновай, «Успаміны» Ф. Савіча, творчасць А. Кіркора, падарожныя нататкі П. Шпілеўскага, У. Сыракомлі і інш. Мы перакананы, што літаратура non-fiction з'явілася далёка не ў XX стагоддзі. У гісторыі літаратуры яна прысутнічае і развіваецца даўно – і ў беларускай таксама. Катэгорыя дакументальнасці, можа яшчэ і не абазначаная тэарэтычна, у розныя эпохі мела сваё напаўненне.

Цікавасць літаратуры да фактаграфічнага і дакументальнага матэрыялу назіралася не адно стагоддзе. Актуалізацыя дадзенай тэндэнцыі адбывалася на розных этапах развіцця прыгожага пісьменства, выяўляючы сябе ў розных формах і з рознай інтэнсіўнасцю. Варта прыгадаць старажытныя

летапісы і хронікі, жыццёвую літаратуру, хаджэнні і дыярыюшы, пазней – гістарычную прозу, разнастайныя падарожныя нататкі, мемуары і аўтабіяграфічную літаратуру. Ва ўсіх гэтых выпадках факт, а з ім і дакумент, займае адно з цэнтральных месцаў у творы. У замежным літаратуразнаўстве з’явілася асобнае паняцце для абазначэння мастацкай літаратуры, заснаванай на факце, – «faction». Такім чынам, у літаратуры можна назіраць пэўную градацыю катэгорыі даставернасці – ад fiction праз faction да non-fiction. Пры гэтым faction – паняцце, якое аб’ядноўвае творы, у структуры якіх узаемадзеінічаюць факт і вымысел, а non-fiction – дзе галоўную ролю адыгрывае дакумент. Літаратура факта мае даволі размытыя межы і ўключае гістарычную, некаторыя творы біяграфічнага/аўтабіяграфічнага характару, літаратуру пра сучаснасць, у якой пераплятаюцца рэальныя факты і мастацкі вымысел. Менавіта таму згаданы вышэй твор М. Гарэцкага з’яўдаецца разглядаць хутчэй як «фактычны», а не дакументальны. Па гэтай прычыне мы не можам разглядаць і дылогію А. Адамовіча «Партизаны», яго ж «Хатынскую повесть» і «Каратели: Радость ножа, или Жизнеописание гипербореев» як мастацка-дакументальныя творы. Нават калі яны заснаваны на рэальных падзеях і месцах пэўныя цытаты з дакументаў.

У мастацка-дакументальнай прозе мы можам назіраць аўтарскае ўсведамленне свету і гісторыі праз лёсы канкрэтных, рэальна існуючых, людзей. Што тычыцца ўзораў беларускай мастацка-дакументальнай прозы другой паловы XX стагоддзя, то трэба адзначыць, што яна прысвечана пераважна ваеннай тэматыцы і ў большасці сваёй – рускамоўная. У дадзеным кантэксце маюцца на ўвазе кнігі Алеся Адамовіча (у суаўтарстве) «Я з вогненнай вёскі...», «Блокадная книга» і Святланы Алексіевіч «У войны – не женское лицо», «Последние свидетели» і «Цинковые мальчишки».

Актуалізацыю дакументальнага пачатку ў мастацкай літаратуры другой паловы XX ст. звычайна звязваюць са спосабам пераадолення крызіснай сітуацыі (у тагачаснай савецкай літаратуры – крызіс сацрэалізму, у амерыканскай і заходне-еўрапейскай – крызіс постмадэрнізму) праз вяртанне да рэалістычнага апаведу, але іншага кшталту. У сувязі з гэтым загаварылі пра новы – «жорсткі» – рэалізм. Вектары дакументальнай літаратуры вызначаліся і зменамі ў гуманітарыстыцы – і гісторычнай навуцы найперш. Менавіта гісторыкі пачалі актыўна факусіравацца на асобе чалавека – не толькі выбітнага і знакамітага, а звычайнага, узятага, так бы мовіць, «буйным планам». Гэта выявілася ў развіцці такіх напрамкаў гістарычных даследаванняў, як вусная гісторыя, гісторыя паўсядзёнасці і гендэрная гісторыя, якія абазначылі гісторыка-антрапалагічны паварот у навуцы. Аднак яшчэ раней, хоць, можа, і не так актыўна і рэзанансна, гэтым займаліся этнографы і фалькларысты, якія запісвалі не толькі ўсім вядомыя традыцыйныя фальклорныя жанры (песні, казкі, легенды, былічкі, апісанні абрадаў), але і апаведы пра жыццё і побыт, апавяданні-ўспаміны звычайных людзей.

Паказальна, на наш погляд, тое, што суаўтарамі першай такога кшталту беларускай кнігі «Я з вогненнай вёскі...» выступілі менавіта філолагі –

Алесь Адамовіч і Уладзімір Калеснік. Прыход А. Адамовіча ў мастацкую дакументалістыку, на нашу думку, стаў у дадзеным выпадку заканамерным: у пошуках мастацкіх сродкаў перадачы наступстваў вайны ў пэўны перыяд сваёй творчасці ад аўтабіяграфізму пераходзіць да дакументалізму, ад факта – да дакумента.

Любы мастацкі твор непарыўна звязаны з асобай аўтара. Даследаванне форм выражэння аўтарскай пазіцыі – актуальная тэарэтычная праблема сучаснага літаратуразнаўства. У мастацкай сістэме твора гэтая пазіцыя выяўляецца не толькі праз вобразны свет. Аўтарскае бачанне ўплывае на архітэктоніку і стыль твора. Асабліва істотна гэта пры аналізе мастацка-дакументальнай прозы, дзе аўтарская канцэпцыя з’яўляецца ледзь не асноўным крытэрыем мастацкасці. Формы выражэння аўтарскай пазіцыі тут, у першую чаргу, звязаны з арганізацыяй мастацкай прасторы, бо, у адрозненні ад «фікцыйнай» літаратуры, аб’ём аўтарскага тэксту ў дакументальным творы значна абмяжоўваецца месцам дакумента ў ім. Асноўнымі сродкамі выражэння аўтарскага пачатку пра гэтым з’яўляецца збіранне, адбор і мантаж дакументальнага матэрыялу.

Асобую аўтарскую актыўнасць адзначаюць даследчыкі ў кнізе А. Адамовіча і Д. Граніна. Яны не толькі стваральнікі кнігі, але і яе героі. Пісьменнікі не проста фіксуюць абставіны запісу, даюць псіхалагічны партрэт сваіх суразмоўцаў, а і, прапускаючы праз сябе гісторыі кожнага, выражаюць сваю грамадскую пазіцыю па многіх пытаннях. У «Блакаднай кнізе», як вядома, змяшчаецца матэрыялы рознага кшталту – гэта і вусныя апавяданні, і дзённікавыя запісы ўдзельнікаў блакады, і звесткі з навуковых крыніц, статыстыка, дакументальна падмацаваныя факты, цытаты з кніг. Усё гэта скіравана на глыбокі, амаль навуковы, аналіз прыроды чалавека, які не проста вытрымаў выпрабаванне голадам і смерцю блізкіх людзей, але і здолеў пасля гэтага жыць.

Цэнтральнае месца ў творах С. Алексіевіч таксама аддадзена дакументу. Аднак тут ужо ў якасці дакумента выступае выключна запісанае і апрацаванае вуснае апавяданне – унікальная гісторыя асобнага чалавека.

«Раман галасоў» (менавіта такую жанравую дэфініцыю дае сваім творам пісьменніца) у С. Алексіевіч прадугледжвае наяўнасць вялікай колькасці сведкаў пэўнай гістарычнай падзеі. Пераважная большасць твора (а то і ўвесь твор) аддаецца іх аповедам. Аўтарскае слова мінімалізавана. Асноўны прынцып будовы твора – мантаж. Але калі першая кніга «У войны – не жанскае лице» на ўзроўні нарацыі, структурыравання матэрыялу у пэўным сэнсе традыцыйная, нават вучнёўская (маецца на ўвазе падобнасць прэзентацыі матэрыялу да кніг А. Адамовіча і больш-менш актыўная прысутнасць аўтара ў тэксце), то ўжо ў наступных творах назіраюцца пошукі сваёй формы.

У кнізе «Последние свидетели» С. Алексіевіч як аўтар быццам знікае, яе роля зводзіцца фактычна да функцыі збіральніка, рэдактара і ўкладальніка. Галоўнымі і адзінымі героямі з’яўляюцца дзеці вайны, дакладней – дарослыя і іх успаміны пра вайну. Менавіта гэтая кніга, на наш погляд, найбольш спрэчная ў плане сваёй мастацкасці.

З аднаго боку, «Последние свидетели» падобная да навуковых зборнікаў вусных апавяданняў і вусных гісторый адрозніваецца ад падобных фальклорных і гістарычных выданняў недакладнасцю перадачы матэрыялу (адсутнічае фіксацыя фанетычных і сінтаксічных асаблівасцей) і мінімалізацыяй звестак пра інфармантаў, час і месца запісу. Гэтыя «хібы», тым не менш, не перашкаджаюць выкарыстоўваць кнігу як крыніцу фактычнага матэрыялу ў навуковым асяродку. З іншага боку – гэта прадмет мастацтва, факт прыналежнасці да якога падмацаваны аўтарытэтнымі экспертамі – вядомымі пісьменнікамі і навукоўцамі розных краін.

Нам падаецца, што менавіта гэтая кніга пісьменніцы ў пэўнай ступені суадносіцца з эстэтычнай стратэгіяй ready-made (рэдзі-мэйд). Сутнасць яе заключаецца ў змене ракурсу ўспрымання, пры якім нешта ўжо гатовае можа быць пабачаным як прадмет мастацтва. Як піша С. Махліна, «У рэдзі-мэйд ператварылася своеасаблівая гульня з рэальнасцю, якая вярнула ў мастацтва не прадметнае выяўленне, а прадмет, які сам па сабе прадстаўляе мастацкі вынік» [1, с. 460]. У С. Алексіевіч, выключаючы сам факт гульні, мастацкую каштоўнасць набывае дакумент – вусныя апавяданні ўспаміны дзяцей вайны.

У кнізе «Цинковые мальчики» Алексіевіч пашырае кола галасоў. Калі ў папярэдніх творах героямі становіліся непасрэдныя ўдзельнікі і сведкі падзей, то тут ужо змяшчаюцца аповеды жонак і маці салдат – людзей, якія не ўдзельнічалі ў ваенных дзеяннях, але пры гэтым сталі іх ахвярамі. Гэтая асаблівасць выбару герояў пазней паўторыцца і ў кнізе «Чернобыльская молитва». Праца па напісанні твора, па сутнасці, працягваецца і па сённяшні дзень: з новым выданнем нешта ў ім знікае, а нешта дадаецца.

Часта, як лічаць некаторыя навукоўцы, адным з асноўных і вырашальных крытэрыяў літаратуры non-fiction становіцца ступень даверу чытача. Менавіта ён у дадзеным выпадку з’яўляецца галоўным класіфікатарам у пытанні падзелу літаратуры на fiction і non-fiction, а таксама на non-fiction і мастацкую дакументалістыку. Гэтая тэза становіцца надзвычай актуальнай, на нашу думку, найперш у дачыненні некаторых кніг С. Алексіевіч.

Спіс літаратуры

1. *Махлина, С. Т.* Словарь по семиотике культуры / С. Т. Махлина. – Санкт-Петербург: «Искусство–СПБ», 2009. – 752 с.

2. *Местергази, Е. Г.* Литература non-фикшн/non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия / Е. Г. Местергази. – М.: Совпадение, 2007. – 327 с.

РАЗДЕЛ 3

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

И. С. Скоропанова (Минск)

НОВАЦИИ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА В ОБЛАСТИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

Большой пласт в творчестве Вс. Некрасова составляют произведения, созданные в ризоматическом сцеплении с культурным интертекстом. Это связано с осуществляемой поэтом переоценкой ценностей, как и необходимостью опереться в отстаивании своих взглядов на определенные авторитеты. Представлены у Вс. Некрасова все основные типы интертекстуальности (по Ж. Женетту): и собственно интертекстуальность как присутствие цитатного фрагмента в создаваемом тексте, и паратекстуальность, чаще выражающаяся в соотнесении текста с эпиграфом, и метатекстуальность, отсылающая к предтекстам, и гипертекстуальность, предполагающая профанирующее перекодирование текста, к которому обращается автор, и архитекстуальность, выражающаяся в жанровых связях текстов. Особый интерес вызывают новые разновидности интертекстуальности, возникающие у Вс. Некрасова в процессе диалога или полемики с предшественниками и современниками.

Собственно некрасовское изобретение – цитирование вероятностного типа.

Хорошее знание поэтом творчества того или иного автора позволяет смоделировать его (ее) наиболее вероятностную реакцию на определенное событие, явление, ситуацию, каковых касается Вс. Некрасов. При этом всегда используется оборот с глаголом в сослагательном наклонении: «как бы сказал» / «как бы заметила». Таковы у Вс. Некрасова возможные высказывания, в вероятностном ключе приписываемые А. Пушкину, А. Ахматовой, Н. Глазкову, Я. Сатуновскому, А. Вознесенскому.

Свое сожаление по поводу чего-то неконкретизируемого, но разочаровавшего Вс. Некрасова выражает междометием «увы» с присовокупляемым к нему союзом «и», причем начало развиваемой мысли опускает, воспроизводя ее итог:

и увы

как бы сказал Пушкин [8, с. 296].

Вс. Некрасов, во-первых, намекает, что используемое им восклицание более характерно для XIX в., в частности встречается у Пушкина (у которого есть даже стихотворения, начинающиеся с междометия «увы»: «Увы! зачем она блистает...», «Увы! язык любви болтливый...»), а в современной поэзии редок, хотя несет в себе сильный эмоциональный заряд. Во-вторых же,

Вс. Некрасов явно соотносит свои взгляды на умалчиваемое с пушкинскими, пусть и не уточняет, о чем именно идет речь, высказывает догадку, что сказал бы в подобной ситуации Пушкин. В Пушкине он видит союзника, что, несмотря на сетование (можно предположить), дает моральную поддержку.

Помимо того, закрепляя междометие «увы» за Пушкиным, Вс. Некрасов наращивает значение восклицания, побуждая прочитывать за используемым словом большее, чем выражено впрямую.

Имитирует Вс. Некрасов и манеру А. Ахматовой, хотя прилагает ее гипотетическое высказывание к достаточно прозаическим вещам, дабы обнажить неблагоустроенность инфраструктуры окраинных районов Москвы:

*холодно гражданам
ветрено**

*о дорогие мои
современники*

*как бы заметила
Анна Ахматова
переселенная
в Новогиреево*

** и вон
сколько места*

*а туалетов
ни одного нет [8, с. 175].*

Имитация благородного ахматовского стиля оттеняет у Вс. Некрасова бездушные власти.

Особое сродство ощущал Вс. Некрасов с Н. Глазковым, подавшим другим пример перехода на «самсебяиздат», а значит – освобождения от госмонополии на печатный станок. «Наивное письмо» Н. Глазкова импонировало Вс. Некрасову отрицанием парадности, демократизмом, готовностью взглянуть на привычное с юмором. «Наивный» взгляд оказывался нестандартным взглядом, опрокидывавшим устоявшиеся стереотипы. Свое высказывание о Торжке, в котором побывал и который ему очень понравился, Вс. Некрасов сопровождает отсылкой к Н. Глазкову, моделируя наиболее вероятный, неортодоксальный словесный вариант его оценки данного города:

*Ну что ж Торжок
Торжок Торжок
Поэт Глазков
Поэт Глазков
Сказал бы так
Торжок хорош
Москва хороший город тоже*

*(Сказал бы так
И был бы он прав)* [8, с. 68].

Зачем это делает, как представляется, автор? Во-первых, Вс. Некрасов меняет мнение о Торжке как захолустной дыре, не заслуживающей внимания.¹ Ссылкой на Н. Глазкова Вс. Некрасов как бы удваивает резонность высказанного (так, дескать, думает не он один). Но просто сказать, что Торжок – хорош, по Вс. Некрасову, недостаточно. «С помощью» Н. Глазкова он проводит сравнение с Москвой, которой все другие русские города в советской поэзии уступали, а Москва возвышалась над ними, изображаясь чуть ли не как сакральный центр земли («Начинается земля./ как известно, от Кремля» [3, с. 633]). У Вс. Некрасова идеологический фактор, а с ним и превосходство Москвы исчезают: Торжок хорош, Москва хороша – каждый город хорош по-своему. И преимуществ в обеспечении у Москвы перед другими русскими городами быть не должно – вот непроговариваемый итог, вытекающий из стихотворения.

Свой подход к воображаемому цитированию Вс. Некрасов проясняет на примере картин В. Немухина, у которого повышенную семантическую роль играет заглавие. Одно из них – «А вот это я увидал Манесье...». Вс. Некрасов комментирует: «Смотришь, думаешь – ну, может, и Манесье... Но Немухин точно» [5, с. 514]. Аналогичное можно сказать о рассмотренном типе цитирования. Перед нами, конечно же, Вс. Некрасов, но использующий новый, вероятностный, способ работы с культурным интертекстом. На основе чужого образца он придумывает свое, в игровой форме приписываемое другому, влияние которого фиксируется.

Есть у поэта также цитирование-розыгрыш в форме игры с читателем, запутывающее его, но и дающее возможность посмеяться читателю эрудированному, уловившему шутку:

<i>пост</i>	<i>банк</i>
<i>мост</i>	<i>модерн</i>
<i>стоп</i>	
<i>машина</i>	
<i>сказал</i>	
<i>кстати</i>	<i>сказать</i>
<i>пушкин</i>	
<i>в смысле хармс</i>	
<i>и так и сказал</i>	

[6, с. 161].

У реального Пушкина вышеприведенного высказывания нет. «Стоп машина» сказал Пушкин-персонаж по поводу не подлежащих ремонту часов в анекдоте Д. Хармса «Однажды Петрушевский...». Из области анекдота –

¹ Еще в пушкинские времена «Торжок славился сафьяновыми, шитыми золотом и серебром изделиями» [2, с. 656].

и «пост банк» и «мост модерн», – намекает автор, – это модные слова, камуфлирующие дурацкий абсурд происходящего в России в 1990-е годы.

Достаточно характерны для Вс. Некрасова стихотворения-комментарии, стихотворения-отклики на высказанное в эпиграфе, подписанном конкретной фамилией. Однако наряду с апробированными типами эпиграфизации он использует и вольное цитирование, и различные комбинации фрагментов разных текстов, контаминируя их и сгущая семантику заимствованного.

Форма творческого диалога – стихотворения Вс. Некрасова с эпиграфами из М. Соковнина. Один из них гласит:

*«А на берегу реки
Домики и сумерки»
(Соковнин) [8, с. 314].*

В данном случае автор контаминирует фрагменты из поэмы М. Соковнина «Застекленная терраса»:

*длинные искры реки
домики [9, с. 82], –*

и стихотворения «Лирическое»:

*домик у реки
сумерки [9, с. 104].*

У М. Соковнина в названных произведениях дана не парадная Россия, а Россия, лежащая за пределами Москвы. И Вс. Некрасов ее любил, предпочитая называть не оскорбительно – провинциальной, а Средней Россией. Уменьшительно-ласкательную форму слова «домики» он прилагает и к тому уголку Москвы, в котором сам живет, – Сокольникам, где долгое время преобладала «одноэтажная Москва», не величая и не сияющая огнями, но милая сердцу поэта своей естественностью, непритязательностью:

*В Сокольниках
и сумерки
и домики [8, с. 314].*

Меняет Вс. Некрасов сравнительно с М. Соковниным понятие реки, укрупняя природный объект до символа реки жизни:

*Сокольники
на берегу
такой реки
сухой реки
спокойной
реки [8, с. 314].*

Именно укорененное в естестве самой жизни признается благоприятным для существования людей.

Интертекстуальный диалог с М. Соковниным, Я. Сатуновским, М. Сухотиным одновременно – форма популяризации творчества неопубликованных представителей андеграунда.

Возмущение Вс. Некрасова ретроградно-оскорбительными оценками еще только начавшего легализоваться *другого искусства*, напоминавшими начальственный окрик, поскольку публиковались в ведущих изданиях перестроечных лет, вызвало появление откликов поэта «Вроде резюме» и «Чего-чего?». Первое из них предваряет эпиграф:

«Люблю театр Александринский...» [7, с. 78], –

не имеющий, однако, подписи. Так поступает Вс. Некрасов, поскольку эпиграф отсылает к «Роману в девяти письмах» Ф. Достоевского, но слова принадлежат персонажу – Петру Ивановичу: «Лечу в Александринский театр» [1, т. 1, с. 377], к тому же переделаны в соответствии с собственными задачами. Заимствованные цитаты переделывались сплошь и рядом, но до Вс. Некрасова – не в эпиграфах. В рифму с эпиграфом поэт продолжает:

*какой
не люблю
александринский* [7, с. 78], –
*и поясняет почему:
убожество и нахальство
невежество и знакомство* [7, с. 78].

Имеется в виду критик А. Минкин, «спущенный с поводка» В. Коротичем и на страницах журнала «Огонек» заявивший: «Отсутствие поэтов – вот что бросается в глаза. <...> 1956 вознес идеалистов. 1986 нажил циников. Из циников не выходят поэты...» [4, с. 14], и это при том, что большинство неофициальных поэтов всё еще не имело доступа в печать. Аналогичным образом и по аналогичному поводу Вс. Некрасов обличает самого В. Коротича и Ст. Рассадина.

Апробирует Вс. Некрасов и такой вариант паратекстуальности, как ссылки на кого-то в сносках, внедряя поэзию прием, заимствованный из литературоведения. Традиционно воспринимавшаяся как нечто попутное, уточняющее, у Вс. Некрасова сноска может содержать в себе главную мысль произведения, как например, в стихотворении «рифмы рифмы...», посвященном судьбе андеграунда:

*«Ну погоди» –
ну мы
погодили
Как говорит
всё тот же
Осип Эмилевич –
Ну-ка отмени* [8, с. 522].

Угроза «Ну погоди» вложена в уста Волка, преследующего Зайца в мультфильме В. Котеночкина с таким же названием. Более слабый, но смелый и сообразительный Заяц оказывается победителем в противоборстве с более сильным, но придурковатым Волком. У Вс. Некрасова под Волком имеется в виду власть, под Зайцем – андеграунд. Сколь ни трудна была жизнь избравших «литературное подполье», у них есть реальный вклад в русскую литературу, что фиксирует цитата «Ну-ка отмени». Впервые это выражение встречается в «диалоге» С. Черного «Природа и люди» в речи 2-го Бритого и относится к переменам погоды, с каковыми ничего нельзя поделать. Находка С. Черного пришлась по душе О. Мандельштаму, использовавшему данную фразу применительно к творчеству, и в восприятии большинства за ним и закрепившуюся. Перед нами вариант цитаты как окликающей цикады (по О. Мандельштаму). К Вс. Некрасову эта цитата пришла скорее всего через лианозовца Л. Е. Пинского, великолепного знатока жизни и творчества О. Мандельштама. Завершающее сноску «Ну-ка отмени» резонирует с начальным «Ну погоди» и является ответом на него, доказывающим состоятельность творчества андеграундных авторов.

Нешаблонен и архитекстуальный аспект некрасовской интертекстуальности. Вынесенные в заглавия традиционные жанровые обозначения – элегия, подражание – используются в ироническом ключе, а скороговорка тяготеет к философичности. Но подлинная новизна в другом: Вс. Некрасов вводит в поэзию и нелитературные жанровые разновидности, имитируя их форму. Таковы рецензия, «вроде резюме», заявление, биографическая справка, медицинское заключение, математическая задача, запись в книге отзывов.

Вот пример имитации жанровых признаков задачи из школьного учебника математики:

даны стихи

надо

надо доказать

Это не стихи [8, с. 424].

Тут автор метит в редакторов журналов, не приемлющих открытия авангардизма и постмодернизма, так как не разбираются в них, и тем не менее выступающих в роли судей нового искусства, перекрывая его создателям кислород. Подтасованный ответ, запрограммированный консерватизмом не принимается.

Новации Вс. Некрасова в области интертекстуальности расширили возможности поэтического творчества, обогатили данную сферу не апробированными другими подходами.

Список литературы

1. *Достоевский, Ф. М.* Собр. соч.: в 10 т. / Ф. М. Достоевский. – М.: Госиздат. худож. лит., 1956. – Т. 1. – С. 376–389.

2. Кунин, В. В. Примечания / В. В. Кунин // Жизнь Пушкина. Переписка. Воспоминания. Дневники: в 2 т. – М.: Правда, 1988. Т. 2. – С. 654–702.
3. Маяковский, В. В. Соч.: в 2 т. / В. В. Маяковский. – М.: Правда, 1987. – Т. 1. – С. 633–640.
4. Минкин, А. По направлению к Некрошоусу / А. Минкин // Огонек. – 1987. – № 38. – С. 13–16.
5. Некрасов, В. Абстракционизм без мягкого знака / В. Некрасов // Пакет / А. Журавлева, В. Некрасов. – М.: Меридиан, 1996. – С. 510–526.
6. Некрасов, В. Дойче Бух / В. Некрасов. – М.: Век XX и мир, 1988. – 170 с.
7. Некрасов, В. Лианозово. 1958–1998 / В. Некрасов. – М.: Век XX и мир, 1999. – 90 с.
8. Некрасов, В. Стихи. 1956–1983 / В. Некрасов. – Вологда: Б-ка моск. концептуализма Г. Титова, 2012. – 592 с.
9. Соковнин, М. Рассыпанный набор: Избранные произведения / М. Соковнин. – М.: Граффити, 1994. – 112 с.

Т. В. Алешка (Минск)

СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГИ ДМИТРИЯ ДМИТРИЕВА «ЭФФЕКТ НАБЛЮДАТЕЛЯ»

Книга стихов Д. Дмитриева¹ «Эффект наблюдателя» вышла в 2015 году в Вильнюсе. Она включает в себя стихи на русском языке, названия музыкальных произведений и графические рисунки Андрея Федорченко.

Каждая страница книги начинается с имени композитора, музыканта-исполнителя или группы и названия музыкального произведения. Большинство имен довольно редкие: Klimpereï, Pascal Comelade, Pierre Bastien, Fabienne Ambuhltrio, Terry Riley, Jaeclectic и т. д. За названием музыкального произведения следует стихотворение, которое может иметь и собственное название. Кроме того, в состав книги входит несколько циклов стихов, в которых каждое отдельное произведение тоже озаглавлено. Получается, что некоторые страницы открываются сразу тремя заголовками, т. е. в тех стихах, которые сами имеют название, тематические комплексы задаются дважды или даже трижды: названием музыкального произведения, заглавием цикла и стихотворения.

Естественно возникает вопрос, как воспринимать названия музыкальных произведений, вынесенные в сильную, заголовочную позицию, как

¹ Дмитрий Дмитриев – белорусский поэт, переводчик, звукорежиссер. Автор четырех сборников стихов. Пишет на русском и белорусском языках. Участник лонг-листа премии «Дебют» (2003). Публиковался в антологиях «Освобожденный Улисс» (антология русскоязычной поэзии за пределами России) и «Русские стихи 1950–2000 годов. Антология (Первое приближение) в 2 томах», а также сборниках по итогам премии «Дебют» – «Братская колыбель. Поэзия» и «Анатомия ангела». Участник выставок визуальной литературы «Worttandem» (Баден, Швейцария, 2010) и «Wort, ForumSchlossplatz» (Ааргау, Швейцария, 2012). Стипендиат Literarisches Colloquium Berlin (Германия) и Landis & Gyr Stiftung (Швейцария).

читать книгу? Автор дает читателю два ключа для чтения: название книги и определение жанра, обозначенное на титульном листе.

Прежде всего стоит обратить внимание на название книги – «Эффект наблюдателя». Это не просто сочетание слов, но определенный термин из мира науки и, конечно, авторский символ, смысл которого раскрывается затем в содержании сборника. «Эффект наблюдателя» – это «группа гипотез о возможности влияния наблюдателя на элементарные частицы. Восходит к идеям создателей квантовой механики, и является следствием проблемы измерения квантовых эффектов» [1]¹. Суть идеи заключается в том, что ведущая роль в формировании реальности отводится наблюдателю. По мнению Нильса Бора, без наблюдателя окружающая реальность представляет собой лишь вероятностную форму. Конкретная реальность появляется лишь с приходом наблюдателя.

В свете данной гипотезы можно воспринимать книгу как индивидуальное, субъективное наблюдение автора за музыкой и ее трансформацией, результатом которого становится поэтический текст, что подтверждает и сам поэт: «Тексты во многих случаях и построены на видении музыкальной композиций. Умозрительные видеоклипы» [5].

Еще одна подсказка дана читателю на титульном листе, где, кроме имени автора и названия сборника, размещено и авторское определение жанра книги – «музыка». Если следовать ему, музыка играет главную роль в книге, ставя стихотворные тексты в зависимую позицию. Но сам автор корректирует данное определение, говоря о том, что музыка здесь не жанр, а название одного из разделов, случайно вынесенное на титульный лист: «Следующий том мог называться “Мысленные эксперименты”, но был поглощен в этот один-единственный том “музыка”<...> Поэтому название вверху (а это имя автора/исполнителя – название произведения) я воспринимаю как «рабочее название». Текст писался под эту музыку. По факту я мог бы рабочее название убирать после написания, но я оставлял². Тем более читателю это может дать намёки» [5].

Таким образом, раз уж названия музыкальных произведений сохранены и являются составляющей заголовочного комплекса, мы не можем их не учитывать при анализе книги, так как заглавие, как и первая строка стихотворения, «открывает текст, являясь отправной точкой его развертывания» [2]. То есть заглавие «играет роль, подобную роли темы в музыкальном произведении» [2], а здесь само музыкальное произведение становится темой, камертоном или эпиграфом, некоторые функции которого оно опреде-

¹ Упрощенно суть идеи сформулирована в Википедии. Подробно в многочисленных трудах ученых. Н. Бор в статье «Атомы и человеческое познание» пишет о ведущей роли наблюдателя в формировании реальности. В. Гейзенберг в книге «Физика и философия» упоминает субъективного наблюдателя. Х. Эверетт в научной статье «Формулировка квантовой механики через соотношенные состояния» пишет про осознающего наблюдателя. С. Хокинг в своей книге «Краткая история времени. От большого взрыва до черных дыр» пишет о принципе неопределенности, имеющем отношение к «эффекту наблюдателя».

² Есть ряд публикаций («Дзєяслоў», «Літраж»), где тексты из книги «Эффект наблюдателя» опубликованы без названия музыкальных произведений.

ленно несет. При анализе данной книги следует учитывать этот факт, как и то обстоятельство, что многие музыкальные произведения могут быть не знакомы читателю. Тогда реализуется версия автора о «рабочем названии», которое можно и убрать после написания стихотворного текста. Но мы все же отталкиваемся при анализе сборника от наличия музыкальных произведений, пусть в большинстве своем и незнакомых читателю. В таком случае сразу приходят на ум «нулевые» тексты – явление довольно известное в авангардной поэзии, когда «произведение редуцируется до традиционно обрамляющего основной текст элемента» [7] и само заглавие берет на себя основную смысловую нагрузку. Здесь можно вспомнить и довольно известный пример из мира музыки – произведение Джона Кейджа «4,33» – сочинение американского композитора, на всем протяжении исполнения которого музыканты не извлекают никаких звуков из инструментов¹. Кстати, оно присутствует и в книге Дмитриева, предворяя следующее стихотворение:

*пересказ –
это пиратская копия
без официального бонуса –
тихой дырочки в центре винила* [4, с. 47].

Произведение Д. Кейджа называют «пьесой молчаливого присутствия», и в каком-то смысле весь каталог музыкальных текстов в сборнике Дмитриева можно назвать сходным же образом. Музыкальный текст в «Эффекте наблюдателя» играет несколько несвойственную ему роль, он переведен в область молчания или во внутреннее пространство читающего. Однако несмотря на отсутствие звучащего музыкального произведения, нельзя сказать, что его здесь нет вообще, и главное свидетельство тому – именно наличие названия. Хотя тот факт, что названия написаны на нескольких языках – французском, английском, польском, русском, белорусском и не всегда легко переводятся, еще более усложняет задачу. В таком случае роль «музыкальных эпиграфов» сводится к сугубо декоративной. В лучшем случае – информационной, если надеяться на то, что любознательный читатель выяснит, что же это за произведение и прослушает его².

Если исходить из ситуации, что и имя автора музыкального произведения, и само произведение знакомы читателю (или стали знакомы), т. е. без труда восстанавливаются (звучат) в памяти, то в таком случае «музыкальный эпиграф», как и литературный, несёт с собою определённую инфор-

¹ Если применять к произведению Кейджа литературоведческую терминологию, то оно, конечно, не является в полном смысле ни «нулевым», ни «пустотным» текстом, так как содержанием произведения являются те звуки окружающей среды, которые могут быть услышаны во время прослушивания композиции.

² Кстати, книга Д. Дмитриева существует в нескольких вариантах или с некоторыми дополнениями. Кроме бумажной версии, есть неполная электронная (в социальной сети Фейсбук автором создана страница, посвященная книге, и там выложена часть текстов в сопровождении саундтреков музыкальных произведений). Кроме того, автор дополнил книгу видеоклипом, выложенным в YouTube, где он сам читает свои стихи за кадром на фоне видеоряда, имеющего непосредственное отношение к тексту, в сопровождении музыки.

мацию, является «эмоциональной доминантой» [6, с. 850], «провоцирует создание эстетического напряжения “свое – чужое”» [8].

Музыка создает настроение, тональность, а поэтический текст становится своеобразной аллюзией, в некоторых случаях – продолжением или развитием темы, в других – ее поэтическим, вербальным воплощением, как, например, в стихотворении с музыкальным заголовком «Terry Rile – A rainbow in curve dair»:

*Неопределенный артикль перед rainbow –
это пёрышко для щекоотания воздуха
до гусиной кожи дождя* [4, с. 9].

Терренс Митчелл Райли, композиция которого является «эпиграфом» (рабочим названием) для текста Дмитриева, – это американский композитор и музыкант, творчество которого относят к минимализму. Текст-миниатюра Дмитриева обыгрывает не только слово из названия музыкальной композиции – «rainbow», но, по сути, вербально воспроизводит импровизационную легкость электронной музыки Райли. И это вполне соответствует тому, что поэт называет «умозрительными видеоклипами» [5].

Проанализируем соотношение музыкального произведения и поэтического текста еще на одном примере – цикле «Механические куклы Пьера Жаке Дро», открывающем сборник и состоящем из трех стихотворений: «Автоматон “Рисовальщик”», «Автоматон “Каллиграф”» и «Автоматон “Музыкантша”». Предшествуют всем трем произведениям цикла музыкальные композиции французской группы «Klimpereï», известной своей «игрушечной» наивной музыкой, создающей сказочный мир. Klimpereï в переводе с немецкого означает «бренчать», «наигрывать», и они действительно наигрывают мелодии, отражающие прежде всего их эмоциональное состояние. Один из музыкальных критиков так пишет о группе Klimpereï: «Кристоф и Франсуаза Печанац представляются мне маленькими детьми, попавшими из мира своих детских фантазий в мир взрослых реалий, мир, пропитанный агрессией и тотальным безразличием. А они наивны и чисты, несут светлую искренность, щемящую тоску, иронию и веселую грусть, приоткрывая дверцу в свой волшебный мир» [10].

Первая композиция называется «La maison de poupees» («Дом кукол»), вторая – «Cinétique excentrique» («Эксцентричная кинетика») и третья – «Ouverture» («Открытие»). И здесь, конечно, прямая перекличка со стихотворными текстами. И дело даже не в названиях композиций, а в характере самой музыки Klimpereï, стиле группы.

Стихи посвящены механическим куклам Пьера Жаке Дро – известного часовщика и механика, искусного создателя анимированных музыкальных часов с поющими птицами и фонтанами, а также автоматических механизмов – автоматонов. Высшая степень его мастерства была достигнута при изготовлении трех кукол-автоматонов: Писаря (Каллиграфа), Рисовальщика и Музыкантши в 1774 г., которым и посвящены три стихотворения цикла стихов Дмитриева.

Рисовальщик – автоматон в виде пяти-шестилетнего ребенка, который рисует карандашом на листе, время от времени останавливаясь, созерцая нарисованное, затем дует на бумагу, чтобы удалить с нее соринки, ерзая на стуле, совсем как живой ребенок. Механические куклы – это воплощенная мечта людей сравняться с богами и создать искусственное подобие человека. Кукла традиционно несет в себе некую тайну сосуда или ларца, вместилища для чего-то неосязаемого и бестелесного. В книге «Эффект наблюдателя» многие описываемые явления, как и музыкальные композиции, связаны с механическим, искусственным миром, миром техники, новых технологий: механические куклы, андройды, механические оркестры, кинетические скульптуры, slowmotion, педаль звуковых эффектов, googlecache и т. д. Все это ведет опять же к теории, продекларированной в названии книги: мир вокруг нас, возможно тоже иллюзорный, сконструированный продукт нашего разума. «Мы должны помнить, что то, что мы наблюдаем, – это не сама природа, а природа, которая выступает в том виде, в каком она выявляется благодаря нашему способу постановки вопросов» [3].

Значимость первого стихотворения цикла подчеркнута и рисунком на обложке, воспроизводящим не просто «Рисовальщика», изображающего один из трех доступных ему рисунков – собаку, но и, возможно, целую символическую галерею творцов-изобретателей-мыслителей, причастных к созданию механизмов, теорий, произведений. Есть здесь и прямая связь с посвящением «моему сыну – Яну», расположенному на обратной стороне титульного листа. Так вводится тема детства – волшебного, переходного, не до конца познанного мира, мира наивности, чистоты и светлой искренности, мира утрачиваемого взрослыми в связи с их взрослением.

Противопоставление или взаимодействие «механическое-живое», «искусственное-подлинное», «реальное-иллюзорное» – набор семантических осей сборника. И, если уж мы говорим о композиции, то первое стихотворение переключается с одним из последних в книге, закольцовывая таким образом основную линию, но и поворачивая тему совсем другой стороной, как в «Невозможном объекте» Вячеслава Колейчука¹. Стихотворение «мы – механические фигурки...» переворачивает наше понимание изначального посыла, что, с одной стороны, вполне в духе Д. Дмитриева, известного поэта-минималиста, создателя амбиграмм, а с другой стороны – суть квантовой механики, продекларированной в названии сборника.

*мы –
механические фигурки,
которые наши неосмотрительные дети
получили в подарок
из рук незнакомца
за просто так!*

¹ Объект, созданный В. Колейчуком под определенным углом зрения действительно опровергает законы геометрии. Еще в 60-е годы математик из Великобритании Роджер Пенроуз опубликовал рисунок, на котором был изображен треугольник с тремя прямыми углами. В. Колейчук несколько лет спустя сделал его физическую модель.

*на вопросы о незнакомце –
дети темнеют,
выкручиваются,
говорят неправду*

а вдруг нас у них отберут?!

*а взамен –
дадут деревянные кубики [4, с. 60].*

Стихотворение апеллирует скорее ко второй части книг, которая предполагалась как самостоятельная – «Мысленные эксперименты», т. е. изменения материальной реальности при вмешательстве сознания.

Музыкальные и поэтические тексты книги «Эффект наблюдателя» пронизаны самыми разнообразными связями. Прежде всего это общее настроение, его тональность, связь поэтического ритма и музыкального. При этом связь музыки и поэтического слова может проявляться в некоторых приемах структурирования текста (синхронизм частей, обрывочность, незаконченность музыкальной фразы и поэтической и т. д.).

Кстати, многие музыкальные композиции или их творцы, названные в книге, связаны с механическим, искусственным миром, миром техники. Композиторы и коллективы чаще всего являются первооткрывателями, изобретателями чего-то нового (Пьер Бастьен – создатель музыкальных машин; коллектив The Residents активно использует в творческом процессе новые технологии и постоянно экспериментирует, создавая параллельно с музыкой видеоклипы и т. д.).

Книга изобилует именами, принадлежащими области культуры, искусства, и чаще всего это имена авангардных художников и скульпторов (швейцарский скульптор Жан Тэнгли с его необычными фонтанами (метамеханика), нидерландский художник и кинетический скульптор Тео Янсен, русский художник Вячеслав Колейчук – представитель кинетического направления в современном искусстве и т. д.). И все эти имена – характеристика не только интересов самого поэта, но и его стиля, отражают вектор его творческих поисков. Дмитриев в полной мере «синтетический поэт», склонный объединять в пространстве художественного мира самые разные факты культуры, природы и науки на основе неких универсальных критериев.

И здесь хочется вспомнить еще раз название книги и термин «эффект наблюдателя». Он распространяется, конечно, и на читателя. Каждый читатель, «наблюдая» за неким произведением искусства, непременно изменяет его, так как видит его по-своему. Можно вспомнить слова одного из композиторов, Паскаля Комелада, чьи произведения присутствуют в книге: «Каждый должен услышать то, что он хочет услышать» [11]. Траектория чтения не задается читателю, ему предоставляется «свобода электрона», которая была проявлена в квантовых экспериментах, потому что набор знаний, личного опыта при таком количестве культурных и научных реалий, присутствующих в книге, будет у каждого свой. И Дмитриев говорит о том же в своеобраз-

ной аннотации к книге, размещенной не в печатном издании, а на странице в Фейсбуке. Видели ее не многие, поэтому стоит привести ее полностью:

«“Эффект наблюдателя”, может быть, предстанет перед читателем как янтарная книга с шевелящейся поэзией внутри. Вероятно – как сводный каталог музыки, кинетических скульптур, механических кукол, мысленных экспериментов и прочих переживаний. Возможно, что явится в виде энциклопедии метафор с корпускулярно-волновой природой. А может так случиться – как расставленные в правильной последовательности слова, слова, слова. Наблюдение меняет наблюдаемое» [9].

Список литературы

1. Википедия [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/эффект_наблюдателя.
2. *Веселова, Н.* Заметки о заглавии / Н. Веселова, Ю. Орлицкий // АРИОН № 1, 2014. – Режим доступа: <http://www.arion.ru/mcontent.php?year=2014&number=28&idx=396>.
3. *Гейзенберг, В.* Физика и философия [Электронный ресурс] / В. Гейзенберг. – Режим доступа: <http://if.pskgu.ru/ebooks/wh03.html>.
4. *Дмитриев, Д.* Эффект наблюдателя / Д. Дмитриев. – Vilnius, 2015.
5. Из личной переписки с Д. Дмитриевым.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2003.
7. *Павловец, М. Г.* «Нулевые» и «пустотные» тексты в русской поэзии: от «исторического авангарда» к неподцензурной поэзии второй половины XX века / М. Г. Павловец // Сто лет русского авангарда. – М.: Научно-издательский центр «Московская Консерватория», 2013. – С. 375–384.
8. *Трепачко, А. Н.* Чужая речь в творчестве Давида Самойлова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 [Электронный ресурс] / А. Н. Трепачко. – Ставрополь, 2004. – Режим доступа: <http://udik.com.ua/books/book-1452>.
9. *Дмитриев, Д.* Эффект наблюдателя. [Электронный ресурс] / Д. Дмитриев. – Режим доступа: <https://www.facebook.com/1660110437580080/photos/a.1660246220899835/1660246130899844/?type=3>.
10. Klimperei [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.last.fm/ru/music/Klimperei/+wiki>.
11. Pascal Comelade. Биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.last.fm/ru/music/Pascal+Comelade/+wiki>.

М. Д. Пономаренко (Слупск)

МИФОРЕАЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ КОНСТРУИРОВАНИЯ МИРА В ЛИРИКЕ Ю. КУЗНЕЦОВА

Творчество Юрия Кузнецова относится ко второй половине XX века. Поэт принадлежал к поколению так называемых «детей войны». Он не имел возможности запомнить и проанализировать окопный быт, но сосредоточил свое внимание на психологической, внутренней стороне феномена войны. Этому способствовал, главным образом, факт утраты отца, который погиб в Крыму

в середине 1944 года и так и не успел остаться в памяти совсем молодого поэта как реально существующая личность. Травма, оставшаяся после гибели отца и невозможности его возвращения в семью, впоследствии послужила отправной точкой для формирования кузнецовского поэтического мифа, очертила грани его творческого «Я». Это становится ясно уже в первых произведениях, связанных с военной тематикой, таких как «Настала ночь, последняя для многих» (1954), «Последняя ночь» (1955), «В дырах стен небеса голубели» (1959), «Надо мною дымится пробитое пулями солнце» (1959). Вытеснение сознательно приобретенного травматического опыта в мифореальность значительно размыло границы семантической оппозиции «жизнь – смерть». Так, реальный исторический факт – смерть офицера Советской армии главы семьи, напрямую связан с рождением нового мифологического художественного пространства, на этот факт опирающегося. Убитый отец в мифе Ю. Кузнецова получил второе рождение. Это то, что позднее в одном из интервью он назовет заполнением пустоты «только словом» [4, с. 4].

Период осознания распада *Дома-семьи (13–26 лет)* отмечен доминирующей отрицательной семантикой («Безотцовщина <...> Оставленный. Обделенный роком. Подкидыш!») [5, с. 445]. И. Ростовцева указывает на две доминирующие в творчестве поэта *идеи памяти и возвращения* [7, с. 277]. Его военная лирика – это циклическое движение семантических оппозиций. В какой-то момент основополагающим элементом лирики выступает смерть, в какой-то момент, напротив, – стремление к жизни. А. Федорченко отмечает, что «Кузнецов, времени первой своей литературной славы – это «солдатский сын» [3, с. 79]. Культ Рода, попытки вспомнить отца, разрыв семейного треугольника, трагедия матери и послевоенная жизнь в провинции – основные темы, к которым он обращается в своих ранних произведениях о войне. Это взгляд *Сына* на рассогласование, внутреннее разложение концепта *Дом*. Как «символ семейного благополучия» дом «противопоставлен внешнему миру» [9, с. 142].

В автобиографическом эссе «Рожденный в феврале, под Водолеем...» (1989) описан случай, произошедший после рождения поэта в 1942 году: «В первые же дни войны отец ушел на фронт, а мы переехали на его родину, в село Александровское на Ставрополье. Осенью 1942 года мы очутились по ту сторону фронта, а отец по другую – в районе Моздока. <...> При наступлении наших войск в серые январские дни над Александровским висел оружейный гул. И вдруг смолк. К нашим воротам, сбитым из глухих досок, подъехал «виллис» красноармейской полковой разведки – ветровое стекло перерезано свежей пулеметной очередью. Звякнуло кольцо калитки и мать обомлела: перед ней стоял мой отец. Он недолго пробыл в селе. На прощанье он сказал моей матери: – Я как в воду глядел. Среди секретных документов, которые мы захватили, в списке предназначенных фашистами к расстрелу я увидел нашу фамилию... Что ж, я успел... Это последнее, что успел отец» [5, с. 95–96]. Для Ю. Кузнецова этот случай, зафиксированный в его памяти благодаря рассказам матери, укрепил архетипическое представления об Отце как мифологическом *Защитнике*. Именно после этого

случая начинает формироваться символическое мышление будущего поэта. Он замечает: «Свой первый символ я увидел воочию и ему обязан первым воспоминанием. Мне было с небольшим два года. Помню, как долго открывал тяжелую калитку <...>, ту самую, перед которой недавно стоял отец. Выйдя на улицу я увидел сырой, мгlistый, с серебристой поволокой воздух. Ни улицы, ни забора, ни людей, а только этот воздушный сгусток, лишенный очертаний. Конечно, такое воспоминание не случайно. Это было то самое туманно дремлющее семя, из которого выросло ощущение единого пространства души и природы» [5].

В зрелом возрасте Ю. Кузнецов уже не сомневался, что языческие символы сыграли решающую роль в его творческом и личностном развитии. Этот фрагмент также возвращает нас к мысли Ж. Лакана о выражении бессознательного через дискурс другого [6, с. 35]. Образ отца становится движущей силой механизма активизации мифа. Образовавшаяся после ухода отца пустота заполняется мифом. В нем формируется и развивается поэтическое «Я» Ю. Кузнецова. Место, на котором стоял отец, трансформируется в детском сознании в «говорящую» мифологическую структуру. Данный эпизод показывает пример мифологического движения из внутренней во внешнюю реальность. Травматический опыт (внутреннее) рождает художественного двойника поэта, который следует за отцом во внешний мир. Из этого складываются различные этапы мифологизации как части единого *поэтического мифа*. Эта концепция является частью теории *нарративной онтологии*, описанной В. Рудневым в книге «Новая модель реальности» (2016). По его словам, «внутренняя реальность подобна мифу или, скорее, прамифу. В мифе собрана и нейтрализована возможность всего <...>. В мифе уже есть некоторое поступательное движение изнутри вовне, но оно все время оборачивается вспять. Поэтому смерть там чревата рождением, а рождение смертью. Почему, минуя миф, невозможно выйти из внутренней реальности во внешнюю? Это так же невозможно, как если бы из плода матери вышел сразу взрослый человек. Ему надо пройти большое количество стадий развития, большинство из которых носит мифологический характер» [8, с. 40–41]. Ю. Кузнецов следует по пути трансформации смерти в жизнь при помощи памяти: «Я в поисках. Я хочу быть поэтом» [5, с. 446]. Быть поэтом – значит постоянно двигаться от смерти к компонентам жизнеутверждающего порядка. Это один из основополагающих критериев его ранней лирики. В. Руднев определяет это явление как «поле борьбы жизни (дальнейшего движения во внешнюю реальность) и смерти (возвращения назад во внутреннюю реальность). Когда эта борьба стадийно исчерпывает себя, то появляется слово» [8, с. 41]. Этот феномен поэзии Ю. Кузнецова полностью повторяет хрестоматийный мифологический цикл «умирания – возрождения» природы.

В своем последнем эссе «Воззрение» (2003), написанном за несколько месяцев до кончины, Ю. Кузнецов признавался: «В моих стихах много чего есть: философия, история, собственная биография, но главное – русский миф, и этот миф – поэт. Остальное – легенда» [5, с. 164]. Тем самым он

подчеркнул, что от начала и до конца творческого пути важнейшей задачей для него являлось конструирование и трансформация поэтической мифореальности. Анализ ранней военной лирики позволяет обнаружить «корневую систему» кузнецовского мифа, проследить этапы его формирования. Следует отметить, что смерть отца на войне в мифореальности Ю. Кузнецова тесно связана с построением «единого пространства души и природы» [5, с. 95–96]. Таким образом, военные действия стали претекстом для формирования *космополитического* мировоззрения поэта. 31 марта 1961 года в своем дневнике он замечает: «Субъект сам по себе голословен до тех пор, пока не опирается на опыт человечества» [5, с. 500]. Черты космизма наиболее четко проступают в поздних произведениях, однако, уже на этапе репрезентации распавшегося семейного треугольника мы видим, как при помощи символического мышления выстраивается некое подобие мифологической лестницы: подземный, земной и небесный миры, объединенные культом Рода. Уже тогда, говоря о человечестве, поэт включает себя в единое пространство с природой. В этот же день (31 марта) Ю. Кузнецов делает еще одну запись: «Я смотрю на солнце и вот я уже ничего не вижу кроме солнца» [5, с. 501]. Здесь присутствует реминисценция на стихотворения символиста К.Д. Бальмонта: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце» [1, с. 315]. Макрокосм, природа (в широком значении) обретают первостепенную важность во внутримифологическом пространстве. Для Ю. Кузнецова Солнце также является отражением архетипа Отца, т. е. всматриваясь в солнце, он всматривается в пустоту разрушенного войной *Дома*.

В двадцатилетнем возрасте Ю. Кузнецов впервые начинает освещать в творчестве послевоенный период своей жизни, ранние детские годы (1945–1950). Здесь мы видим множество различных элементов разрушенного *семейного* быта. В эти годы приоритетной темой для поэта является рассогласование семейного треугольника. Однако детали быта не являются стержневым началом военно-семейной лирики. Их функция скорее вспомогательная, о чем свидетельствует, к примеру, архитектоника малоизвестного стихотворения «Черный хлеб» (1961): «Луна в грязи по колено. // В черном снегу городок. // Заигранный как пластинка, // хрипел по утрам гудок. // А у ларьков по суткам составы очередей. // Хлеб выдавали по карточкам, // и не было хлеба вкусней. // Мать его приносила, я её дома ждал. // Я в руку буханку тёплую, // словно котёнка брал. // Он обдирал мне дёсны и на зубах скрипел. // Я в детстве другого не видел, // но горд, что его я ел, – // Такой же дымный, колючий, // прыщавый, сырой, рябой // В окопах отцам выдавали, // и те уходили в бой...» [4, с. 12]. Бытовым деталям предшествует образ луны, который ранее возникает также в стихотворении «Надо мною дымится пробитое пулями солнце» (1959): «Только небо черно, // и луну испаряпали ветки. // И в назначенный час // не вернулся отец из разведки...» [4, с. 11]. Луна там выступает в качестве символа подземного (загробного) мира, в который переходит не вернувшийся отец. Между двумя стихотворениями 1959 и 1961 гг. разница составляет почти два года. И во второй раз Ю. Кузнецов пользуется архетипическим символом луны, изображая её «в грязи по колено».

Положение луны меняется: взгляд из хтонического мира (с позиции отца, входящего в царство мертвых) сменяется собственно-авторским взглядом. Бытовые реалии первых послевоенных лет выполняют лишь опорную функцию, не раскрывая онтологической глубины произведения. Следует обратить внимание на арифмию. Композиция стихотворения «Черный хлеб» близка к белому стиху, однако, рифмовку мы там видим довольно четкую: можно выделить пять рифменных пар и столько же соседних, в которых рифма отсутствует. Арифмия максимально приближает лирическое произведение к жанру эпического повествования. Подобная композиция наблюдается и в стихотворении «Надо мною дымится пробитое пулями солнце». Но с точки зрения приобретенного травматического опыта текст больше сосредоточен на переживании лирического «Я». Нерегулярная рифмовка напрямую связана с процессами *памяти*. После утраты отца в сознании Кузнецова-сына «образовалась брешь» [4, с. 4], которую он постепенно начинает заполнять трансформируя травму в художественный текст. В стихотворении поднимаются вопросы *сохранения памяти* (преодоления смерти) через символическое переосмысление бытия.

В 13-летнем возрасте Кузнецов-сын предпринял первую попытку преодолеть границы хтонического мира и наладить символическую связь с отцом. Мифологизация «последней ночи» отца, затем провал и дымящееся солнце привели к посттравматическому замешательству: «Я не помню отца // Я его вспоминать не умею» [4, с. 11]. В двадцатилетнем возрасте попытки возвращения к личности отца обретают вещно-символические очертания. Хлеб выступает в качестве символического элемента родовой связи отца и сына. Известно, что в славянской мифологии хлеб «символизировал Солнце» [10, с. 83]. У Ю. Кузнецова же мы видим диаметрально противоположные образы: черный (фронтальной) хлеб и Луну, изображенную в первой же строфе. Такая расстановка не случайна. Если вспомнить стихотворение 1959 года, то луна была связана с входом в подземный мир, в котором после боя оказался отец поэта. Доминирование черного цвета («черный хлеб», «черный снег») выводит нас к образу «черного» («пробитого пулями», «дымящегося») Солнца. Вместе с тем, Солнце связано и с архетипом Отца (вместо которого в семейном треугольнике Кузнецовых зияет «брешь»). Фронтальной хлеб становится альтернативой солнечному, мифологическому хлебу славянской традиции. Образ Луны еще раз подчеркивает длящуюся в сознании Ю. Кузнецова посттравматическую «ночь». Главенство Луны над городком говорит о продолжающемся лирическом переживании героя, обращенного лицом к хтоническому миру и пытающегося разглядеть в нем отца.

Одним из главных атрибутов памяти героя становится хлеб. Он играет важнейшую роль при попытках установления архетипической родовой связи с умершим. Г. Н. Чагин замечает, что «как непременно атрибуту хлебу приписывали способность связывать живущих с миром предков» [10, с. 143]. Наиболее правдоподобным это утверждение кажется, если вспомнить о символическом значении христианского обряда Евхаристии. Преломление хлеба призвано напоминать о жертве Иисуса Христа: «Сие тво-

рите в Моё воспоминание» (1 Коринфянам 11:24, 25). Подобной жертвой можно считать и отцов (глав семьи) ушедших на войну. В. Красиков как одну из возможных трансцендентных сущностей Христа называет *Богочеловека*. Он замечает: «Христос – предвечный человек – единосущный нам (ибо мы – копии Его) и единосущный Отцу (Он – одна из Его ипостасей)» [10, с. 65]. В этом случае вполне оправдано обращение Ю. Кузнецова к образу Иисуса как «земной ипостаси Отца» [10]. Его богочеловеческая природа соединяет реальный мир с внутренними бессознательными механизмами психики. Мотив жертвенности в стихотворении неявный, прямых отсылок к мифу не делается. Но попытка лирического героя сравнить «окопный» хлеб и выданный «по карточкам» – ни что иное как построение символического моста между умершим и живым, между отцом (главой семьи, Рода) и сыном. В границах художественного мира – это их совместная трапеза. В христианской культуре хлебопреломление сближает находящихся за столом, подчеркивает их духовное родство.

Богатый ряд эпитетов, которые использует Ю. Кузнецов для обозначения «фронтowego» хлеба («дымный, колючий, прыщавый, сырой, рябой») на первый взгляд имеет лишь негативные коннотации. Хлеб, пропахший дымом военных действий, предвещает скорую жертву отца (или шире – всех отцов, участвовавших в боях). В то же время эпитет «колючий» можно считать аллюзией тернового венка Иисуса, символизирующего страдание и готовность принести себя в жертву во имя человечества. В малом масштабе мы можем говорить о жертве для страны (гражданский долг) и семьи. Но в то же время хлеб является связующим звеном между довоенной и послевоенной действительностью. И бережное отношение к нему лирического героя («словно котенка брал») говорит как о традиционном для славянской культуры почитании хлеба, так и вскрывает мифологические культурные механизмы. Хлеб в контексте феномена войны воспринимается в качестве живого свидетеля утраченной (неувиденной) личности отца. Подобным образом построены символические механизмы церковной Евхаристии. Христиане через хлеб принимают на подсознательном уровне личность Иисуса, как если бы речь шла о живом человеке. В поздней лирике Ю. Кузнецова этому посвящено стихотворение «Полюбите живого Христа» (2001). Символический обряд позволяет поддерживать связь с тем, кого невозможно увидеть. Иначе говоря, это связь живого человека с абстрактной личностью, знание о которой у него почерпнуто исключительно из вторичных источников, либо (если речь идет о религии) приняты на веру. Надо сказать, что стихотворение «Черный хлеб» открывает в поэзии Ю. Кузнецова целый ряд текстов с христианскими аллюзиями. Немало их мы найдем и в военной лирике.

До 1965–1967 гг. кузнецовская лирика сосредоточена на распаде семейного треугольника. Её главными темами являются попытка воссоединения с отцом и описание своей послевоенной жизни в границах собственной семьи. Изображение городка «в черном снегу» и хтонической символики («Луна в грязи») контрастирует со значением, которое придается дефицитному хлебу. Лирической герой исполнен чувства гордости за возможность

попробовать хлеб, похожий на «окопный». Основная причина такого отношения молодого человека к хлебу – способность архетипического сближения с отцом. Уже в ранней лирике Ю. Кузнецов делает упомянутый им в одном из поздних интервью «поворот к символу». Д. Орлов, исследователь творчества поэта, заметил: «Только говорящая языком символов культура перестанет быть разрушительной и развлекательной, а станет неизбежной частью созидательной жизни» [3, с. 403].

Таким образом, символ как инструмент трансцендентного познания послужил Ю. Кузнецову основой для конструирования собственной мифореальности и стержнем механизма восстановления памяти об отце. Онтологические вопросы, поднятые в его лирике, во многом имеют доязыковую природу. В. И. Букреев констатирует: «Наш предок мыслил не понятиями, к этому он пришел позже, но целостным образом – символами. <...> Общение происходило через усвоение символов, а язык служил второстепенным средством. <...> Любое явление природы («ты») взаимодействует со мной, переживается как продолжение моего «я»» [2, с. 50–51]. Соотносительно с проблемой памяти в творчестве Ю. Кузнецова символическое мышление позволяет поэту на бессознательном уровне *продолжать существование отца через себя*, т. е. посредством создания мифологизированной реальности. Это не только творческий акт, но и способ познания и воссоздания прошлого. Если попытки вспомнить отца ранее не увенчались успехом («я его вспоминать не умею»), то через символический памятный кусок хлеба лирическому герою дана возможность наладить родовую архетипическую связь (аллюзия совместной трапезы). Употребляя в пищу послевоенный «дымный, колючий» черный хлеб (еще пахнувший войной и смертью), он (лирическое «Я») «продолжает» покойного отца («ты») в художественном тексте.

Список литературы

1. Бальмонт, К. Д. Стозвучные песни: Сочинения (избранные стихи и проза) / К. Д. Бальмонт. – Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1990. – 336 с.
2. Букреев, В. И. Расчеловечивание человека в мировой истории. Истоки и глобальные последствия / В. И. Букреев. – М., 2011. – 408 с.
3. Звать меня Кузнецов. Я один: Воспоминания, статьи о творчестве. Оценки современников / сост. В. Огрызко. – М.: Литературная Россия, 2013. – 512 с.
4. Кузнецов, Ю. С войны начинаюсь... (Ко Дню Победы): стихотворения и поэмы / Ю. Кузнецов. – М.: Литературная Россия, 2015. – 160 с.
5. Кузнецов, Ю. П. Тропы вечных тем: проза поэта / Ю. П. Кузнецов. – М., 2015. – 720 с.
6. Лакан, Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / Ж. Лакан. – М., 1995. – 192 с.
7. Ростовцева, И. И. О художественной идеологии Юрия Кузнецова / И. И. Ростовцева // Юрий Кузнецов и Россия / сост. Г. Н. Дубинина. – М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2011. – С. 273–282.
8. Руднев, В. П. Новая модель реальности / В. П. Руднев. – М., 2016. – 224 с.
9. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 2002. – 512 с.
10. Хлеб в народной культуре: этнографические очерки. – М., 2004.

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Языковая игра в художественном тексте является одним из типов литературной игры, а также частным случаем игры вообще; объектом реализации игрового замысла становятся здесь входящие в структуру текста языковые единицы различного уровня. Случаи языковой игры, таким образом, могут быть классифицированы в соответствии с уровнями языка: фонетическая, грамматическая, деривационная, лексическая, синтаксическая игра. Языковая игра как эстетически нагруженное намеренное нарушение языковой нормы раскрывает, с одной стороны, эстетический потенциал языка, с другой – творческие способности языковой личности, индивидуализирует поэтическую речь, предоставляет возможности для литературного новаторства.

В русской поэзии традиция регулярного обращения к языковым играм была введена в обиход модернистами начала XX века, а затем на много лет была прервана из-за ограничений советской цензуры и неодобрительного отношения к формальным экспериментам. И хотя языковая игра как явление присуща любым речевым практикам, будучи обусловлена художественным потенциалом языка, но в качестве тенденции тяготение к языковой игре практически полностью исчезло из русской литературы до 50–60-х гг. XX века, когда данная традиция была воспринята андеграундными поэтами-неоавангардистами.

Во второй половине XX века интерес русских поэтов к различным игровым практикам нарастает, расширяется спектр игровых приемов. Благодаря разноплановости проявлений и разнообразию форм игра с языковыми знаками широко используется всеми распространёнными в это время художественными методами: реализмом, модернизмом, постмодернизмом.

Поэты всех направлений испытали сильное влияние модернистов Серебряного века. В частности, на «шестидесятников» (А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Р. Рождественского и др.) повлияли поэтические эксперименты В. Маяковского, вследствие чего эти авторы большое внимание уделяли языковой игре.

Поэты указанного периода, с одной стороны, используют уже привычные приемы, с другой – развивают традицию и привносят в нее новаторские черты. Можно обнаружить множество случаев однократного и прецедентного игрового приема – поэтическое новаторство здесь заключается в самом выборе лексем.

Примером фонетической игры может служить стихотворение А. Вознесенского «Гойя», где нанизывание созвучий усиливает метафорический ряд:

Я – Голод.

Я – горло

системы используют приемы с более сложной структурой и игровые эксперименты в них обычно дальше отстоят от привычных механизмов словообразования.

С помощью окказионализмов происходит освоение новых реалий стремительно меняющейся действительности второй половины XX века. Так, Л. Мартынов использует окказиональные глаголы «помотоциклетничать», «посамолётничать» [5, с. 295]. В. Куприянов в стихотворении «Поэзия», напротив, создает окказионализмы «восходоведение», «закатознание» [4, с. 128], напоминая о необходимости близости к природе в техногенную, наукоцентричную эру.

Множество окказиональных лексем создал А. Вознесенский. В книге «Аксиома самоиска» словосочетание «известная страна» [2, с. 169] актуализирует множество смысловых связей: это и аллюзия на «Скифов» А. Блока, и отсылка к геополитическим теориям, и намек на многонациональность и многовекторную внешнюю политику.

Я. Сатуновский в книге «Рубленая проза» на далевский манер конструирует исконнорусский аналог заимствованию:

*... А главная болезнь –
людобоязнь... [11, с. 301].*

Новые социальные реалии осваивает Я. Могутин в книге «Термоядерный мускул». Поэт поднимает проблему экстремизма, дегуманизации, неприятия инаковости («свастикино гнездо», «свастикиному сердцу» [6, с. 48]).

Некоторые модернисты второй половины XX века восприняли от футуристов традицию «зауми», подчинив, однако, данный прием символистскому идейному содержанию, поскольку увидели в заумном языке способ выражения невыразимого. Так, К. Кедров в книге «Инсайдаут», которая совмещает в себе признаки символизма и авангардизма, транслирует философию метафизического идеализма.

В словотворчестве русские поэты второй половины XX века идут по пути разрушения механического восприятия и усиления эстетического эффекта.

Расширяется спектр механизмов создания новых слов. В частности, Г. Сапгир активно применяет сечение слова. Этот прием использовал еще А. Кручёных, однако если авангардисты ставили перед собой задачу создания нового слова, то неоавангардистов привлекает процесс деформации, распада знака. Д. О. Морозов обращает внимание на то, что Г. Сапгир, в отличие от футуристов, прибегает к сечению слов не стихийно, а последовательно и системно: в книге «Дети в саду» данный прием является одним из структурирующих факторов, и деформированы путем сечения в ней 33,7 процента слов. Целью такого сквозного приема является создание сбивчивого, конспективного, трудно читаемого текста, подрыв инертного, механического восприятия поэзии.

*в небесах архан
радостно маха
шистыми хвоста
ша твоя чиста* [10, с. 283].

Деформированная лексема не разрывает связи с понятием, не называет новое понятие или метафору – она, напротив, апеллирует к известному, предметом игры является слово как узнаваемая оболочка. Сечение подключает и грамматический, и синтаксический уровни языка, поскольку только актуализация фоновых знаний и представлений читателя о механизмах синтаксических и грамматических взаимодействий позволяет деформированному слову быть прочитанным.

Если в книге «Дети в саду» усечённые части участвовали в рифме, то в поэме «МКХ – мушиный след» усекается также и рифма: созвучия могут быть восстановлены читателем, расшифровавшим все умолчания. Поэма производит впечатление плохо сохранившегося, поврежденного текста.

В упомянутых произведениях Г. Сапгира прослеживается такая тенденция развития языковой игры, как ее укрупнение, рост масштабов. Прием или система приемов не ограничивается одним фрагментом или произведением, а распространяется на целые корпуса текстов или даже на всю творческую манеру (как у Вс. Некрасова, Д. Авалиани и др.), что в целом соответствует тенденции к усилению значения игрового дискурса в литературе второй половины XX века.

В творчестве неоавангардстов игра с языковыми средствами становится одной из эстетических доминант. Возрождая игровые традиции античной и барочной поэзии, они укрупняют жанр палиндрома, разработанный ранее, в частности, В. Хлебниковым. Палиндромия распространяется на большие объемы текстов: сборник «Свод сонетов» В. Пальчикова, многочисленные палиндромы Д. Авалиани.

Д. Авалиани создавал стихи технически сложных жанров: анаграммы, палиндромы, панторифмы и др. В его панторифмах строки рифмуются полностью и точно, различаясь лишь местами пробелов:

*Не ЗАКОН – чучело вечное.
Не закончу человеческое,
Ибо где точка?
Утро – бабочка,
И Бог – деточка:
Утроба – бочка* [1].

Для творчества Вс. Некрасова характерна сквозная игра с синтаксисом: за счет повторов и предельного минимализма реализуется стремление вернуть слову его первоначальный смысл. Заведомо «инаковое» строение фразы позволяет заострить внимание на значении отдельных лексем; изменение привычного характера взаимодействия слов в тексте деавтоматизирует механизм восприятия и создает разнообразные эстетические эффекты.

Полный разрыв синтаксических связей и обособление отдельного слова в творчестве Вс. Некрасова и других неоавангардистов можно рассматривать как особый, парадоксальный тип синтаксической игры.

Философия и эстетика постмодернизма меняют функциональное значение языковой игры. Если в модернизме языковая игра – явление эстетическое, то есть эстетически нагруженное переосмысление, поиски нового высказывания, то в постмодернизме игра является способом реализации и существования языка.

Игра в постмодернизме – это единственно возможная форма взаимодействия с читателем-интерпретатором. Игра с языком обусловлена самим игровым характером постмодернистского текста. Игра как основа постмодернистской философии, как стержневой аспект мировосприятия и основа коммуникации в диаде «автор-читатель» захватывает все аспекты творчества. Поэтому игра со словом неотделима от игры с дискурсами, с фигурами автора и читателя, как это можно проследить на примере стилистических экспериментов Д. А. Пригова.

Еще одна важная тенденция расширения возможностей языковой игры во второй половине XX века – это ее активная визуализация.

Развиваются изобретенные авангардистами способы игры со шрифтами и соединения поэзии с изобразительным искусством. Соединяясь с приемами языковой игры, такая визуальная игра наглядно воплощает переразложение и пересмотр слова (как, например, в концептуалистских играх с пустотой).

Абсолютно новаторский тип игры, сформировавшийся во второй половине XX века, в основу которого легли приемы языковой игры – дигитальная, или кинетическая поэзия. Это принципиально новая форма визуальной игры, обязанная своим появлением техническим возможностям мультимедиа, которые позволили воплотить в жизнь мечту о по-настоящему подвижном, пластичном слове.

Одним из самых известных произведений русской кинетической поэзии является суперпоэма Е. Кацюбы «Свалка», полностью построенная на различных приемах языковой игры, визуализированных за счет флеш-анимации. Читатель-зритель может наблюдать за анимированным движением, взаимопротеканием, исчезновением знаков.

Дигитальная поэзия визуализирует переразложение, сращение, распад слов, заложенные в известных механизмах языковой игры.

Таким образом, возможности и сферы реализации языковой игры в поэзии второй половины XX века существенно расширяются. Традиционалисты и представители официального авангарда используют уже известные приемы для создания свежих художественных образов. В то же время прослеживается ряд новых тенденций:

1. Тенденция к общему усложнению техники языковой игры, совмещению игровых возможностей разных уровней языка для создания многоуровневых приемов;

2. Тенденция к укрупнению, увеличению масштабов приемов языковой игры, распространение их на объемные тексты и корпуса текстов;

3. Наконец, тенденция к синтезу и гибридизации, совмещению языковой игры с другими типами литературных игр: визуальной игрой, игрой с фигурами автора и читателя и др.

В поэзии второй половины XX века возрастает значение «человека играющего» и его художественных практик, являющихся проявлением свободной активности, результатом раскрепощения творческого мышления.

Список литературы

1. *Авалиани, Д.* Пламя в пурге: Стихи, палиндромы, анаграммы, листовертени / Д. Авалиани. – М.: АРГО-РИСК, 1995 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/avaliani1-p.html>. – Дата доступа: 22.10.2018.
2. *Вознесенский, А. А.* Аксиома самоиска / А. А. Вознесенский. – Москва – Тула: СП «ИКПА», 1990.
3. *Вознесенский, А. А.* Тень звука / А. А. Вознесенский. – М.: Мол. гвардия, 1970.
4. *Куприянов, В.* Лучшие времена / В. Куприянов. – М.: Молодая гвардия, 2003.
5. *Мартынов, Л.* Стихотворения и поэмы / Л. Мартынов. – Л.: Сов. писатель, 1986.
6. *Могутин, Я.* Термоядерный мускул / Я. Могутин. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.
7. *Морозов, Д. О.* Сечение слов в авангардистской поэзии («Дети в саду» Генриха Сапгира) / Д. О. Морозов // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2009. – № 1/2(63). – С. 56–61.
8. *Некрасов, Вс.* Стихи из журнала / Вс. Некрасов. – М.: Издательство «Прометей» МГПИ им. В. И. Ленина, 1989.
9. *Рождественский, Р. И.* До твоего прихода // Собр. соч.: в 3 т. – Т. 2: Стихотворения; Поэмы; Песни; 1964–1970 / Р. И. Рождественский. – М.: Худож. лит, 1985. – С. 342–354.
10. *Сапгир, Г. В.* Стихотворения и поэмы / Г. В. Сапгир. – СПб.: Акад. проект, 2004.
11. *Сатуновский, Я.* Рубленая проза / Я. Сатуновский. – Мюнхен, 1994.

О. О. Поимцева (Минск)

КАТЕГОРИЯ «ШИРОКОСТИ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В РЕЦЕПЦИИ СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ ПОЭТОВ

Антропологизм послекаторжного периода творчества Ф. М. Достоевского (начиная с повести «Записки из подполья», 1864) во всей полноте обнажает децентрированность национального сознания. По классике, русская душа лишена цельности, обусловленной стойкостью аксиологических убеждений, а потому терзается «двойничеством» (концепты «вера – истина», «свобода – анархизм», «красота – сладострастие» и др.). Наиболее отчетливо проступая в хрестоматийной фразе Дмитрия Карамазова: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил» [6, с. 100], – философская культура «широ-

кости» пересматривается русской поэзией конца XX – начала XXI столетий (И. А. Кабыш, А. С. Кушнер, Л. В. Лосев, К. А. Сапгир).

Обращение поэтов к универсалии витальности Ф. Достоевского обретает ряд характерных черт. Рецептивно обработанная преимущественно с негативной коннотацией, категория карамазовской жизнестойкости становится уже, замыкаясь в конкретном литературном герое или ограничиваясь феминно-географическими рамками ее бытования (И. Кабыш), а также уточняется на уровне единичной субъективации в образе самого Ф. Достоевского (К. Сапгир, А. Кушнер, Л. Лосев).

Неточная цитата «Широк русский человек!» [9, с. 215] из романа «Братья Карамазовы» сопровождает завязку стихотворной картины И. Кабыш «Вышедший из гоголевской шинели Достоевский сказал...» (сб. «Невеста без места», 2008). Адаптируя литературный афоризм-мистификацию «Все мы вышли из гоголевской „Шинели“», ошибочно приписываемый Ф. Достоевскому, в фабулу текста-интерпретации, поэтесса транслирует гоголевский код, выводя на авансцену Хлестакова («Ревизор», 1836), за которым – в корреляции с максимумом «широкости» Ф. Достоевского – закрепляет истоки бескрайней необузданности человеческой натуры. Существенна следующая деталь: гротескному заострению у И. Кабыш – в отличие от положительных и отрицательных амплитуд «широкости» у автора «великого пятикнижия» – подлежит исключительно порочная стихийность «хлестаковщины»: хвастовство, двуличие, лживость. «Я не знаю героя “шире” Хлестакова, – пишет И. Кабыш. – Это широта, загнанная внутрь. / Как нарыв. / Но вот он прорывается» [9, с. 215]. Рецептивно поддевая злободневный «нарыв» «хлестаковщины», который «прорывается» вовне, надрывается, буквально становясь «надрывом», писательница косвенно фиксирует и симптоматику семантически сформированного Ф. Достоевским и введенного им же в художественную речь метафорического значения слова «надрыв». Наконец, атрибутируя за персонажем комедии «Ревизор» характеристику «Хлестаков – это все наше» [9, с. 216], поэтесса комедийно обыгрывает выражение А. А. Григорьева: «А Пушкин – наше все <...>» [4, с. 122], и перестановка слов («все наше» с фразовым ударением на «наше») меняет значение высказывания: при русской «широте» Хлестаков делается ее неотъемлемой составляющей. Так что убавление самодовольства в самооценке – тот залог, который поможет «широкому человеку» И. Кабыш не впасть в массовую «хлестаковщину».

Поэтическая часть «– Извини, не расслышала из-за гвалта...», входящая в состав стихотворения И. Кабыш «Десять лет без права переписки» (сб. «Мама мыла раму», 2013), переносит вектор концепта витальной бескрайности Ф. Достоевского с внутреннего уровня («широта» – типичный признак носителя «русскости» вне географии проживания) на феминизированный внешний («широта» – распятие женского естества одиночеством / (бого)покинутость России-женщины). Уменьшение «разлива» женской боли, чувствуемой в связи с уходом близкого человека, – сужение «большо» распростертой России – задает тематику строф поэтессы с рецептивно

«перерожденной» максимой Ф. Достоевского «<...> Велика Россия, / я бы сузила: больно уж велика» [8, с. 61]. Мотив наступающей разлуки с незримо присутствующим в тексте собеседником, именуемым «родным» [8, с. 61], подается автором с привлечением архетипа Дома (иначе: необъятной России). По И. Кабыш, имплицитное переживание расставания – это эксплицитное покидание жилища, то есть выезд за пределы страны: «Уезжаешь? <...> / <...> Где-то есть большие дома и дачи – там теплей, ибо солнце там круглый год...» [8, с. 61]. «Там», в иной географической полосе или вечной небесной плоскости, разрыв межличностных отношений с мужчиной / богом опредмечивается границей фактической – государственной (семиотический условный знак обретает «твердую» иконическую форму). «Только некуда мне (курсив автора. – О. П.) отступать – я дома, – сетует лирическая героиня стихотворения, диагностируя невозможность собственного исцеления после распада связи: – Я, мой свет, не жена тебе, не невеста / и не мать» [8, с. 61]. Широкая Россия – женская душа, ассоциируемая Н. А. Бердяевым с образами «матери», «невесты», «жены» [3, с. 48], – обнаруживается у И. Кабыш лишенной какой бы то ни было цельности самостью. В одной строке упоминаемая с «тельцом» [8, с. 61], символом Крестной жертвы Христа, Россия-женщина поэтессы оказывается (бого)покинутой, но тем не менее не покидаемой ею единственной априори Родиной.

Эсхатологическая тональность культуры «широкости» Ф. Достоевского свойственна стихотворению К. Сапгир «Труба зовет», опубликованному в народной литературной газете «Поэтоград» (2015). Эпиграф из «Апокалипсиса», графически записанный, как и весь последующий текст, «лесенкой» В. В. Маяковского, придает изначальной революционной лозунговости названия новозаветную коннотацию переустройства бытия: «<...> И услышал голос как бы / гуслистов, играющих на / гусях своих» [13]. Схематично опираясь на сюжетную канву «Откровения Иоанна Богослова» и сцену осады Иерихона из книги Иисуса Навина, писательница возвещает «Божественный призыв» [13] к разрушению старого тварного порядка и возведению Нового Иерусалима «через Икону, / через Достоевского» [13] и музыкальное искусство. Зияющая бездна «энергетической воронки» [13] времени превращает в руины «мир привычный» [13], развенчивая его псевдофундамент. Не иначе как симулякр действительности, «на стекле пейзаж» [13], представляется воображению поэтессы. Думается, трансляция фамилии классика XIX века вкупе с регламентацией бытия как «пейзажа» прослеживает преемственность взглядов К. Сапгир и Н. Бердяева. «В типе русского человека всегда сталкиваются два элемента – первобытное <...> язычество, стихийность бесконечной Русской земли и православный, из Византии полученный аскетизм <...>, – замечает философ в работе «Истоки и смысл русского коммунизма», находя специфику национальной ментальности в следующем природном параллелизме: – Пейзаж русской души соответствует пейзажу Русской земли, та же безграничность, бесформенность, устремленность в бесконечность, широта» [2, с. 7]. Однако в отличие от Ф. Достоевского («Дневник писателя») и испытавшего на себе его влияние

Н. Бердяева («Судьба России», 1918), автор интерпретации «Труба зовет» выносит мессианистскую роль русского народа в глобальной эволюции человеческого рода за скобки. «Картина, которую создает писатель, подобна вселенной, – считает поэтесса. – <...> Прошлое, настоящее и будущее, перекликаясь друг с другом, повторяют, изменяют и возвышают реальность – которой, возможно, нет совсем» [13]. Примером такой вымышленной художественной реальности может быть альтернативная апокалиптическая модель инобытия К. Сапгир, дискретно (в созвучии с Н. Бердяевым) nasledующая феномен необузданной «широкости» сознания героев Ф. Достоевского. Итак, буддистская призрачность сущего как такового саморазрушается и самозарождается у поэтессы вновь, однако неизменно – под руководством слова Ф. Достоевского, обретающего в лирической версификации «Труба зовет» живительный и даже мистический эффект.

Строки стихотворения Л. Лосева «Почерк Достоевского», содержащие открытую критику в адрес романиста, переносят антураж экзистенциальной безудержности исключительно на классика XIX столетия (сб. «Sisyphus redux», 2000). В письме к А. Н. Майкову от 16 (28) августа 1867 г. Ф. Достоевский самоуничижительно отзывается о собственной «широкости», сообщая: «А хуже всего, что натура моя подлая и слишком страстная: везде-то и во всем я до последнего предела дохожу, всю жизнь за черту переходил» [7, с. 207]. У Л. Лосева основанием для мифологизации гипертрофированной истерической буйности романиста служит нервное, будто бы колкое, размашистое начертание букв его рукописей. «<...> Достоевского бешеный почерк – / бился, дергался, брызгался, пер / за поля» [12, с. 32], – уверяет поэт. Вместе с тем представленный стиль записи объективно не характерен для автора «великого пятикнижия». «Достаточно посмотреть на автографы писем юноши Достоевского к отцу и к брату <...>. Ровные строки, аккуратные поля, ясный текст, выразительные заглавные буквы, – пишет Л. И. Сараскина. – А дальше Достоевский, обучаясь в Инженерном училище, становится профессиональным чертежником, для которого почерк, графика – важнейшие элементы профессии» [14, с. 327]. Детальное изучение подготовительных материалов писателя отражают работы К. А. Баршта, который классифицирует скрупулезно нанесенные графические элементы в «записных тетрадях» классика, тем самым опровергая небрежную горячность ведения черновиков: «Рукописи Достоевского содержат более ста “портретов” (рисунков, изображающих мужские, женские, детские лица), более полутысячи “готических” набросков (изображений стрельчатых арок и окон) и более тысячи “каллиграфических” записей» [1, с. 307]. Следовательно, лихорадочная избыточность письменного языка романиста – всего только выдвигаемый интерпретатором красноречивый аргумент, долженствующий споспешествовать основной, навязчивой идее: творчество Ф. Достоевского есть плод и следствие терзающих его эпиплетических припадков, в результате чего «как будто бы пена» [12, с. 32] безумия выступает во всех его текстах. Иронизируя над «большим» [12, с. 32] почерком православного художника, к проявлениям симптоматики

падучей (потере рассудка, слабоумию) современный автор причисляет и его мировоззренческие догмы: «обличение цезаропапизма, / нигилизма, еврейских афер, / англичан, кредиторов, поляков» [12, с. 32]. Поэт не склонен к разделению точки зрения русского романиста, а потому, отказывая Ф. Достоевскому в актуальности, относиться к его «нездоровой» манере «обличения» Л. Лосев предлагает с рассудительным снисхождением: «Ну, а что тут поделать – не сузишь» [12, с. 32]. Таким образом, индивидуально-авторский тенденциозный подход поэта к фигуре и творчеству классика XIX столетия формирует расходящийся с объективной реальностью (в том числе – с исследованиями в области достоевистики) ложный имидж Ф. Достоевского. Актуальность же Ф. Достоевского в том, что чем-то он Л. Лосева задел и даже побудил поэта к полемике.

Наконец, стихотворение А. Кушнера «Читать Пастернаку – одно удовольствие!» (сб. «Кустарник», 2002) переводит характеристику «широкости» с Ф. Достоевского на Б.Л. Пастернака, который «не ждет <...> от вас непременно трагических / Решений и выводов, только – намека» [11, с. 73]. Предпочтение воздушного «намека» «непременно трагическим» судорогам души, умеренного жеста – физике тела, корчащегося «в сбоях <...> спазматических», контурно обрисовывает портрет «жесточкого таланта» Ф. Достоевского. Кроме того, А. Кушнер одновременно усиливает градацию полузыбких мазков образа автора «великого пятикнижия», располагая рядом акцентные маркеры его письма: культуемы «дитя» и «широкость». «И сам он дитя. И широк, как все гении» [11, с. 73], – пишет А. Кушнер о Б. Пастернаке.

Таким образом, в стихотворении «Читать Пастернаку – одно удовольствие!» А. Кушнер опосредованно, апеллируя к Ф. Достоевскому через автора «Доктора Живаго», предлагает вымеренный и спокойный метод работы над текстом, «когда большие гири горя, / Тоски и тяжести земной, / С моей душой уже не споря, / Замрут на линии одной» [10]. В таком приеме «от противного», то есть «от Достоевского», современный русский поэт закрепляет за Б. Пастернаком положительную семантику «широты» души – «легкость» гениальности, за Ф. Достоевским же – ее оборотную сторону тягеловесной проницательности.

Пять стихотворных композиций И. Кабыш, А. Кушнера, Л. Лосева, К. Сапгир, связанных между собой концептом «широкости» Ф. Достоевского, подтверждают его тезис: «<...> Русские слишком богато и многосторонне одарены, чтоб скоро приискать себе приличную форму» [5, с. 230], диагностируя амбивалентную природу разрушительного и созидательного в человеке конца XX – начала XXI веков.

Список литературы

1. Баршт, К. А. Графика в черновиках Ф. М. Достоевского и словесно-графические виды искусства / К. А. Баршт // Русская литература и зарубежное искусство. Сб. исследований и материалов. / отв. ред. М. П. Алексеев, Р. Ю. Данилевский. – Л.: Наука, 1986. – С. 306–316.

2. *Бердяев, Н.* Истоки и смысл русского коммунизма / Н. Бердяев. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 224 с.
3. *Бердяев, Н. А.* Судьба России / Н. А. Бердяев. – М.: АСТ, 2005. – 333 с.
4. *Григорьев, А. А.* Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина / А. А. Григорьев // А. С. Пушкин: PRO ET CONTRA: Антология. – СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000. – С. 122–138.
5. *Достоевский, Ф. М.* Собр. соч.: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л.: Наука, 1973. – Т. 5. – 408 с.
6. *Достоевский, Ф. М.* Собр. соч.: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л.: Наука, 1976. – Т. 14. – 512 с.
7. *Достоевский, Ф. М.* Собр. соч.: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л.: Наука, 1985. – Т. 28, кн. 2. – 616 с.
8. *Кабыш, И. А.* Мама мыла раму / И. А. Кабыш. – М.: Время, 2013. – 208 с.
9. *Кабыш, И. А.* Невеста без места / И. А. Кабыш. – М.: Время, 2008. – 480 с.
10. *Кушнер, А.* Когда я мрачен или весел... [Электронный ресурс] / А. Кушнер // Канва. – Л.: Советский писатель, 1981. – URL: <http://rupoem.ru/kushner/all.aspx#kogda-ya-mrachen>. – Дата доступа: 20.09.2018.
11. *Кушнер, А.* Кустарник: Книга новых стихов / А. Кушнер. – СПб.: Пушкинский фонд, 2002. – 88 с.
12. *Лосев, Л.* Почерк Достоевского / Л. Лосев // Sisyphus redux: Пятая книга стихотворений. – СПб.: Пушкинский фонд, 2000. – С. 32.
13. *Сапгир, К.* Труба зовет. Опыты Учеников [Электронный ресурс] / К. Сапгир // Поэтоград. – 2015. – № 33 (185). – URL: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=13740>. – Дата доступа: 20.09.2018.
14. *Сараскина, Л. И.* Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры / Л. И. Сараскина. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 600 с.

РАЗДЕЛ 4

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ: СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ

О. В. Журчева (Самара)

ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ ВАДИМА ЛЕВАНОВА

*«Я думаю, – что близость к природе и праздность составляют
необходимые элементы счастья; без них оно невозможно».*

А. П. Чехов [4, с. 295–296].

Одна из ведущих эстетических тенденций новейшей русской драмы рубежа XX–XXI вв. проявляется в открытом или подспудном диалоге новых произведений с классическими текстами. Все многообразие механизмов осуществления подобного диалога обозначается понятием продуктивной или креативной рецепции. Важнейшим источником креативной рецепции и творческой рефлексии в драматургии XX–XXI вв. является художественное наследие А. П. Чехова.

Чеховские тексты образуют определенное художественное «силовое» поле, к которому «притягиваются» и с которым взаимодействуют многие новые драматурги. Примеров обращения современных драматургов к Чехову множество. Среди наиболее известных «Чайка спела» и «Полонез Огиньского» Н. Коляды, «Чайка» Б. Акунина, «Вишневый садик» А. Слаповского, «Русское варенье» Л. Улицкой, «Сахалинская жена» и «Братья Ч.» Е. Греминой и др.

Надо отметить, что новейшая драма чаще всего обращается к самым узнаваемым элементам поэтики в драматургии Чехова, работает с хрестоматийными общеизвестными образами, очуждая их от привычного понимания. Однако смысловая, поэтическая или эмоционально-рецептивная проекция произведений новейшей драматургии на известные тексты Чехова безусловно обеспечивали им своеобразный художественный, аксиологический и онтологический фундамент.

Леванов, как и многие представители новейшей драмы, был особенно привержен Чехову. Здесь хочется остановиться на пяти пьесах Вадима Леванова, так или иначе апеллирующих к Чехову и его драматургии. Это пьесы, которые обычно приписывают его раннему творчеству, первому периоду: конец 1980-х – начало 2000-х гг.: «Шкаф» (1987–1990), «Отель “Калифорния”» (1998, 1999), «Смерть Фирса» (1995, 1997), «Апокалипсис от Фирса, или Вишневый сон Фирса» (1998, 2000), «Славянский базар» (2001–2002). Они наиболее репрезентативно представляют восприятие и переживание драматургом творчества и личности Чехова.

Чеховское начало в этих пяти выбранных текстах можно выстроить в определенную типологию с точки зрения их влияния на поэтику пьес Леванова.

Во-первых, речь должна пойти о названиях пьес, шире – о заголовочном комплексе, а в некоторых случаях – можно говорить о раме пьесы.

Из названных пьес только заголовок «Отель “Калифорния”» не имеет прямой или опосредованной отсылки к Чехову. Все остальные пьесы имеют в названии аллюзии к Чехову: «Шкаф», «Смерть Фирса», «Апокалипсис от Фирса, или Вишневый сон Фирса», «Славянский базар».

Можно привести в пример эпиграфа пьесы «Шкаф» и завершающую часть последней авторской ремарки: «...Шкаф сделан ровно сто лет назад! А! Каково? А. П. Чехов “Вишневый сад”» [3, с. 12].

«Но ветер, рождающийся в недрах старого шкафа, опять, с еще большей силой распахивает дверки, и они хлопают; ветер, вырвавшийся из шкафа, и кто знает? – из прошлого? – подбрасывает вверх бумажные гирлянды, цветные ленты, воздушные шары, карты, купюры, ноты, – все смешивает, бьется в четырех стенах комнаты, уносится в окна, на улицу, раскачав лампочку, свет которой становится все призрачнее и нереальнее. Бумажный цветной дождь падает в комнату; дождь из нот, долларовых купюр, цветных лент. Хлопают дверки шкафа. Шкаф пуст» [3, с. 28].

Первая и последняя ремарки пьесы «Смерть Фирса» обнажают основной прием взаимодействия драматурга и его персонажа с прецедентным текстом – пьесой «Вишневый сад»:

Начало: Декорация Четвертого действия пьесы Антона Павловича Чехова “Вишневый сад”.

Слышатся шаги. Из дверей направо показывается Фирс. Он одет как всегда в пиджаке и белой жилетке, на ногах туфли. Он болен [3, с. 146].

Финал: Звук лопнувшей струны.

Продолжительная пауза, потом затемнение [3, с. 154].

Подобная же смысловая рама из ремарок есть и в «Апокалипсисе от Фирса»:

Начало: Декорация четвертого действия пьесы Антона Павловича Чехова «Вишневый сад». Все покрыто толстым слоем пыли. На диване лежит Фирс, тоже весь покрытый толстым пыльным слоем. Он спит и ему снится сон.

Звук лопнувшей струны [3, с. 253].

Финал: Фирс выходит. Звук топора, заколачивающего окна и двери. Постепенно все погружается в темноту [3, с. 258].

Первые реплики «Славянского базара» также отсылают к Чехову – главному драматургу Художественного театра:

К. С. А господин Чехов, что?.. не придет?

Н-Д. Я ему посылал свою карточку. Приглашал тоже... [3, с. 376]

Сложная компиляция культурных кодов присутствует в «Отеле “Калифорния”». К слову сказать, это самая чеховская пьеса из всех перечисленных драматургических опытов Леванова. Она совершенно явно апеллирует

к «Вишневому саду». В «Отеле “Калифорния”» совмещено несколько рамочных приемов. Заголовок концентрирует в себе определенный музыкальный и, соответственно, ментальный дискурс целого поколения. Эта песня создает определенную тематику: пьеса о времени, о его онтологическом и аксиологическом смысле. Напомню, что в песне группы Eagles описывается «гостиница, которую нельзя покинуть никогда», это история утомленного путешественника, пойманного в ловушку. В данном случае в ловушку собственной памяти, прошедшего времени.

Поддерживает эту тему эпиграф из книги Милорада Павича «Хазарский дневник»: «... Чем больше наступает будущее, тем сильнее изменяется прошлое, оно становится опаснее, оно непредсказуемо, как завтрашний день, в нем на каждом шагу закрытые двери, из которых все чаще выходят живые звери. И у каждого из них свое имя...» [3, с. 231].

В эпиграфе, таким образом, есть авторское указание, что в пьесе речь пойдет о прошлом, о том, что оно изменчиво, опасно и непредсказуемо. Из текста пьесы, где много автобиографических и топографических указаний, очевидно, что речь идет о людях одного поколения, прошедших приблизительно сходный жизненный путь, подошедших к 35–40-летнему возрасту, т. е. к определенному барьеру переоценки ценностей. Кстати, это тоже отсылает к Чехову, герои которого возрасту придают огромное значение, как и сам автор. Можно вспомнить его собственное замечание: «Прежде герои повестей и романов (Печорин, Онегин) были 20 лет, а теперь нельзя быть герою моложе 30–35 лет. То же самое будет и с героинями» [6, с. 101]. На смену герою, начинающему свою жизнь, приходит герой, находящийся на середине пути. Герои Чехова «ясно видят, что их жизнь погублена не теми или иными злосчастными событиями, а годами, в течение которых они испытывали на себе разрушительное давление обыденности» [1, с. 10].

Наконец, еще один рамочный элемент связан непосредственно с текстом Чехова – начало, середину и конец пьесы в двух действиях обрамляет разбитая на три отрезка цитата из повести «Степь»:

Первый отрывок, перед первым действием: «... все они были люди с прекрасным прошлым и с очень нехорошим настоящим». Второй – завершает первое действие и начинается второе: «о своем прошлом они, все до одного, говорили с восторгом, к настоящему же относились почти с презрением». Заканчивается пьеса фразой: «Русский человек любит вспоминать, но не любит жить...» [5, с. 64].

Вторым чеховским элементом поэтики можно назвать диалог с пространственно-временной организацией в пьесах Чехова. Его мир замкнут в дворянской или городской усадьбе, локален, ограничивает во многом пространственные перемещения героев, однако, это не закрытое, не замкнутое, не внутреннее пространство. У Леванова же во всех названных пьесах пространство строго локализовано, выход из него есть только в прошлое, потому что настоящее обесценено, а будущее выглядит неизменно эсхатологическим.

В «Отеле “Калифорния”» действие происходит в загородном доме, усадьбе, на лоне природы, все герои из разных комнат собираются вместе, на одном театре действия. Выхода из этого дома, из этой комнаты нет, как ни предлагают свои незамысловатые модели будущей жизни персонажи, его можно только поджечь, что и производит с помощью очистительной свечи одна из героинь пьесы.

В «Смерти Фирса» представлено замкнутое пространство сцены. В «Апокалипсисе от Фирса» пространство вообще выглядит фантастическим: то ли ставшая реальностью литературная усадьба с вишневым садом и проснувшимся через сто лет Фирсом, то ли некое совмещение реальности и сценического пространства, замкнутого в силу своей фантастичности и литературности.

Наконец, в пьесе «Славянский базар» действие начинается как положено в «Славянском базаре», а затем персонажи неожиданно обнаруживают себя в ресторане «Седьмое небо» на Останкинской телебашне, нарочито оторванном от земли пространстве.

В самой первой пьесе из этого ряда герои «Шкафа» появляются из внешнего разомкнутого мира в замкнутый мир квартиры, а потом попадают в еще более локальный мир шкафа. «Шкаф» хоть и организован композиционно как монтаж аттракционов, не связанный с внешним миром и миром настоящего и будущего, он сосредоточен на прошлом, причем даже не на историческом, не на личностном, а на культурном.

Пьеса «Шкаф» литературоцентрична. Это задано названием и прямой цитатой из монолога Гаева, далее персонаж, обозначенный как «Он», весьма заурядная личность, от которого трудно ожидать литературных цитат, тем не менее вполне ожидаемо цитирует:

Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет... направлено... было направлено к... светлым идеалам добра, справедливости...” (Обнимает Ее.) Чехов. “Вишневый сад”. Этот говорит... фамилию его забыл...

ОНА (удивлена). Какой ты...

ОН. Какой? Это я в театре монтировщиком три месяца... Они там все время эту постановку играли... [3, с. 13]

Интересно, что шкаф не осмысливается Левановым как книжный шкаф, но как «шифонэр», наполненный вещами, напитками, людьми – чудесными, приятными, страшными вещами, фантомами, приведениями. Персонажи же настолько привязаны к прошлому, что в итоге сами становятся обитателями шкафа.

У Чехова в «Вишневом саде» речь идет о книжном шкафе, а у Леванова шкаф не книжный, но содержание его вполне книжное. Правда, здесь реализуются скорее булгаковский дискурс. Антиквар Шполянский, он же черт; бормочущая старушка, никого не узнающая, но предсказывающая будущее; фокусник с отрезанной головой; цирковой оркестр, появляющийся из шкафа и исчезающий там же; магазин дамских платьев и шуб – все это аллюзии к булгаковским текстам.

Есть еще одно обстоятельство, которое словно бы накрывает все пьесы своим покровом – это праздность героев Леванова, как следствие – созерцание и последующая рефлексия, которые способствуют у Чехова (а соответственно и у его последователей) возникновению «атмосферы» и «настроения», общего для нескольких действующих лиц. Персонажи Леванова так же праздны, как и персонажи Чехова, правда, они не говорят и не думают о труде или о созидании, поскольку в их атмосфере и настроении нет места будущему, они полностью погружены в прошлое, в воспоминания. И хотя у всех воспоминания разные – прошлое получается общее.

У театральных героев Чехова есть важная черта – «потребность в бытовом, домашнем исповедничестве. Что придает их непринужденной приватной и бытовой жизни оттенок священнодействия, а их монологам – высокую степень искренности душевного высказывания» [2, с. 132], – пишет Зингерман. И далее добавляет, что Н. С. Трубецкой в своей работе «О туранском элементе в русской культуре» видит в русских склонность к «бытовому исповедничеству»... как следствие особого уклада жизни в евразийской допетровской Руси, «в котором вероисповедание и быт составляли одно»... «Перед другими, теми, кто составляет домашний круг, чеховские герои исповедуются, как другие исповедуются в церкви перед священником» [2, с. 132].

Леванов почти всех своих героев упомянутых пьес неизбежно приводит к такой исповеди, которая на самом деле становится исповедью перед самим собой, т. к. согласно не встречающемуся чеховскому диалогу никто никого не слышит. «Исповедь героев несет на себе неизбежный оттенок покаяния. Они часто каются в том, что согрешили не против других, а против себя, не дали себе воли, не так прожили свою жизнь» [2, с. 133].

Своеобразным протагонистом в пьесе «Отель «Калифорния» становится Смирнов: «Самая распространенная фамилия в России – моя. Смирнов. Не иванов-петров-сидоров. Отнюдь!» [3, с. 233] Смирнов возникает не случайно – его прототипом (в какой-то мере) становится однокурсник, друг, издатель Леванова писатель и журналист Вячеслав Смирнов. Его попытки вспомнить о своей молодости и любви, затягивают всех остальных действующих лиц, которые так или иначе приходятся ему родственниками или свойственниками, в водоворот воспоминаний.

Смирнов явно соотносится с персонажем «Чайки» Соринным и любимым персонажем из «Вишневого сада» Фирсом. Он кажется старым – хотя судя по словесному сюжету все действующие лица – люди одного поколения. Он болен множеством болезней. В пьесе несколько раз симулируется им самим и его окружением его смерть. В финале, когда возникает пожар, остальным кажется, что Смирнова забыли на втором этаже, однако, ему принадлежит последняя реплика. Этакий неубиваемый Фирс – символ воспоминаний. Причем, в отличие от других воспоминания Смирнова не имеют поколенческого смысла: он не вспоминает о музыкальных группах, о выпивке, о местах тусовок, он вспоминает только встречи с девушкой, в которую был

влюблен, и все, что с ней связано – тактильные ощущения, запахи, звуки, т. е. такие синестетические воспоминания. Он помнит все, только не может вспомнить, как же ее звали.

Подводя своего рода предварительный итог, можно сказать, что в процессе осмысления различных текстов Леванова обнаруживаются разные рецептивные стратегии и логика взаимодействия с чеховскими образами и чеховскими смыслами. Леванов включает читателя/зрителя в процесс мифологизации, демифологизации и новой мифологизации Чехова как одной из наиболее сакральных фигур русской и мировой культуры XX и уже теперь XXI веков.

Список литературы

1. *Зингерман, Б.* Театр Чехова и его мировое значение / Б. Зингерман. – М.: Наука, 1988.
2. *Зингерман, Б. И.* Между Европой и Азией / Б. И. Зингерман // Б. Зингерман. Связующая нить. Писатели и режиссеры. – М.: ОГИ, 2002.
3. *Леванов, В.* Собрание сочинений: в 2 т. / В. Леванов. – Тольятти: Литературное агентство Вячеслава Смирнова, 2018. – Т. 1.
4. *Чехов, А. П.* Письмо Суворину А. С., 9 мая 1894 г. Мелихово / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. – М.: Наука, 1974–1983. – Т. 5. (Март 1892–1894). М.: Наука, 1977. – С. 295–296.
5. *Чехов, А. П.* Степь / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. – М.: Наука, 1985. – Т. 7 (1888–1891). – С. 64.
6. *Чехов, А. П.* Записные книжки / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. – М.: Наука, 1983–1987. – Т. 17. – С. 101.

Е. М. Лепишева (Минск)

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ БЕЛАРУСИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Проявление национально-культурного компонента в белорусской (русскоязычной) драматургии конца XX – начала XXI века до сих пор не стало предметом детального литературоведческого исследования, несмотря на то, что такие понятия, как «*национальный образ мира*», «*национальное художественное бытие*», подвергались теоретической рефлексии в ходе изучения русской (Г. Д. Гачев, И. А. Есаулов, В. Н. Топоров), белорусской (С. Ф. Мусиенко, И. А. Черота, Т. И. Шамякина), украинской (А. Ю. Мережинская, Л. И. Шевченко) литературы. Как правило, анализ уровней художественной структуры, на которых реализуется национально-культурный компонент, осуществляется указанными учеными на материале прозаических (реже – лирических) произведений. При этом отмечено доминирующее значение

хронотопа и героя, что нашло отражение и в методологии диссертационных работ последнего десятилетия¹.

Проявление *национального* в белорусской драматургии наиболее полно раскрыто на материале произведений классиков отечественной литературы Я. Купалы, Я. Коласа, К. Каганца, В. Голубка, заложивших ее традиции, комедий К. Крапивы, А. Макаёнка², лишь частично – в творчестве отдельных авторов: В. Короткевича³, А. Дударева⁴, А. Кудрявцева⁵. Ученые выделили в них национально-культурный компонент – воплощение «народной философии, народной оценки событий» [9, с. 56], близость фольклору на уровне как художественных приемов, так и мировосприятия («хозяйственное отношение к жизни», «объединение в общественном сознании ценностей этического и эстетического идеалов» [12, с. 112–113]). Их реализация прослежена прежде всего на уровне *героя*, названного в некоторых исследованиях «*национальным*» как носитель белорусской ментальности (оптимистического мировосприятия, нравственно-этического стержня, толерантности), утверждающий через поступок и слово гуманистические ценности, что свидетельствует об открытой авторской позиции.

В центре нашего внимания – пьесы русскоязычных драматургов Беларуси конца XX – начала XXI века: Е. Поповой, А. Курейчика, П. Пряжко, К. Стешика, Д. Богославского, в которых ученые отмечают ослабление национально-культурного компонента, что обусловило споры о месте и значимости творчества этих авторов в белорусском литературном поле. Так, одни исследователи (Л. Д. Синькова, С. Я. Ковалев) называют этот пласт «гетерогенным» (поскольку в нем «отчетливо проявляются черты усиленного комплементарного влияния инациональных, в первую очередь, соседних литературных традиций» [14, с. 16]), другие (С. Я. Гончарова-Грабовская) – «явлением национальным, белорусским, принимая во внимание языковой и территориальный факторы, и в то же время

¹ *Абрамова, В. С.* Экзистенциальное сознание и национальное бытие в прозе А. П. Чехова 1890–1900-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / В. С. Абрамова; Пермский гос. пед. ун-т. – Пермь, 2016. – 26 л.; *Шешунова, С. В.* Национальный образ мира в русской литературе: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / С. В. Шешунова; Дубна. – 2006. – 44 л.

² *Усікаў, Я. К.* Беларуская камедыя: літаратурна-крытычныя нарысы / Я. К. Усікаў. – Мінск: Маст. літ., 1979. – 205 с.; *Няфёд, У. І.* Гісторыя беларускага тэатра: вучэб. дапам. для тэатр.-маст. ін-та / У. І. Няфёд. – Мінск: Выш. школа, 1982. – 544 с.; *Лаўшук, С. С.* Кандрат Крапіва і беларуская драматургія / С. С. Лаўшук. – Мінск: Навука і тэхніка, 1986. – 240 с.; *Рагуля, А.* Філасофскі тэатр Кандрата Крапівы / А. Рагуля // Шлях да Браны Неўміручасці: матэрыялы рэсп. навук. чыт., прысвеч. 115-годдзю з дня нарадж. народ. пісьм. Беларусі Кандрата Крапівы, Мінск, 3 сак. 2011 г. / уклад. А. А. Манкевіч. – Мінск: Бел. навука, 2012. – С. 110–119.

³ *Васючэнка, П. В.* Драматургія і час / П. В. Васючэнка. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 143 с.; *Лаўшук, С. С.* Гарызонты беларускай драматургіі / С. С. Лаўшук. – Мінск: Бел. навука, 2010. – 410 с.

⁴ *Аўдоніна, Т. В.* Жыццё на зямлі...: філасофія быцця ў драматургіі А. Дударова і класічная традыцыя / Т. В. Аўдоніна. – Гомель: ГДУ, 2005. – 127 с.

⁵ *Савіцкая, А.* Леташняя пабудка ў драматургіі / А. Савіцкая // Тэатр. Беларусь. – 1993. – № 1. – С. 20–25.

“бикультурным”, учитывая общность языка (русский) и тесную связь с театральным миром России (участие в конкурсах, постановка пьес)» [8, с. 4].

В работах, посвященных бикультурным (билингвистичным) литературным феноменам¹, отмечено особое значение таких определяющих национально-культурный компонент факторов, как «этностиль» («сфера национальной образности» [6, с. 4]) (Н. Г. Михайловская, Ч. Г. Гусейнов, Р. П. Васильева), *язык* (Л. Д. Синькова, Н. Л. Баханович), *проблематика* (Л. Д. Синькова). При этом подчеркнуто, что «критерии размежевания по национальному признаку» имеют историческую и социокультурную обусловленность [4, с. 221]. Вот почему в условиях «новой литературной ситуации» в Беларуси на рубеже XX–XXI вв. (обретения государственного суверенитета, роста национального самосознания) (А. Н. Кислицына) к доминирующим следует отнести факторы *языка, проблематики* – «наличия национально-государственной идеи в основе творческого наследия автора» [13, с. 72].

Опираясь на данное положение, а также принимая во внимание родовую специфику драмы (в центре художественного универсума находится человек, действие имеет конкретные пространственно-временные координаты), выделим уровни художественной структуры, на которых, с нашей точки зрения, правомерно исследовать национально-культурный компонент в пьесах русскоязычных драматургов Беларуси: *язык, герой, хронология*. Кроме того, следует учитывать реализацию на данных уровнях *проблемы национального самоопределения*.

Постановка вопроса о *языке* в произведениях русскоязычных авторов, на первый взгляд, кажется парадоксальной в силу очевидной эстетической (ориентир на русскую литературную традицию), мировоззренческой предопределенности их выбора². Однако, принимая во внимание имманентное свойство драмы, точно сформулированное Г. Д. Гачевым, – «жизненное содержательное значение» [7, с. 31]), использование русского языка можно рассматривать и как проявление творческой «честности»,

¹ См. исследования, раскрывающие особенности литератур народов России (В. В. Агеносов, А. А. Газизова, Ч. Г. Гусейнов), польскоязычной (Н. Л. Баханович, В. И. Мархель), русскоязычной (Л. Д. Синькова) литератур Беларуси, а также сборники научных статей (Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры. – Мінск: Паркус плюс, 2012; Русскоязычная литература Беларуси. – Минск: БГУ, 2010 и др.), материалы конференций («Проблема национальной идентичности в литературе и гуманитарных науках 20 века» (Воронеж, 2000), «Русская и русскоязычная литература на рубеже веков» (Минск, 2017) и др.).

² Показательно в этом плане интервью А. Курейчика – единственного представителя Беларуси на фестивале «Русенко» (совместного российско-французского проекта, нацеленного на поддержку русскоязычной литературы) в 2012 г.: «Русский язык – это не столько мой выбор, сколько жизненные обстоятельства. Я думаю по-русски» (См. *Курейчик, А.* Считаю себя именно белорусским писателем, хоть говорю и думаю по-русски / А. Курейчик // Народная воля + Анлайн дадатак да газеты “Народная воля”. [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <https://www.nv-online.info/2012/02/01>. – Дата доступа: 10.09.2018).

стремление отразить реалии постсоветской Беларуси, массовое сознание, маркированное кризисом национальной идентичности¹.

В отличие от языка, такие уровни художественной структуры, как *герой*, *хронотоп*, свидетельствуют о различной степени проявления национально-культурного компонента в пьесах русскоязычных драматургов Беларуси.

В творческой практике ряда драматургов (Н. Рудковского, П. Пряжко, К. Стешика, А. Курейчика, М. Досько) данный компонент практически не выражен. Так, *проблемное поле* их произведений сфокусировано на кризисе не ментальном, а социальном («Урожай» П. Пряжко), экзистенциальном («Спички» К. Стешика), культурном («Женщины Бергмана» Н. Рудковского), легших в основу типологии конфликтов российской «новой драмы», предложенной И. М. Болотян [5, с. 129–130], что позволяет отметить точки соприкосновения с русской драматургией². Лишены национальных маркеров и *герой* (концепция человека сложного «переходного» времени без национальной, а зачастую и социально-психологической определенности (Мальчик Дым в пьесе «Спасательные работы на берегу воображаемого моря» К. Стешика), собственного имени (Он, Она в пьесе А. Курейчика «Настоящие»)), *хронотоп* (дисгармоничное релятивное время-пространство, сочетающее постсоветские реалии и мир фантазий, насыщенное различными культурными и мифологическими кодами («Адам и Ева» А. Курейчика, «Последняя любовь Нарцисса» Н. Рудковского)).

Так, в пьесе К. Стешика «Спички» (2015) в незначительных эпизодах повседневной жизни жителей одного из городских микрорайонов (встречах у подъезда, разговорах на остановке, на кухне) раскрывается мироощущение целого поколения – предчувствие трагической обреченности судьбы. При этом модусы духовно-психологического состояния героев (тревожность, навязчивые мысли о смерти) не находят ментальной мотивации, а подчиняются общей антропологической концепции драматурга, показавшего хрупкость и быстротечность земного бытия. Данную концепцию отражают заглавие пьесы (сквозная метафора *спички* воспринимается как жизнь человека), сюжетные линии персонажей (гибель Максима, затем – Толи после встречи с Собачницей, готовность Антона к самоубийству), лейтмотив *смерти* (слова песни Антона обретают буквальное воплощение в сцене убийства Толи Собачницей, что отсылает к технике «обнажения приема» в российской «новой драме»):

Максим. Там, короче, такие строчки в самом начале – про тебя, кстати, песня – «к жителю второго этажа жизнь пришла на кончике ножа», потом прогрыш... [15].

¹ Кризис национальной идентичности в постсоветском белорусском социуме отмечен социологами (белорусский язык является средством повседневно-бытового общения лишь 18 % белорусов), лингвистами (Е. Н. Руденко), культурологами (Ю. В. Чернявская), философами (В. В. Акудович), литературоведов (Л. Д. Синькова, И. С. Скоропанова, Т. В. Алешка).

² Близость российских «новодраматургов» и молодых русскоязычных драматургов Беларуси отмечена и другими исследователями: С. Я. Гончаровой-Грабовской, Л. Менсовской, К. Р. Смольской.

Хронотоп также лишен национально-культурной специфики: на его реальном уровне принадлежность к белорусскому социокультурному пространству (автобус № 31, следующий по маршруту ДС Уручье – Колодищанское кладбище в Минске) лишь номинальна, ярко выраженные мифологический и культурный уровни (интермедии, отсылающие к мифам) актуализируют не столько белорусскую, сколько западноевропейскую литературную традицию.

В 2010-х гг. в белорусской (русскоязычной) драматургии появляются произведения, дающие основание говорить о «прямой» (вербально задекларированной в тексте) реализации национально-культурного компонента [16, с. 20]. Так, проблема национального самоопределения становится в них центральной и решается в жанровом русле пьесы-вербатим. Ее элементы включают пьесы С. Анцелевича, В. Красовского, Д. Богославского «Patris», театральные проекты Д. Богославского «Мабыць?» («Возможно»), А. Марченко «Границы. Нет»¹. Авторская установка на документальность предопределила особенности *героя* (идентичен реальной личности); *хронотопа* (реальный уровень – постсоветская Беларусь). Их моделирование осуществляется в помощью особой рецептивной стратегии – «предельного “соучастного” “встраивания” в изображаемое» читателя / зрителя [9, с. 57], что побуждает поставить вопрос о национальном самоопределении.

Так, в пьесе С. Анцелевича, В. Красовского, Д. Богославского «Patris» (2013) с жанровым подзаголовком «17 документальных интервью» элементы пьесы-вербатим обрамлены внешнесобытийным действием, организованным традиционно. Завязкой послужила встреча бывших друзей – Надежды, успешно утвердившей себя за границей, и неудачливого оператора Костика. Вдохновленная творческим порывом, Надежда собирается снять документальный фильм «про Беларусь»:

Надежда. Я сначала думала про «цветочки, про колхоз», как ты говоришь, про «родны кут» думала. Потом засомневалась, начала копать и наткнулась на то, что Родина на древнегреческом – патрис, а патрис основа к слову – патриотизм. Ничего примечательного в этом нет, патриотизм – это любовь к родине. Но... почитала цитаты всяких умных людей, и увидела, что не все так просто в этом слове. Все достаточно скептически относятся к этому [3].

Развитие действия представляет собой запись интервью у приезжающих / эмигрирующих белорусов, в ходе которых им задаются провокационные вопросы: «С чем у вас ассоциируется слово “Патриотизм”?», «Вы патриот своей страны?» и т. д. С помощью языка (обилие публицистических клише, нецензурной лексики), «уклончивой» интонации создается обобщенный образ современного белоруса – человека, затрудняющегося определить национальную идентичность.

¹ Ср. документальные пьесы в российской «новой драме» создаются раньше, в начале 2000-х гг., в центре их внимания – иные аспекты кризиса «частной жизни» (социальный, экзистенциальный и т. д.), что присуще и произведениям русскоязычных драматургов, в которых не ярко выражена национально-культурная специфика.

Кульминация – избиение Костика, уничтожение видео – передает авторскую позицию – некорректность упрощения вопроса о национальной принадлежности, на который в условиях современного белорусского социума не представляется возможным дать однозначный ответ. Об этом свидетельствует и развязка – эмиграция Надежды, разочаровавшейся как в собственном проекте, так и в возможности изменить жизнь.

Проблема «размывания» национальной идентичности нашла отражение на уровне *хронотопа*, включающего локусы вокзала (место интервью); купе поезда (место финальной мизансцены, раскрывающей духовно-психологическое состояние Надежды накануне эмиграции); лейтмотивы расставания (ситуация отъезда, линия Надежда – Костик), ухода из дома, реализующие антропоцентричный инвариант топоса дома.

В белорусской (русскоязычной) драматургии присутствуют и пьесы, в которых национально-культурный компонент проявляется не явно, а на уровне подтекста («Маленький мир» Е. Поповой, «Тихий шорох уходящих шагов» Д. Богославского). На первый взгляд, герои этих произведений не ставят вопросов о национальном самоопределении, пространственно-временной континуум лишен этнографизма, и даже ритуально-символические формы поведения (эпизоды поминальных обрядов: воспоминания бывших одноклассниц об умершей подруге («Маленький мир» Е. Поповой), встреча у могилы отца его детей («Тихий шорох уходящих шагов» Д. Богославского)) редуцируются, утрачивают символический смысл. Однако решение актуальных проблем социума, предложенное драматургами, не лишено национальной специфики.

Об этом свидетельствуют герои, приходящие к пониманию важности «внутреннего» сопротивления социальному хаосу через нравственный императив, толерантное, стоическое отношение к жизни. В пьесе Е. Поповой «Маленький мир» (2007) это представители поколения 1970-х гг. – бывшие одноклассницы Жанна, Лиза, Пискунова, Ольга, которые собираются раз в год, чтобы позвонить своей эмигрировавшей подруге; узнав о ее смерти в доме престарелых, осознав фактическую разобщенность («Каждый за себя! И вы все – каждый за себя!», «Мне кажется, мы уже и себе не верим. И в Бога не верим» [11]), они находят опору в собственном прошлом, верности нравственно-духовным ценностям (собирают деньги на операцию Артуру, случайному знакомому умершей подруги). В пьесе Д. Богославского «Тихий шорох уходящих шагов» (2013) – «герой-современник среднего возраста» Андрей, экзистенциальный выбор которого – осознание нравственного остова (стремится сохранить отчий дом) [10, с. 136]. Безусловно, данные особенности персонажей в большей степени отражают идейно-философскую позицию авторов, однако несут и черты национальной ментальности, поскольку терпение, «стихийный фатализм» (добровольное подчинение судьбе) [1, с. 83] воспринимаются как национальные особенности белорусов, на что указывают социологи (В. В. Кириенко, Н. Н. Сечко), философы (В. В. Акудович).

Национально-культурный компонент имплицитно присутствует в данных пьесах и на уровне хронотопа, проявляясь через инвариант топоса дома – опоры, пристанища в дисгармоничном мире. Его маркерами становятся авторский концепт Е. Поповой «*малые радости*» (детали повседневного бытового обихода: вино, домашняя еда, наделенные глубиной человечностью), символ-лейтмотив в пьесе Д. Богославского *колодец* – метафора души, которую необходимо очищать, что связано с заветом умершего отца Андрею:

Дмитрич. А на дне самая муть – ил, листики всякие, мусор, в общем. Лопаткой в ведро аккуратно собрал, прямо до родной чистой земли [4].

Как видим, такие уровни художественной структуры произведений русскоязычных драматургов Беларуси, как *язык, герой, хронотоп*, свидетельствуют о различной степени проявления национально-культурного компонента: об отсутствии его акцентирования / «прямой» реализации / присутствии в подтексте. Учитывая социокультурную ситуацию (двуязычие, «сдвинутость» двух мировоззренческих систем – белорусской и русской), его детальное исследование поможет прояснить феномен русскоязычной драматургии Беларуси: эстетические стратегии авторов, взаимодействие с литературными традициями, специфику героя и хронотопа.

Список литературы

1. Акудовіч, В. В. Код адсутнасці. Асновы беларускай ментальнасці / В. В. Акудовіч. – Мінск: Логвінаў, 2007. – 216 с.
2. Анцелевич, С. Patris / С. Анцелевич, В. Красовский, Д. Богославский [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: <http://lubimovka.ru/lyubimovka-god/16-pesy-konkursnoj-programmy-chitok>. – Дата доступа: 08.04.2017.
3. Бахановіч, Н. Беларуска-польскія літаратурныя сувязі: метадалагічныя аспекты даследавання / Н. Бахановіч // *BiałorutenistykaBiałostocka*. – 2015. – №. 7. – С. 215–225.
4. Богославский, Д. Тихий шорох уходящих шагов / Д. Богославский [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2012/07/12/200>. – Дата доступа: 07.09.2018.
5. Болотян, И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / И. М. Болотян; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2009. – 211 л.
6. Васильева, Р. П. Художественный билингвизм в мордовской литературе и его национально-стилевая природа: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Р. П. Васильева; Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева. – Саранск, 1991. – 21 л.
7. Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр) / Г. Д. Гачев. – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.
8. Гончарова-Грабовская, С. Я. Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX – XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия) / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск: БГУ, 2015. – 220 с.
9. Лаўшук, С. С. Гарызонты беларускай драматургіі / С. С. Лаўшук. – Мінск: Бел. навука, 2010. – 410 с.

10. *Павлов, А. М.* Рецептивный потенциал монодраматического произведения / А. М. Павлов // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Вып. 3: сб. науч. ст. / отв. ред.: С. П. Лавлинский, А. М. Павлов. – Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 2012. – С. 52–67.

11. *Попова, Е.* Маленький мир [Электронный ресурс] / Е. Попова. – 2012. – Режим доступа: <http://porova.by/malenskii-mir.php>. – Дата доступа: 28.05.2012.

12. *Рагуля, А.* Філасофскі тэатр Кандрата Крапівы / А. Рагуля // Шлях да Браны Неўміручасці: матэрыялы рэсп. навук. чыт., прысвеч. 115-годдзю з дня нарадж. народ. пісьм. Беларусі К. Крапівы, Мінск, 3 сак. 2011 г. / уклад. А. А. Манкевіч. – Мінск: Бел. навука, 2012. – С. 110–119.

13. *Сінькова, Л.* Праблема актуалізацыі беларускай традыцыі ў сусветным літаратурным кантэксце / Л. Сінькова // *Białorutenistyka Białostocka*. – 2013. – № 5. – С. 63–75.

14. *Сінькова, Л.* Літаратура нацыянальная або гетэрагенная? – Л. Сінькова // Роднае слова. – 2013. – № 12. – С. 16–20.

15. *Стешиш, К.* Спички / К. Стешиш // Сетевая словесность [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа: <https://www.netslova.ru/steshik/spichki.html>. – Дата доступа: 10.09.2018.

16. *Тернова, Т. А.* Статья М. Ройзмана «Белорусские имажинисты» в контексте идей имажинизма / Т. А. Тернова // Филологическая регионалистика. – 2016. – № 4. – С. 20–25.

Т. В. Журчева (Самара)

ФИЛОСОФИЯ ПРОСТРАНСТВА В ДРАМАТУРГИИ ВАДИМА ЛЕВАНОВА

Вадим Леванов – один из наиболее интересных и значительных авторов новейшей русской драматургии. Он рано ушел из жизни, но, несмотря на это, успел сделать очень много. Изданное в 2018 году собрание сочинений [3] включает в себя около 40 пьес, сценарии, прозу. Собранные воедино, все его пьесы позволяют увидеть динамику творчества драматурга, основные направления его поисков.

Драматургическое творчество Вадима Леванова образует свой сюжет – сложный, многоплановый, складывающийся из многих то пересекающихся, то как будто бы параллельных линий. Как в ранних, написанных под значительным чеховским влиянием, так и в последующих пьесах драматург, несомненно, тяготеет к экзистенциальному конфликту, который он пытается осмыслить по-своему. Герои Леванова существуют не в противостоянии друг с другом и не в противостоянии с обществом, несмотря на целый ряд пьес с остросоциальной проблематикой. Им противостоит нечто необъяснимое, неформулируемое и непреодолимое. Только в тех пьесах, которые посвящены детям, это «нечто» существует извне – взрослый мир. Во всех остальных случаях оно живет в самом человеке. Тем острее и неразрешимее конфликт.

С этим связан и принцип сюжетостроения, и та система пространственно-временных отношений, которую он в разных вариантах использует, словно бы стремясь выжать из нее все возможные смыслы. Категория времени в творчестве Леванова, как и вообще в новейшей драме рубежа XX–XXI веков, – это особая тема и особая исследовательская проблема. Однако не меньшего внимания заслуживает пространство, которое пристально интересует драматурга и тщательно им выстраивается, становясь важным сюжетообразующим и смыслообразующим моментом.

Этот интерес к пространственной образности относится еще к самым первым драматургическим опытам Леванова и к началу неотделимого от его творчества феномена «тольяттинской драматургии». Одной из важных особенностей «тольяттинской драматургии» стало в свое время освоение «городского текста», образов и смыслов городского пространства, что само по себе уже необычно. «Городской текст» в гораздо большей степени есть принадлежность повествовательной прозы. Обнаруживает он себя и в лирике. В драматургии же пространственные образы, как правило, более локализованы: это традиционные хронотопические образы дома, порога, своего и чужого пространства и т. п. Вместе с тем драматургический хронотоп и более символически насыщен. Особенно это видно в драме XX века, которая активно использует образ условного сценического пространства, играет с ним, трансформирует его по ходу действия.

О «городском тексте» тольяттинских драматургов, в том числе Леванова, я в свое время писала [см. 1]. В этой работе я остановилась на той специфической модели художественного пространства, которая характерна для практически всего левановского творчества и с которой он много и интересно экспериментировал, начиная с самых первых своих пьес и заканчивая последними, наиболее сложными и в плане художественной структуры, и в плане философских смыслов. Упорно и последовательно он шел к формированию своей собственной модели условно-метафорического пространства человеческой мысли, человеческой души, того метафизического пространства, где ежечасно совершается выбор между добром и злом. Именно эта оппозиция неизменно волновала драматурга и определяла вектор его как художественных, так и мировоззренческих исканий.

Самые первые пьесы Леванова – «Шкаф» [3, т. 1, с. 12–28] и «Бильярд» [3, т. 1, с. 29–50]. В разных файлах авторского электронного архива указаны даты от конца 1980-х до начала – середины 1990-х. Это были еще в значительной степени ученические опыты. Не случайно драматург неоднократно возвращался к ним уже в более зрелые годы, обогащенный определенным литературно-театральным опытом.

В обоих случаях в заглавие вынесены названия неких предметов интерьера, имеющих определенную функцию в повседневной жизни: шкаф – хранилище одежды, книг или домашней утвари, бильярд – игра, он же стол (пьесе предпослано в качестве эпиграфа определение из Энциклопедического словаря [3, т. 1, с. 29]). Но в обоих случаях кажущаяся обыденность этих предметов не более чем авторская игра. Шкаф (прямая цитация из

«Вишневого сада») мистически вмещает в себя все прошлые жизни и события, все сбывшиеся и несбывшиеся мечты многих поколений людей, все их страхи и надежды, которые, совсем не желая этого, присваивают себе новые обитатели комнаты со старым шкафом (как не вспомнить известную идиому «скелет в шкафу»). Бильярд на самом деле совсем не бильярд, а огромная кровать, в которой – тоже несколько мистическим образом – оказываются мужчина и женщина, мучительно долго выясняющие отношения: сначала о том, кто они, как сюда попали и чья это кровать, а потом – о смысле жизни, о любви. При том, что в пьесах Леванова легко обнаружить черты абсурдизма и постмодернизма, мировоззренчески он тяготеет все-таки больше к рубежу XIX–XX веков, к модернистской картине мира, в которой «мир вещей» есть лишь отражение «мира идей». Потому и пространственные образы уже в самых ранних его пьесах становятся символически емкими.

Пьеса «Зрители» [3, т. 1, с. 51–70] тоже писалась трудно и долго, с 1989 по 1995 год. В ней явная отсылка к известной пьесе Ж.-П. Сартра «Заперти» (другой вариант перевода – «За закрытыми дверями»). Леванов использует традиционный условно-метафорический прием с запертым помещением, который по ходу действия фактически опровергается, потому что заперто не помещение (ключ находится, двери открываются), заперты внутри самих себя, внутри своих страхов, предрассудков, стереотипов сами люди. В этой пьесе обнаруживает себя и еще одна особенность левановского пространства: оно подчеркнуто сценическое. Во-первых, потому, что действие происходит в зрительном зале некоего театра и в начале действительно упоминается сцена, на которую некоторое время упорно смотрят зрители, пытаясь понять, что за представление им показывают. Во-вторых, по ходу сюжета обнаруживается текст странной пьесы, в которой написано все то, что до этого момента уже произошло в этом зрительном зале (явная аллюзия к пьесе Т. Стоппарда «Розернкранц и Гильденстерн мертвы»). Правда, зрители так и не осознали себя действующими лицами ни в прямом, ни в переносном смысле слова. Они не удосужились ни дочитать пьесу, ни самостоятельно ее додумать, досочинить. Стремясь вырваться из запертого зала и обрести свободу передвижения в пространстве, люди на самом деле все больше и больше лишают себя свободы – свободы выбора, свободы принятия решений. И потому становятся по сути дела марионетками, которыми манипулирует глумливый голос из динамика.

«Сценический», театральный характер пространства пьес Леванова несомненно связан с хрестоматийной шекспировской максимой: «Весь мир – театр». И – неизбежно для русского литератора конца XX – начала XXI века – с не менее хрестоматийным стихотворением Б. Пастернака «Гамлет», в котором с предельной точностью выражена экзистенциалистская по своей сути антинomia абсолютной свободы и абсолютной зависимости человека. Не случайно, думается, в большинстве пьес Леванова, особенно в ранних его пьесах, в каком бы жанре и стиле они ни были написаны, настойчиво соблюдается и даже подчеркивается принцип един-

ства места, что даже самые, на первый взгляд, бытовые ситуации переводит в условно-метафорический план.

Такой образ пространства – сценически условного – сохраняется и в пьесах с явно выраженным лирическим, исповедальным началом и с внешними признаками бытовой психологической драмы: «Я умею рисовать лодку» [3, т. 1, с. 152–178], «Отель “Калифорния”» [3, т. 1, с. 231–252], «Парк культуры имени Горького» [3, т. 1, с. 71–98] (все три датированы серединой – второй половиной 1990-х годов). Пространство – больничной палаты, дома (то ли пригородного, то ли в «частном секторе»), служебного помещения – выглядит вполне обычным бытовым пространством. Но по ходу сюжета оно обретает метафорический смысл, становясь воплощением той внутренней безысходности, которую мучительно ощущают герои. Безысходности, выход из которой – только в смерть, в разрушение (смерть мальчика в «Лодке», пожар в доме – в «Отеле») или в обыденность, в рутину, которая едва ли не хуже смерти («Парк»).

«Шар братьев Монгольфье» (1996, 1998 годы) [3, т. 1, с. 184–204] – любопытный опыт соединения условно-метафорического, отчасти даже мистического сюжета с элементами реалистической психологической драмы. В этой пьесе Леванов как бы совмещает то, что получилось у него самого в предыдущих пьесах (сюжетная ситуация отчасти повторяет «Бильярд»), и то, что содержится в опыте его предшественников. Герои «Шара» оказываются в гондole воздушного шара, поскольку участвуют в увлекательном аттракционе: два пассажира – мужчина и женщина – и инструктор. Они там по своей воле. Но едва шар поднимается в воздух, они становятся пленниками этой гондолы, этого замкнутого пространства, из которого в буквальном смысле нет никакого выхода. То, что это воздушный шар, тоже важно, потому что сама структура пространства усложняется. Помимо бытовой (пусть даже условно, в кавычках, но все-таки бытовой) модели пространства, располагающейся в земной плоскости, возникает еще некая вертикаль, связывающая землю и небо, низ и верх. И выстраивается парабола, соединяющая земное, бытовое – и небесное, бытийное. Причем, эта парабола (вполне традиционная для литературы XX века) выстраивается не умозрительно, не на ментальном только уровне, а совершенно буквально, благодаря физическому – в пространстве – движению героев вверх.

В пределах условно «бытового» пространства гондолы (аттракцион) они существуют, мыслят как бы внутри самих себя, справляясь со своими проблемами, конфликтуя с самими собой, ища и не находя ответов на мучительные вопросы. Перед нами вполне узнаваемая экзистенциальная ситуация, когда человек предоставлен самому себе, но и ответствен за самого себя. Его проблемы возникают из-за непонимания этой ответственности, из-за неумения ею распорядиться. И ситуация замкнутого пространства – это метафора внутреннего конфликта, переживаемого человеком, конфликта, который если и может быть как-то разрешен, то только самим человеком во взаимодействии с самим собой.

Следующий этап развития сюжета объединяет всех этих персонажей, до того момента существовавших отдельно и каждый внутри себя, и всем им вместе оказывается противопоставлена некая внешняя, по определению враждебная сила, которая имеет целью только их гибель. Здесь обнаруживается другой уровень, другая разновидность экзистенциальной ситуации: человек – заложник абсурдного мироустройства, в котором разрушены логические связи. Причем, личные конфликты героев в конце концов разрешаются, но только в последний миг перед гибелью.

Стремление выстроить систему координат по горизонтали и по вертикали характерно и для всего последующего творчества Леванова. Это отчасти связано с его личными мировоззренческими установками. Он был человеком традиционно религиозным, т. е. в его концепции мира присутствует Бог, а в его художественных поисках – необходимость восстановить давно утраченную связь человека и Бога.

Связь эта понимается им не примитивно, а философски сложно. И, главное, он понимает, что связь эта может быть восстановлена только в сознании самого человека, если он осознает необходимость этого.

В этой связи необходимо обратиться к наиболее зрелым и, вне всякого сомнения, программным пьесам драматурга – к его диптиху «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» [3, т. 1, с. 460–482] и «Кровавые барыни Дарьи Салтыковой, московской столбовой дворянки, правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание» [3, т. 1, с. 483–510].

Эти пьесы существенно отличаются от всего ранее написанного прежде всего очень сложной композицией, которая отражает и более сложные художественные задачи, которые ставит перед собой драматург.

Об этих пьесах и их философской проблематике я тоже уже писала. Поэтому остановлюсь только на том, как достигает автор той метафизики пространства, к постижению которой он стремился в предшествующих произведениях.

В каждой из пьес диптиха нам предложены разные модели пространственного решения сюжета.

В «Ксении» все действие и весь смысл сосредоточены на внутреннем мире героини, знаменитой петербургской юродивой XVIII века. Начинается пьеса в доме только что скоропостижно умершего Андрея Федоровича. Жена его Ксения в безутешном горе внезапно осознает, что умер он без причастия, без покаяния и обречен теперь на смертные муки. В конце концов она принимает решение «дожить» жизнь мужа, отмолить все его грехи, обеспечив ему, таким образом, царствие небесное. Это единственная сцена в пьесе, действие которой происходит в доме, в некоем замкнутом пространстве. Переодевшись в одежду мужа, назвавшись его именем, Ксения навсегда покидает дом и как бы отдает себя «граду и миру», проводя дни свои на улицах Петербурга, а ночами молясь на пустыре под открытым небом. Таким образом, пространство пьесы принципиально разомкнуто – как в тесноту и многолюдье города (земная жизнь, горизонталь), так и в бездонность неба, где обитает только Бог (вечная жизнь, вертикаль). Героиня

пьесы проходит несколько испытаний, несколько этапов своего непростого пути к Богу. И в финале удостаивается бессмертия и способности являться к людям – уже из нашей, XX и XXI века жизни – и спасать их от неминуемой опасности.

Таким образом, замкнутое пространство дома, с которого все начинается, – это метафорически обозначенное замкнутое пространство души, не осознавшей себя, находящейся в начале своего земного и вечного пути к добру через преодоление зла.

Именно эта оппозиция добра и зла принципиально, по собственному признанию Леванова, важна была для него, когда он задумывал и писал свой диптих. И если Ксения становится воплощением абсолютного добра, то «кровавая барыня» Салтычиха – есть воплощенное зло. А пьеса являет собой сложным образом выстроенное философское размышление о зле, о его природе, и его пределах. Несмотря на вынесенное в заглавие имя Дарьи Салтыковой, она не является единственной и главной героиней. В пьесе два сюжетных центра и два героя. Это, во-первых, сама Дарья, которую мы видим сначала в ее поместье, а потом в заключении в подземелье Ивановского девичьего монастыря в Москве. А во-вторых, некий Прохор, бывший русский солдат, попавший в плен к французам в ходе одной из наполеоновских войн, а теперь (в пределах времени пьесы) – служитель лечебницы для душевнобольных Шарантон, ухаживающий за маркизом де Садом. Отдельные эпизоды жизни Салтычихи до и после ее заточения перемежаются сценами в Шарантоне, где Прохор кормит де Сада и рассказывает ему бесконечные истории о той же самой Салтычихе. И не просто рассказывает, а подробно комментирует, пытается понять, объяснить и даже в какой-то степени оправдать. И только в самой последней сцене мы узнаем, что этот самый Прохор – незаконный сын Салтычихи, прижитый ею уже в тюрьме от карательного солдата, отнятый у нее младенцем и воспитанный богобоязненным надзирателем.

Таким образом, все события пьесы происходят в замкнутом пространстве. Почти все. Исключений всего два. Во-первых, своеобразный пролог, в котором московские жители заглядывают в окно монастырской кельи, чтобы увидеть превратившуюся в полуживотное Салтычиху. Во-вторых, сцена, когда на петербургской улице крестьяне, сбежавшие от издевательств Салтычихи, встречают странную женщину (мы сразу опознаем Ксению) и отдают ей свою жалобу на барыню для передачи Екатерине II. Эта придуманная автором история нужна была, чтобы закрепить связь между двумя пьесами, задуманными как диптих, как две части некоего сложного целого.

Очевидно, что в «Кровавой барыне» решение пространства тоже носит условно-метафорический характер. Замкнутость, практически буквальная запертость персонажей есть метафора их душевной несвободы, зависимости от самих себя, своих грехов и заблуждений. Салтычиха так и не освобождается от них, ни на секунду не посещает ее сомнение в собственной правоте. Прохор же существует в ситуации мучительного внутреннего

конфликта, в ситуации выбора между своей физической природой (сын злодейки-матери, «убивицы и душегубицы») и своим воспитанием, своей верой в Бога и стремлением к добру. В этой пьесе не реализуется «вертикаль», все события осуществляются в земной плоскости. И авторский посыл достаточно очевиден: восхождение к Богу, как у Ксении, – великий подвиг, удел избранных. Остальные же люди только в пределах своей земной жизни и только сами (помощи ждать неоткуда) определяют свой путь – к добру или ко злу.

Последняя работа Леванова «Пьеса про коров» [3, т. 1, с. 610–627] обозначена автором как «производственная пьеса» и посвящена будням провинциальной телекомпании. Действие происходит, главным образом, в редакции новостных программ (отсюда второе заглавие «20.30» – название программы и время ее выхода в эфир). Несколько сцен разворачиваются на ферме, о которой снимается сюжет. Но это, так сказать, буквальное, физическое пространство. Тогда как основным пространственным образом пьесы становится «пространство телевизора», виртуальное медийное пространство. В нем и ради него существуют все работники телекомпании и телезрители, суждения которых встраиваются в текст в виде своеобразных интерлюдий. Автор последовательно воссоздает это зыбкое, вроде бы материальное и в то же время совершенно эфемерное пространство современных масс-медиа, показывая всю суету сует журналистики, всю призрачность этой «четвертой власти». И, как это характерно для Леванова, в финале предлагает нам совершенно неожиданное решение – монолог телезрителя:

«А мне Бог говорит из телевизора!.. А у Него много есть возможностей достучаться до человека! И Он все использует!.. Вот и телевидение тоже, да! Новости, особенно! Я вот только новости смотрю!.. В двадцать тридцать!.. Не, вы не понимаете... Это надо научиться воспринимать! Настроиться!.. Вы то же самое видите – сюжеты там всякие – про то, про се! А главного – вы не видите! А главное – это что, как бы это сказать?... Не знаю, как объяснить!.. Главное... оно как бы между сюжетов... Понимаете?... Даже не между... а как бы вне их, над ними! Нет, не знаю я как это объяснить! Но я понимаю! И я знаю, что это Божий месседж!.. Божий месседж!..» [3, т. 1, с. 482].

Таким образом, плоский, земной мир с его суетой и тщетой обретает неожиданный вектор вверх, в небо, в пространство Бога, но и в пространство собственной души, в пространство не просто существования, но осмысления себя.

Думаю, не будет большим преувеличением сказать, что практически через все творчество Леванова проходит тот способ моделирования пространственных отношений и те эксперименты с пространством, которые обнаруживаются в его ранних пьесах. Он ищет путей восстановления «разпавшейся связи времен», разрушенной системы координат. Иными словами, он по-своему ищет выход из мировоззренческого кризиса. Ищет через моделирование пространства, образ которого, как мы знаем, в искусстве неизменно связан с мировоззрением.

Список литературы

1. Журчева, Т. В. «Городской текст» в пьесах «тольяттинской драматургии» / Т. В. Журчева // Литературный текст: проблемы поэтики: материалы III междунар. науч. конф. – Челябинск: Цицеро, 2010. – С. 104–108.
2. Журчева, Т. В. Философия добра и зла в историческом диптихе Вадима Леванова / Т. В. Журчева // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков: сб. науч. ст. – Минск: РИВШ, 2014. – С. 322–327.
3. Леванов, В. Собрание сочинений: в 2 т. / В. Леванов. – Тольятти: Литературное агентство В. Смирнова, 2018.

М. Н. Ванчурова (Самара)

СПЕЦИФИКА ЗАМКНУТОГО ПРОСТРАНСТВА В РАННИХ ПЬЕСАХ ВАДИМА ЛЕВАНОВА

Вадим Леванов – один из ярких представителей движения «Новая драма», автор более 30 пьес, 11 из которых были поставлены на сцене. Кроме этого, он участвовал в различных фестивалях, семинарах, форумах.

В работе я сосредоточу свое внимание на пространственной организации ранних пьес Вадима Леванова: «Зрители», «Парк культуры им. Горького», «Шар братьев Монгольфье».

Пьеса «Зрители» – это небольшая пьеса в трёх действиях. Все события происходят в театре: зрители пришли посмотреть спектакль, но по воле случая оказываются запертыми в зрительном зале, в котором, как им объявил таинственный голос, заложено взрывное устройство.

Пьеса «Парк культуры им. Горького», как и пьеса «Зрители», написана в 1995 г. Действие происходит в одной из комнат административного здания парка культуры и отдыха. Действующие лица пьесы – работники парка и артисты, приглашенные для проведения праздника. Перед зрителями разворачиваются события за несколько часов до начала «елки» для детей: герои пьесы приходят на работу после Нового года и обсуждают, кто и как провел праздник.

Пьеса «Шар братьев Монгольфье» написана в 1997 году, она несколько отличается от предыдущих: автор указывает в подзаголовке «пьеса в 2 и 1/3 действиях». Герои пьесы – мужчина и женщина (ОН и ОНА) во время празднования Дня города решают полетать на воздушном шаре (аэростате), изобретенном некогда братьями Монгольфье. Во время полета между пассажирами и инструктором начинается диалог, который порой принимает откровенный характер.

Пьесы очень разные, но в них можно выделить общий мотив – «герои в замкнутом пространстве», который присутствует в разных вариантах во всех трех произведениях.

В «Зрителях» это зрительный зал, в котором персонажи оказываются буквально заперты на какое-то время. В «Парке культуры им. Горького» – административное помещение. Оно формально не заперто, и персонажи

могут свободно входить и выходить, но они на протяжении всего действия остаются в комнате. В «Шаре братьев Монгольфье» ситуация «замкнутого пространства» доведена до предела: три героя находятся в гондоле воздушного шара, парящего в воздухе, и выбраться оттуда физически невозможно.

Автор, таким образом, помещает героев в некую условную экспериментальную ситуацию. Маленькое пространство становится большой сценой, на которой героям предстоит что-то решать, действовать, обдумывать свои поступки. Каждый герой занимает определенное место на сцене, т. е. в физическом пространстве они почти или, как в «Шаре», совсем не перемещаются. В пьесе «Зрители» каждый персонаж, входя в зал, занимает своё место и покидает его только в случае особой нужды или по окончании спектакля. Когда зрители начинают искать бомбу, то каждый заглядывает под своё кресло, но с места не встаёт. В пьесе «Парк культуры им. Горького» работники парка занимают свои служебные места, а служащие бюро «Досуг» место для подготовки к празднику. Перемещений по комнате почти нет, особое движение создаётся, когда герои начинают отмечать шутовскую «Ёлку протеста» и когда Дед Мороз начинает предлагать дефицитные товары и «выяснять отношения» с остальными. Суета окончательно поглощает героев к концу пьесы, и только сообщение «Детей привезли!» заставляет всех вернуться в реальность и начать работать. Герои пьесы «Шар братьев Монгольфье» обречены на статичность малым пространством карзины, летящей в небе. У них просто нет физической возможности куда-нибудь переместиться.

Таким образом, во всех трех пьесах перед нами вначале возникает конкретное пространство с обилием бытовых деталей:

1. «По мере появления действующих лиц прибавляется свет и становится видно несколько рядов неудобных жестких кресел, с откидными громко хлопающими, обшарпанными сиденьями; проход слева, посередине которого дверь. Через нее все и попадают в зрительный зал, какие бывают в клубах 2-ой и 3-ей категории, при малых сценах провинциальных академических театров, в подвалах экспериментальных театров-студий» [1, с. 51].

2. «Комната в здании администрации Парка культуры и отдыха. В комнате стол, пишущая машинка на нем. В углу навеки запертый пустой заржавевший сейф, рядом неизвестно как очутившееся здесь трюмо желтого дерева без одной створки» [2, с. 71].

3. Шум ветра. Далекие голоса, крики «ура», пение, ветер доносит обрывки бравурного марша. Взрывы петард. Фейерверк. Далекий гул пролетевшего самолета. Близкий шум – шипение газовой горелки [3, с. 184].

Автор уделяет внимание отдельным деталям в пьесах. Например, в пьесе «Парк культуры им. Горького» описывается старый, заржавевший сейф, неизвестно откуда появившийся. Рядом с сейфом сидит Лев Григорьевич – 54-летний мужчина. В парке он оказался как-то случайно. Он многое знает, многое видел, но ни он, ни его советы, как и ржавый сейф, никому не нужны.

Героям пьесы «Зрители» важно занять место в зале, в пространстве. Автор изначально показывает нам, что эти персонажи сосредоточены на бытовых обстоятельствах и проблемах: где сидеть, выключен ли дома телевизор, какая сегодня погода.

В пьесах «Парк культуры им. Горького» и «Шар братьев Монгольфье» по конкретным реалиям можно понять, что речь идет о некоем большом городе, можно даже, зная биографию автора, предположить, в каком именно. Но город этот остается далеко внизу как воспоминание о прежней жизни. Все действие разворачивается не в большом пространстве мегаполиса, а в крохотном пространстве гондолы. Именно оно и становится той условной сценой, на которой персонажи раскрывают свои характеры и познают самих себя. Они вступают в диалог, но не слышат друг друга, мучительно пытаются высказаться.

Автор предлагает своим героям заглянуть внутрь себя, осознать свои поступки, свои мысли и желания, переосмыслить свою жизнь. Так, в пьесе «Шар братьев Монгольфье» после падения аэростата ОН и ОНА встречаются (уже в другой реальности) с Этьеном и Жозефом Монгольфье, которые просят их ответить на один-единственный вопрос: «Зачем Вы полетели на шаре?» И оказывается, что на этот вопрос невероятно трудно дать однозначный и ясный ответ.

«ОНА: Я полетела потому, что хотела улететь прочь от этого города, от людей, которых я любила, от себя самой, от своей жизни. Я полетела из-за этого человека... (Указывает на Него.) Потому что он (указывает на Инструктора) катал меня на чертовом колесе. А может быть... Я не знаю, почему я полетела... Я не знаю...» [3, с. 196].

Рассуждая и оправдываясь, они признаются в своих намерениях самим себе, а вовсе не загадочным братьям. Герои пытаются убежать от людей, от города, то есть от самих себя, но маленькое пространство корзины аэростата еще сильнее обостряет ощущение несвободы. Герои заперты не в бытовом пространстве, а внутри себя.

Сходную ситуацию мы можем наблюдать и в других пьесах. В отличие от героев пьесы «Шар братьев Монгольфье», персонажи пьесы «Парк культуры им. Горького» никуда не бегут, заперты не буквально, потому что могут выйти из административного здания, даже уволиться с работы, как это собирается сделать Наталья. На протяжении пьесы создается впечатление, что она мечется из крайности в крайность, не знает, чем заняться здесь и сейчас, живет ожиданием некоего идеального будущего. Остальные герои, напротив, погружены в размышления о прошлом, мучительно анализируют себя и свои поступки. О будущем не мечтают, настоящее же их тяготит.

В пьесе «Зрители» все помыслы, все слова и поступки персонажей сосредоточены на поисках бомбы. Ситуация близкой смерти, казалось бы, должна побудить их к саморефлексии, но они на нее оказываются не способны.

Таким образом, во всех трех пьесах мы наблюдаем модель замкнутого пространства. С одной стороны, это конкретное пространство, зрительный образ которого проявляется не только в ремарках, но и в репликах персонажей. С другой – это и условное пространство, так как внимание читателей сосредотачивается на действиях, а точнее на диалогах героев. Автор через пространство выводит нас на конфликт пьесы, а некие детали пространства лишь подчеркивают образы персонажей. Замкнутое пространство оказывается таковым не только во внешнем плане, но и во внутреннем. Каждому герою дается шанс высказаться, перед нами возникает объективированное повествование, потому что герой сам о себе все рассказывает. Он либо хочет быть кем-то услышанным, чтобы понять, как жить в реальном мире, либо погружается в воспоминания, потому что только они и составляют его жизнь. Внутреннего действия не происходит, так как мы не наблюдаем динамику душевных движений и размышлений. Автор, показывая персонажей, которые не могут найти гармонию с миром, с настоящим, не разрешает конфликт, а лишь его демонстрирует. Это экзистенциальный конфликт.

Все пьесы были написаны в 1990-х годах, когда в России происходили изменения во всех сферах жизни. Человек учился быстро реагировать на них и приспосабливаться к новым условиям. В каждой из рассмотренных пьес Вадим Леванов показывает, как человек сталкивается с дисгармонией мира большого и мира малого, мира собственной души.

Обращение к внутреннему миру героев позволяет увидеть, что они ограничены в своем внутреннем, душевном пространстве. А модель замкнутого внешнего пространства создает еще большее напряжение в пьесе. Так перед нами возникают герои, которые боятся будущего и бегут от него и от себя («Шар братьев Монгольфье»); не знают, как вести себя в настоящем, поэтому не выходят из комнаты («Парк культуры им. Горького») или вовсе сосредоточены на себе и, столкнувшись лицом к лицу с враждебной действительностью, погибают от любопытства («Зрители»). Герои постоянно ищут своё внутреннее, истинное «я», но, к сожалению, так его и не находят.

Список литературы

1. *Леванов, В. Н.* Зрители / В. Н. Леванов // Собрание сочинений: в 2 т. – Тольятти: Литературное агентство Вячеслава Смирнова, 2018. – С. 51–70.
2. *Леванов, В. Н.* Парк культуры им. Горького / В. Н. Леванов // Собрание сочинений: в 2 т. – Тольятти: Литературное агентство Вячеслава Смирнова, 2018. – С. 71–98.
3. *Леванов, В. Н.* Шар братьев Монгольфье / В. Н. Леванов // Собрание сочинений: в 2 т. – Тольятти: Литературное агентство Вячеслава Смирнова, 2018. – С. 184–204.

**ИРОНИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПОЭТИКЕ ПЬЕС-СКАЗОК:
«СКАЗКА» ИРИНЫ ВАСЬКОВСКОЙ
И «БАБУШКА НАПРОКАТ» АННЫ БОГАЧЕВОЙ**

На рубеже XX–XIX вв. влияние аспектов постмодернизма спровоцировало различного рода трансформации в пространстве современной русской драматургии. Это выразилось в том, что в современных пьесах «новой драмы» активизировались постмодернистские тенденции: релятивизм по отношению к концепции времени, сближение элитарной и массовой культуры, отрицание классического мимесиса, ироническая трансформация действительности, интертекстуальность, пародийные интерпретации сюжетов, смешение жанров, игровое начало, развлекательность, перформативные конструкции с возможностью их реализации, и др. Нужно также отметить, что по мнению В. Забалуева и А. Зензинова, современная российская новая драма – общекультурный, мультижанровый феномен [4], включающий и пьесу-сказку.

Жанр пьесы-сказки появился в XVIII веке, когда итальянский драматург Карло Гоцци, соединив два фольклорных источника, народную комедию масок и фольклорную сказку, заложил основу литературного жанра пьесы-сказки. В процессе обработки фольклорных сюжетов появилась литературная сказка, авторское произведение с особым художественным миром, с оригинальной эстетической концепцией [5, с. 3]. На протяжении веков создатели авторских сказок черпали вдохновение от своих предшественников. Однако, во второй половине XX века, отойдя от классических мотивов жанра и отрицая схемы и условности прецедентного текста, литературная пьеса-сказка приобрела новый, специфический характер интертекстуальной игры с традицией. В. Костецкая замечает, что интертекстуальность стала основной, неотъемлемой чертой литературной сказки [7, с. 9].

Понятие «интертекстуальность» используется очень широко и включает в себя такие описательные названия, как влияния, источники, заимствования, традиции, следование образцу и др. [6, с. 218]. Она также может проявляться в цитатах, аллюзиях, соотнесении текста с определенным жанром. Таким образом была создана постмодернистская сказка, которая предлагает новое осмысление классического произведения. В отличие от адаптации, сказка деконструирует произведение, включает его в область интертекстуальных игр с традицией, переоценивает предыдущие его интерпретации, сама являясь реинтерпретацией традиционных сказок [7, с. 10] (например, создаются комические произведения с элементами пародии на сказки).

На современном этапе развития постмодернистской литературной сказки наблюдается возрастание интереса к авторской обработке сюжетов всем известным сказкам для создания новых сказок-пьес. Присутствие в поэтике

драматургического текста сказочного начала влияет на построение гипернатуралистического образа мира в пьесах, что стало особенно заметно в драматургии конца XX – начала XXI веков [8, с. 7]. В пьесах-сказках осуществляется трансформация окружающей нас действительности, принимающая часто ироническую форму.

Цель нашей работы – на примере двух драматургических сказок Ирины Васьковской и Анны Богачевой выяснить, как представлены сказочное начало и ироническая трансформация действительности в поэтике пьесы-сказки.

Пьеса А. Богачевой «Бабушка напрокат» (Пьеса для детей и родителей. С волшебством) в самом названии отсылает к адресату – публикой могут быть и дети, и взрослые. Двадресность произведения подразумевает его многоуровневость и многонаправленность. Замечание «с волшебством» указывает на сказочность произведения, без использования подзаголовка «сказка». Многомерность художественного пространства пьесы формирует интертекстуальные элементы народной сказки (Баба-Яга, говорящая рыба, полеты на метле и др.), проявляющегося на фоне реального места действия и антогонистические миры персонажей: немного патриархальной Бабушки и современных детей. Развития коллизии – показать конфликт поколений, а вера в чудо является здесь главным «двигателем» волшебства и доброты. В пьесе нет традиционных сказочных злых сил, борьбы добра и зла, счастливого финала, когда герои проходят необходимые испытания и побеждают. Поведение персонажей иронично, часто с эффектом контраста. Автор стремится показать, как мир детского восприятия нуждается в категории волшебного.

Дети в русских народных сказках («Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Гуси-лебеди» и др.) всегда попадают в трудные ситуации и преодолевают их, помогая друг другу. Мораль этих сказок проста – научись делать добро для других, и тебе ответят тем же.

Сюжет представляет довольно обыкновенную историю – пенсионерка дает объявление в Интернете с предложением организации дешевого, экологического летнего отдыха для детей. Соню и Лёню, знающих только современную городскую жизнь, родители привозят на дачу. Дети попадают в непривычные для них условия сельской жизни – «домик в деревне с традиционной бабушкой». Автор вплетает в сюжет множество представлений из сельского быта, как сказочных, так и реалистических.

Как персонаж народной сказки, Бабушка является собирательным образом – традиционной бабушкой, которая с энтузиазмом окружает детей опекой, готовит типично деревенские «бабушкины» блюда, обращается к себе, а не к детям: Сейчас вам бабушка пирожков сварганит!; Бабушка и тебя научит пирожки печь на скорую руку [1]. На типичный образ накладывается и речь Бабушки, которая использует в общении с детьми редкие пословицы: «Ешь-ешь, пока рот свеж!»; «Ай-ай-ай! Любопытной Варваре на базаре нос оторвали!»; «Да это же просто кум королю и сват министру!»; «Ранняя пташка клювик прочищает, а поздняя глазки протирает»; «Кто рано

встает – тому на рыбалке везет» [1]. Пословицы являются проявлением народной мудрости, дают возможность обогатить современный язык детей, не отличающийся самобытностью.

Дети контрастируют с традиционным образом бабушки. Они неохотно относятся к идее проведения каникул в деревне, в отличие от их родителей, для которых дача ассоциируется со всеми хорошими воспоминаниями о каникулах в деревне: «Главное – воздух чистейший!»; «Ребятишкам здесь раздолье – бегай, прыгай, балуйся, делай, что хочешь»; «Тут даже руки можно не мыть – тут всё экологически чистое. У нас даже грязь – целебная»; «В газировке химия. А у бабушки на даче все натуральное – ходячие витаминки!» [1].

«Домик в деревне» идеализирован, подчеркивается и экологичность, и преимущества деревни, сельской местности с остальным миром. Ирония заключается в том, что взрослый зритель может обратить внимание на прагматическую сторону «идиллии» – одинокая жизнь в опустевшей деревне заставила пожилую женщину заняться поиском заработка из-за тяжелой материальной ситуации пенсионеров, особенно в деревнях и маленьких городках.

Поведение Сони и Лени характерно для детей, которые не представляют жизни без гаджетов и мобильных телефонов, без интернета и других современных технологий. Они – дети прагматичного общества, которые не только не верят в чудеса, но и с трудом доверяют другим людям. Они лишены веры в сказку и чудо, с сомнением воспринимают совет Бабушки: для того, чтобы поймать рыбу, использовать сказочное заклинание: «Ловись рыбка большая и маленькая!» [1]. Поведение Бабушки дети считают странным. Подозрительность ребят обостряется, когда они сталкиваются с «необыкновенным»: например, с говорящей рыбой (как в сказке «По щучьему велению»), странно ведущим себя котом и странно большими, куриными ногами в подвале. Детей настораживают постоянные стремления Бабушки накормить их. Соня все больше убеждена в том, что Бабушка – это настоящая Баба-Яга, которая хочет откормить детей, а затем их съесть. Найденные в сарае метла и ступа только подтверждают ее предубеждения. Леня не согласен с сестрой и считает, что пожилая женщина – нормальная бабушка, прикольная даже [1], он придумывает логические объяснения всему происходящему: говорила не рыба, а Бабушка с закрытым ртом – по принципу фокуса и т. д.

Бабушка слышит, как дети называют ее Бабой-Ягой, и для того, чтобы вернуть детям веру в сказку, подтверждает, что она действительно Баба-Яга, правда, на пенсии, а дети оказались в деревне потому, что Соня – последняя девочка на свете, которая в Бабу-Ягу верила [1]. Однако, когда дети заявляют, что на самом деле Бабы-Яги не существует, Бабушка возмущается и решает доказать обратное (с чудесами веселей!): пытается «завести» ступу и пультот от телевизора повернуть избушку к себе передом. Ничего не получается, объясняет героиня, что никто не верит в волшебство.

Сказочное начало в пьесе соединено с современными представлениями о технических реалиях XXI века, что вызывает иронический комизм. Мож-

но сказать, что, импровизируя на тему народной сказки, автор привлекает много сказочных элементов, соединяет традиционные мотивы с нашей современной жизнью и высмеивает сказочные приемы.

В пьесе Ирины Васковской «Сказка» обращает на себя внимание то, что основой иронической трансформации действительности под воздействием сказочного начала выступает в ней игра авторского воображения, характеризующаяся такими моментами, как непредсказуемость, неожиданность. Автор использует сказочный сюжет (принцессу хотят выдать замуж за принца), но модифицирует основные признаки сказки, прибегая к трансформациям прототипических образов персонажей. В пьесе Кошей Бессмертный, как замечает Е. Гилёва, терпит изменения, связанные с десакрализацией образа и с переходом этого персонажа из отрицательных характеристик в характеры комические [3, с. 19]. Кошей в русских сказках олицетворяет силы зла, вероломства, хитрости, а в пьесе мы видим пародию на этого сказочного героя: он парит в тазу желтые мозолистые ноги; на нем халат, пояс из собачей шерсти, а на голове – корона [2]. Действие происходит во дворце Кошей. Однако в пьесе этот дворец не место, где «Царь Кошей над золотом чахнет», а запущенное грязное жилище. Кошей правит обнищавшим царством, в казне которого не хватает средств на самое необходимое: Кошей (пишет в блокноте). Заплатить за электричество – раз... крыша протекает – два... карету починить – три... ботинки зимние для Поли – четыре... (вычеркнул)... обойдётся без ботинок – в бабушкиных валенках погуляет... Вот как жить простому Кошею? Где взять столько денег? (вздыхает, чешет голову) Антон, что ещё продать можно? [2].

Главная линия сюжета – идея Кошей выдать свою 12-летнюю дочь Полину замуж за богатого принца и тем самым решить все материальные проблемы своего царства. Единственным препятствием для будущей невесты становится необходимое качество – человечность. Принцесса Полина предстает в пьесе не хрупкой и беззащитной кисейной барышней, а обычной девчонкой «сорви-головой»: в тронный зал с воем врывается Поля. На ней грязное платье, древний генеральский китель в орденах, на голове – военная фуражка. В руках у Поли палка, которой она колотит по мебели, стенам и пр. [2]. Она ведет себя, как дикарка, постоянно играет в войну с мальчишками-людоедами и не задумывается о своем облике. Кошей решает заставить своего узника Егора, заточенного в темнице, научить Принцессу человечности. Егор начинает «перевоспитывать» Полину. Полина на самом деле типичный пример подростка, пережившего травму в детстве (смерть матери). Защищая себя от собственных эмоций, девочка не выходит из роли дикарки и постоянно совершает «злые» поступки, также для того, чтобы обратить на себя внимание отца. Таким образом, трансформацию «злодейки» в человека можно рассматривать как процесс своеобразной терапии. Общение с Егором открывает в девочке настоящие человеческие качества, о которых она и сама не подозревала. Полина говорит, что она «злодейка мирового масштаба», а в дневнике записывает: «Мама, мне без тебя плохо живется!»; умиляется, глядя на щенка:

«Ой, наверное, он есть хочет. На тебе баранку, маленький»; пишет стихи: «Я теперь полюбила тебя навсегда... ты синий, как красивая река» [2]. Она действительно полюбила Егора и отказалась выйти замуж за принца ради выгоды. Кошей соглашается с дочкой и отпускает Егора на волю, так как в этой пьесе он не злодей, а только разыгрывает злодея, на самом же деле он – просто любящий отец: Кошей (Антону): Неси бумаги – у всех любовь, а работать кто будет? Один папа будет. У всех же любовь! [2].

Разрушая шаблонность традиционных сказочных образов, автор стремится показать героев, не похожих на своих прототипов. Они наделены чертами, которые помогают раскрыть реалистические человеческие характеры. Поведение героев обретает аллегорическо-символическое звучание, тем самым пьеса наполняется философским смыслом и приобретает универсальное значение [8, с. 9]. Сходство со сказочной традицией, со схемой волшебной сказки просматривается в концовке пьесы: счастливый финал, когда молодые люди в награду за свою доброту и человечность встречаются и любят друг друга. В то же время сказочная основа сюжета дает автору возможность поделиться своими наблюдениями о современной действительности, иронично показать ее трансформацию, высмеивая жестокость в нашем непредсказуемом мире.

В пьесе И. Васьковской, также как и в пьесе А. Богачевой, присутствует двуадресность высказывания, поэтому в зависимости от возраста «Сказка» интерпретируется по-разному. Дети воспримут современного Кошея с юмористической стороны, для взрослых же традиционная фабула, наполненная многими культурными и социальными ассоциациями, станет ироническим олицетворением реальности.

Сравнивая пьесы-сказки И. Васьковской и А. Богачевой, необходимо отметить такие общие особенности, как современная интерпретация сюжетов народных сказок, уход от сказочного обобщения, переосмысление образов [3, с. 26]. Герои пьес, обретая черты индивидуальности характера, по-прежнему остаются символом особой философии жизни, присущей сказке, при этом воспринимаются как настоящие личности, которых можно наделить эмпатией.

В пьесах-сказках Анны Богачевой и Ирины Васьковской сюжеты, включающие элементы русского фольклора и народных сказок, обрели новые свойства: сочетание сказочного начала с остро современной направленностью и многогранной авторской иронией. Общая проблематика пьес позволяет говорить об особом поиске нравственных ориентиров в современном мире.

Список литературы

1. *Богачева, А.* Бабушка напрокат (Пьеса для детей и родителей. С волшебством) [Электронный ресурс] / А. Богачева. – Режим доступа: <http://sufler.su/wp-content/uploads/2016/02/Богачева-А.-Бабушка-напрокат.htm>.

2. *Васьковская, И.* Сказка [Электронный ресурс] / И. Васьковская. – Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/vaskovskaya_irina.htm.

3. Гилёва, Е. Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970–2000 гг.): автореф. дис. ... канд. филолог. наук / Е. Ф. Гилёва. – М., 2011.

4. Забалуев, В. Новая драма: практика свободы [Электронный ресурс] / В. Забалуев, А. Зензинов // Новый Мир. – № 4. – М., 2008. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/4/za14.html.

5. Зворыгина, О. И. Русская литературная сказка: речевые параметры жанра: автореф. дис. ... докт. филолог. наук / О. И. Зворыгина. – Екатеринбург, 2012.

6. Колтухова, Н. М. Интертекстуальные связи как средство выражения этической и эстетической позиции автора в сказке Л. Петрушевской «Принц с золотыми волосами» / Н. М. Колтухова // Учёные записки Таврического Национального Университета имени В. И. Вернадского. – Т. 17 (56). – № 1. – Симферополь, 2004.

7. Kostecka, W. Baśń postmodernistyczna – przeobrażenia gatunku: intertekstualne gry z tradycją literacką / W. Kostecka. – Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2014.

8. Малютина, Н. Разные аспекты сказочного мира в поэтике драмы: подходы и перспективы / Н. Малютина, М. Заорская // Драматургические воплощения сказочного мира в пьесах русских и европейских драматургов. – Olsztyn: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Warmieńsko-Mazurskiego, 2017.

Л. А. Якушева (Вологда)

ИСКУССТВО ИНТОНАЦИИ: АНДРЕЙ РУМЯНЦЕВ И ЕГО КНИГА «АЛЕКСАНДР ВАМПИЛОВ»

Размышляя о происходящем в жизни, культурных десятилетиях/сезонах нашей эпохи, современном литературном процессе, обращает на себя внимание многократно означенная раскоординированность происходящего, всеобщее броуновское движение: «Мы попали в мир, где нет иерархии, нет монопольных ценностей, где сильно ослаблено представление о норме вообще, где все проблематизировано, и где человеку предоставлена возможность непринужденно раскрывать себя и в художественном творчестве, и в жизни. Единственный здесь закон – это, пожалуй, закон толерантности. Так складывается общественная и культурная среда» [1, с. 6]. Сопроводив эту реплику критика Евгения Ермолина императивом от Игоря Шайтанова – критика еще более старшего поколения: «Нельзя понятие свободы перенести туда, где нет понятия ответственности» [5], мы получаем систему координат, которая желаемая и востребована сегодня: толерантность – свобода выбора – ответственность. В этой связи представляется интересным рассмотрение того, как сейчас ведут себя традиционные литературные жанры и формы культурной жизни, а точнее – как в рамках заданного (в данном случае, биографического повествования из серии ЖЗЛ) прорастает живое творческое Я писателя и его героя.

«Послужной список» серии «Жизнь замечательных людей» издательства «Молодая гвардия» обращает на себя внимание выходом книг к юбилейным

датам (рассматриваемый текст не является исключением) и обилием имен (к Большой серии примыкает Малая серия и ЖЗЛ. Биография продолжается [4]). Отчасти, это ранжирует персоналии и, в какой-то мере, оправдывает издательство, поскольку «слово предоставлено» всем и многим. В данном случае, высказанное не отменяет счастливого обстоятельства: в 2015 году вышла в свет новая книга Андрея Румянцева о драматурге Александре Вампилове тиражом в 3 тысячи экземпляров [3]. Ранее из русских драматургов удостоивались внимания «Молодой гвардии» только А. Н. Островский и А. П. Чехов. Их биографии писались разными авторами и неоднократно переиздавались.

Книга Андрея Румянцева – поэта, университетского друга писателя – это документальная хроника с присущей избранному жанру детализацией и профессорской дотошностью в работе с материалами [3]. Автор, как представляется, изначально поставил для себя задачу быть предельно честным и последовательным в изложении фактов: никаких домыслов и художественных импровизаций. Право голоса на страницах книги получили только те, кто лично знал, принимал участие, мог засвидетельствовать – уходящее ныне поколение шестидесятников-романтиков: «Физика манила нас в города, география подбивала на бродяжничество, литература, как полагаются, звала к подвигам» [3, с. 51]. Эта реплика – идентификатор самого Вампилова, который в книге едва ли не единственный свободный комментатор происходящих событий – ироничный, раскрепощенный, ведомый порывом. Свободный, ибо все прочие действующие лица ограничены движением «в кадре», а сам А. Румянцев отвел себе роль кабинетного ученого-историка, бытописателя, архивиста.

Насколько оправдан подобный позитивистский подход в случае повествования о Вампилове – вопрос. Театром нечто подобное уже было испробовано и отвергнуто: «Ее (речь о пьесе «Утиная охота») нельзя играть просто правдиво, натурально, особенно «условно натурально», ведь она почти символическая, может быть, даже мистическая <...> что-то следует доводить до высшей остроты» [3, с. 293]. Вероятно, и в случае творческой биографии Вампилова этот принцип мог бы сработать, тем более, что сам Андрей Румянцев – «поэт, знавший Вампилова с юношеских лет» (цитата из аннотации, «пуантовая» реплика от издателей). Поэтому я ждала, где же даст о себе знать поэтическое – стихийное, необузданное, индивидуальное. В чем проявится этот активный свидетель времени, обладающий фотографической памятью человек, талантливый в отборе деталей повествователь. Но ведь могло бы быть и иначе? Недавно я была на открытии одной выставки: представленная живопись радовала глаз, звучали хвалебные речи, но одна фраза остановила. Было сказано, что провинциальный художник, чью первую посмертную выставку представляли зрителям, имел большой круг друзей-искусствоведов. Подумалось, что же это были за профессионалы, если не помогли, не заставили звучать, не донесли. А время ушло, ушло... В этом смысле, драматургу Александру Вампилову повезло с друзьями больше, чем кому-либо другому. В его окружении нашлись те, кто готов

был поддержать, а после трагического ухода не отказался от неспешного мужского разговора о нем.

В работе Румянцева нет трудного входа в текст. Чувствуется, что история семьи Вампиловых его действительно интересовала, отрывая перед ним все новые и новые факты: мемуары, воспоминания, газетные и журнальные статьи, письма, собственные записки автора повествования о студенческих годах – все нашло отражение в подробнейшем повествовании.

География мысли данного биографического исследования такова: история рода, судьба отца, детство, студенчество, московские горизонты, женщины Вампилова, литературная и театральная среда столицы, отзывы о творчестве, кратко и скупно о трагической гибели и в финале – вновь звучит женская тема: обо отношении Вампилова к женщинам, реплика-сюжет жены Ольги и упоминание о Валентине из пьесы-завещания, героине, «чей светлый образ мы воспринимаем как добрую, поддерживающую человека в трудные мгновения жизни улыбку Александра Вампилова» [3, с. 325].

Нужно отдать должное А. Румянцеву – его повествование столь насыщено информативно, столь многоголосно, что из него может быть сочинено (в высшем смысле) не одно исследование. И в этом случае, не так уж и важно, актуализированное или только личностно значимое. Важно, что биография драматурга разворачивается на фоне эпохи с уточнениями, детализацией восприятия происходящего тогда и сейчас. В семье Вампиловых много было людей одаренных, талантливых. Сестра деда писателя была акушеркой, женщиной-буряткой, одной из первых получившей европейское образование [3, с. 8]. Брат деда – Роман Владимирович – был знатоком монгольского, китайского, японского, тибетского языков, увлекался рисованием и музыкой, составил эскизный проект буддийского храма в Санкт-Петербурге. История ареста отца заставляет задуматься не только о трагедии 1937 года, но и о методах расправы с неугодными, использовании методов подлога в личных целях. Публикация А. Румянцевым материалов обращения Валентина Вампилова в Иркутский отдел образования от 23 декабря 1937 года способствовала приданию гласности факт гибели отца писателя.

Немало в этой книге и светлых страниц. Автор отмечает, что у Саши Вампилова «было какое-то особое обаяние. Он притягивал сверстников, располагал к себе в первые же минуты общения <...> у него было необыкновенно развито чувство товарищества [3, с. 56, 60]. Еще в студенчестве за Вампиловым была замечена привычка искать и находить точные юмористически окрашенные выражения: «Казалось, что шутливое или острое слово гнездится у него на кончике языка. При знакомстве с девушкой, на ее вопрос, учится он или работает, Саша мог ответить: работаю. В цирке цыганом» [3, с. 59]. Из записных книжек: «Какой вы нахал! Сказала она с выражением. Душой я страстный, но тело у меня вялое. Весной даже от обувной фабрики пахнет конфетами» [3, с. 59].

А. Румянцев отмечает дар драматурга, замеченный у Александра еще в студенчестве («запоминал не только ситуации, но и жест, фразу героя» [3,

с. 58]), с горечью отзываясь об отсутствии контакта преподавателей университета и талантливой молодежи, живописует Москву середины 60-х, при этом делясь с читателями предположениями и творческими догадками. Например, о том, что сердечное обращение «матушка» пришло в поэзию Н. Рубцова именно от Вампилова. Автор биографического повествования дает возможность представить, как и на что реагирует молодой сибиряк из провинции, то и дело предлагая метафизические размышления об окружающей его реальности: «В Москве трудно родиться поэту. Москвичи с детства все знают. Задумчивых в Москве нет» [3, с. 123]. Или – очень чеховское по интонации признание: «Почему мы, получив дар Божий на земле, живем недостойно, грязно, безнравственно?» [3, с. 261].

Практиками театра и литературы авторская индивидуальность Вампилова определялась через: «отсутствие преднамеренности» (Г. Товстоногов, с. 291); драматическое напряжение паузы: «взгляд словно бы переводимый с «близкого» человека в себя» (В. Распутин, с. 282); столкновение «мертвого» в порядочности и творческого, сарафановского в ней (Г. Бродская, с. 252). Интересные «подсказки»! Не оставлена без внимания в книге и реплика Г. Товстоногова о «нетheaterальном зрителе», каким показался ему при первой встрече молодой драматург [3, с. 256]. Особо эмоционален Андрей Румянцев там, где дело касается творческой рецепции и интерпретации вампиловской драматургии. Остановившись перед сентенцией «драматург не понял» [3, с. 287], он и не просто рассуждает, кричит: «Загадка Вампилова! В чем?» Автор неистовствует там, где идет речь о «восьми барьерах» – проволочках по изданию пьес, препятствиях к постановке – солидаризируясь с поздними признаниями критика И. Вишневской: «Не способствовали счастливому стечению фактов, а значит, невольно способствовали их несчастному стечению» [3, с. 205]. Кажется, уже и не осталось таких (или есть, в Сибири?) с донкихотовской повадкой – резких, непримиримых к полутонам, и потому – одиноких?

Книга – коллективный труд. Оттого жаль, что редакторы не отработали ряд нюансов. Есть незначительные повторы-уточнения, автор проявляет излишний пиетет перед погодкой В. Распутным, неуместный в главе о студенческом братстве. Наконец, А. Эфрос никогда не работал главным режиссером Театра сатиры [3, с. 214]. В остальном – нужная, достойная книга.

Мы стали жить торопливо, и 325 страниц подробного жизнеописания требуют определенных усилий от читателя. При этом книгу стоит прочесть и как историю одного рода, и ради выдержек стенограмм обсуждения пьесы «Прошлым летом в Чулимске» в редакции альманаха «Ангара» [3, с. 280–281], или спектакля Ю. Любимова «Живой» по повести Б. Можая [3, с. 224–225], которые иллюстрируют описание происходящего в литературных и театральных кругах того времени. Стоит прочесть и для того, чтобы найти интенции по поводу «своего» Вампилова, как это сделал когда-то А. Эфрос: «Я все время думал о несчастье Зилова. В чем оно и отчего? <...> Если бы я был социологом или писателем, то стал бы изучать и фантазировать насчет того, как и откуда появляется эта болезнь. Болезнь пустоты»

[3, с. 295]. Речь идет о той пустоте, которой всегда боялись и которую издревле на Руси воспринимали как самое страшное ругательство и проклятие, – «чтоб тебе пусто было»: пусто вокруг и внутри тебя. И в этом смысле, Зилов – та часть Вампилова (его творческого авторского *его*), которая была больна, не давала покоя, заставляла писать, являясь мерой ответственности за тех, кто был рядом, и, главное, перед самим собой (за содержание и наполнение своей жизни). «Пустота» А. Вампилова (вполне себе советского писателя) и «пустота» А. Эфроса (интуитивно несоветского режиссера) разные по смыслу и форме, как пауза и многоточие. Возможно поэтому А. Эфрос так и не поставил, но чувствовал в драматурге мощный чеховский ген, продолжение лучших традиций психологического театра. И в этом, как представляется, есть смысл оставить книгу А. Румянцева на своей собственной книжной полке, чтобы возвращаться, соотносить, проверять точность взятой жизненной интонации.

Список литературы

1. *Ермолин, Е. А.* Медиумы безвременья: литература постмодерна, или трансавангард / Е. А. Ермолин. – М.: Время, 2015. – 208 с.
2. *Лотман, Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте / Ю. М. Лотман // О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. – СПб.: Искусство, 1997. – 848 с.
3. *Румянцев, А. Г.* Вампилов / А. Г. Румянцев. – М.: Молодая гвардия, 2015. – 332 с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.: вып. 1546).
4. Список книг серии «Жизнь замечательных людей» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>.
5. *Чупринин, С.* Для своего круга [Электронный ресурс] / С. Чупринин // Знамя. – 2013. – № 3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/3/ch16.html>.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абашева Марина Петровна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории литературы и методики преподавания литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета; профессор кафедры журналистики и массовых коммуникаций Пермского государственного научно-исследовательского университета.

Алешка Татьяна Вячеславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы БГУ.

Бельский Александр Иванович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой белорусской литературы БГУ.

Ванчурова Мария Николаевна – магистр Самарского государственного педагогического университета.

Голубков Михаил Михайлович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса МГУ им. М. В. Ломоносова.

Гончарова-Грабовская Светлана Яковлевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы БГУ.

Горбачев Александр Юрьевич – старший преподаватель кафедры русской литературы БГУ.

Данилович Татьяна Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Белорусского государственного педагогического университета имени М. Танка.

Дюкова Элла Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы БГУ.

Житенев Александр Анатольевич – доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX–XXI веков, теории литературы и фольклора Воронежского государственного университета.

Журчева Ольга Валентиновна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Самарского государственного педагогического университета.

Журчева Татьяна Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского государственного педагогического университета.

Кабылкова Александра Александровна – аспирантка кафедры русской литературы БГУ.

Капцев Владимир Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы БГУ.

Клеофастова Татьяна Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Киевского национального лингвистического университета.

Крикливец Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Витебского государственного университета им. П. М. Машерова.

Леонова Ева Александровна – кандидат филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы БГУ.

Лаптёнок Ирина Брониславовна – кандидат филологических наук, заместитель директора по учебной работе Института повышения квалификации и переподготовки кадров Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Лепишева Елена Михайловна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры доуниверситетской подготовки БГУ.

Лукьянова Татьяна Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент, теории литературы БГУ.

Мархелова Екатерина Валерьевна – магистрант кафедры теории литературы БГУ.

Мусиенко Светлана Филипповна – доктор филологических наук, профессор кафедры английского языка Гродненского государственного университета им. Янки Купалы.

Навойчик Павел Иванович – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы БГУ.

Поимцева Ольга Олеговна – аспирантка кафедры русской литературы БГУ.

Полукошко Ольга Ивановна – научный сотрудник учебно-научной лаборатории белорусского фольклора БГУ.

Пономаренко Максим Дмитриевич – докторант Поморской Академии (г. Слупск).

Рагойша Вячеслав Петрович – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы БГУ.

Светайшёва Татьяна Анатольевна – преподаватель кафедры русской литературы БГУ.

Середа Ирина Александровна – ведущий специалист учебно-методической лаборатории инноваций в образовании БГУ.

Сибирная Мария Владимировна – аспирантка Жешувского университета.

Сидор Моника – доктор наук Люблинского Католического университета Иоанна Павла II.

Синькова Людмила Дмитриевна – доктор филологических наук, профессор кафедры белорусской литературы БГУ.

Скоропанова Ирина Степановна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы БГУ.

Тютелова Лариса Геннадьевна – доктор филологических наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью

Самарского национального исследовательского университета имени академика С. П. Королёва.

Цветова Наталья Сергеевна – доктор филологических наук, профессор кафедры медиалингвистики Санкт-Петербургского университета.

Шамякина Мария Вячеславовна – кандидат филологических наук, доцент Института пограничной службы.

Шамякина Славяна Вячеславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы БГУ.

Шамякина Татьяна Ивановна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы БГУ.

Щедрина Нелли Михайловна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX в. Московского государственного областного университета.

Шпаковский Игорь Иванович – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы БГУ.

Якушева Людмила Алентиновна – кандидат культурологии, доцент кафедры теории, истории культуры и этнологии Вологодского государственного университета.

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПАРАДИГМА ТВОРЧЕСТВА

А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА

<i>Голубков М. М.</i> ВСТРЕЧА ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ: М. ГОРЬКИЙ И А. СОЛЖЕНИЦЫН В ПРОСТРАНСТВЕ ЮБИЛЕЙНОГО ГОДА	3
<i>Цветова Н. С.</i> А. И. СОЛЖЕНИЦЫН: ЭСТЕТИКА ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО СЛОВА	13
<i>Мусяенко С. Ф.</i> ЭПИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА	20
<i>Щедрина Н. М.</i> ТВОРЧЕСТВО А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА В КОНТЕКСТЕ «КРАСНОГО КОЛЕСА»	29
<i>Синькова Л. Д.</i> ФУНКЦИОНАЛИЗМ ФАКТА У ПРОЗЫ А. СОЛЖЕНИЦЫНА И А. АДАМОВИЧА	36
<i>Леонова Е. А.</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И ГЕНРИХ БЁЛЬ: ДУХОВНОЕ СОДРУЖЕСТВО	43
<i>Гончарова-Грабовская С. Я.</i> А. И. СОЛЖЕНИЦЫН – ДРАМАТУРГ (ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ТРИЛОГИИ «1945 ГОД»)	50
<i>Клеофастова Т. В.</i> УНИКАЛЬНОСТЬ ЖАНРА И АРХИТЕКТониКИ РОМАНА-ЭПОПЕИ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА «КРАСНОЕ КОЛЕСО»	54
<i>Сидор Моника.</i> ИСТОРИЯ И ОПЫТ: СТРАТЕГИЯ ОПИСАНИЯ ПРОШЛОГО В ЭПОПЕЕ «КРАСНОЕ КОЛЕСО» АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА	59
<i>Капцев В. А.</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН: ОТ ОБРАЗА ПИСАТЕЛЯ К МЕДИАИМИДЖУ	64
<i>Лапцёнак І. Б.</i> МАСТАЦКІ ПЕРАКЛАД ЯК СРОДАК РЭЦЭПЦЫІ ТАБУІРАВАНЫХ ТЭМ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРЧАСЦІ А. СОЛЖЕНИЦЫНА, Ф. АЛЯХНОВІЧА, В. БЫКАВА)	70
<i>Горбачев А. Ю.</i> ВЛИЯНИЕ РАССКАЗА А. СОЛЖЕНИЦЫНА «МАТРЕНИН ДВОР» НА ПРОЗУ В. РАСПУТИНА	76
<i>Мархелова Е. В.</i> ПРИНЦИП ЕДИНСТВА И ВЗАИМОСВЯЗИ ЦЕНТРАЛЬНЫХ ГЕРОЕВ В РОМАНЕ А. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»	82

РАЗДЕЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПОИСКИ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

<i>Житенев А. А.</i> АПОЛОГИЯ ПОЭЗИИ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	88
<i>Бельскі А. І.</i> АСЭНСАВАННЕ ДАВАЕННАГА САВЕЦКАГА МІНУЛАГА Ў БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ КАНЦА ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТ.	97

<i>Абашева М. П.</i> ЛИТЕРАТУРА ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ: НОВАЦИИ В ПОЭТИКЕ	101
<i>Тютелова Л. Г.</i> РОМАННЫЕ СТРАТЕГИИ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМЕ НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС Е. ИСАЕВОЙ	107
<i>Рагойша В. П.</i> РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ПРОЗА В БЕЛОРУССКОЯЗЫЧНЫХ ВОССОЗДАНИЯХ АНДРЕЯ КАЛЯДЫ.....	112
<i>Шамякина Т. І.</i> ПРОЗА ІВАНА ШАМЯКІНА НА МЯЖЫ СТАГОДДЗЯЎ	118
<i>Навойчык П. І.</i> У ПОШУКУ СХАВАНЫХ СЭНСАЎ: ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧЫ КАНОН І. ЖУКА	125
<i>Данилович Т. В.</i> РЕЦЕПЦИЯ ПРИНЦИПОВ ЧИСТОГО ИСКУССТВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.	131
<i>Дюкова Э. Ю.</i> РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА СТРАНИЦАХ АЛЬМАНАХА «БРАТЭРСТВА» (1982–1992)	136
<i>Лук’янава Т. В.</i> БЕЛАРУСКІ МАСТАЦКІ ПЕРАКЛАД НА СТАРОНКАХ СУЧАСНАЙ ПЕРЫЁДЫКІ	142
<i>Середа И. А.</i> ФЕНОМЕН DAS MAN В РУССКОЙ И РУССКОЯЗЫЧНОЙ БЕЛОРУССКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.	145
<i>Крикливец Е. В.</i> НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКАЯ ПОВЕСТЬ В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	151
<i>Кабылкова А. А.</i> ЖАНРОВОЕ МНОГООБРАЗИЕ ТВОРЧЕСТВА В. Н. КРУПИНА 2010-х ГГ.	155
<i>Шамякина М. В., Шамякина С. В.</i> ЭЛЕМЕНТЫ УТОПИИ И АНТИУТОПИИ В ДИЛОГИИ С. ЛУКЪЯНЕНКО «РАБОТА НАД ОШИБКАМИ»	162
<i>Шпаковский И. И.</i> НАКАНУНЕ АПОКАЛИПСИСА: «FIN DE SIECLE» В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ НОВЕЛИСТОВ	168
<i>Палукошка В. І.</i> ПАМІЖ FІCTION І NON-FІCTION: АСАБЛІВАСЦІ МАСТАЦКА-ДАКУМЕНТАЛЬНАЙ ПРОЗЫ А. АДАМОВІЧА І С. АЛЕКСІЕВІЧ	176

РАЗДЕЛ 3. НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

<i>Скоропанова И. С.</i> НОВАЦИИ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА В ОБЛАСТИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ	181
<i>Алешка Т. В.</i> СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГИ ДМИТРИЯ ДМИТРИЕВА «ЭФФЕКТ НАБЛЮДАТЕЛЯ»	187

<i>Пономаренко М. Д.</i> МИФОРЕАЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ КОНСТРУИРОВАНИЯ МИРА В ЛИРИКЕ Ю. КУЗНЕЦОВА	193
<i>Светашиёва Т. А.</i> ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ	200
<i>Поимцева О. О.</i> КАТЕГОРИЯ «ШИРОКОСТИ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В РЕЦЕПЦИИ СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ ПОЭТОВ	205

РАЗДЕЛ 4. СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ: СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ

<i>Журчева О. В.</i> ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ ВАДИМА ЛЕВАНОВА	211
<i>Лепишева Е. М.</i> НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ БЕЛАРУСИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА	216
<i>Журчева Т. В.</i> ФИЛОСОФИЯ ПРОСТРАНСТВА В ДРАМАТУРГИИ ВАДИМА ЛЕВАНОВА	223
<i>Ванчурова М. Н.</i> СПЕЦИФИКА ЗАМКНУТОГО ПРОСТРАНСТВА В РАННИХ ПЬЕСАХ ВАДИМА ЛЕВАНОВА	230
<i>Сибирная М. В.</i> ИРОНИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПОЭТИКЕ ПЬЕС-СКАЗОК: «СКАЗКА» ИРИНЫ ВАСЬКОВСКОЙ И «БАБУШКА НАПРОКАТ» АННЫ БОГАЧЕВОЙ	234
<i>Якушева Л. А.</i> ИСКУССТВО ИНТОНАЦИИ: АНДРЕЙ РУМЯНЦЕВ И ЕГО КНИГА «АЛЕКСАНДР ВАМПИЛОВ» ...	239
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	244

Научное издание

**РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРЫ
НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ
(к 100-летию А. И. Солженицына)**

Сборник научных статей

Ответственный за выпуск *Л. Л. Авдейчик*
Компьютерная верстка *А. А. Пархомчик*
Корректор *И. М. Подоматько*

Подписано в печать 10.12.2018. Формат 60×84/16.
Бумага офсетная. Ризография.
Усл. печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 20,8. Тираж 100 экз. Заказ 98.

Издатель и полиграфическое исполнение:
государственное учреждение образования
«Республиканский институт высшей школы».
Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/174 от 12.02.2014.
Ул. Московская, 15, 220007, г. Минск.