

Ученые записки



НОВГОРОДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

ISSN 2411-7951

Главный редактор

Моторин А. В., д. филол. наук, профессор

Зам. гл. редактора

Макаров В. И., к. филол. наук, доцент

**Торопова Е. В., к. ист. наук, доцент, гл. редактор
научного направления (Великий Новгород)**

Ариас-Вихиль М. А., д. филол. наук, с. н. с. (Москва)

**Бессуднова М. Б., д. ист. наук, доцент
(Великий Новгород)**

Васильев Я. А., к. ист. наук, доцент (Великий Новгород)

**Владимирова Н. Г., д. филол. наук, профессор
(Калининград)**

Гайдуков П. Г., д. ист. наук, член-корр. РАН (Москва)

**Гиппиус А. А., д. филол. наук, профессор,
член-корр. РАН (Москва)**

**Жукова Е. Ф., к. филол. наук, доцент
(Великий Новгород)**

**Каминская Т. Л., д. филол. наук, доцент
(Великий Новгород)**

**Ковалев Б. Н., д. ист. наук, профессор
(Санкт-Петербург)**

Кулик С. В., д. ист. наук, профессор (Санкт-Петербург)

**Куприянова Е. С., д. филол. наук, профессор
(Великий Новгород)**

**Маленко С. А., д. филос. наук, профессор
(Великий Новгород)**

Прохорова О. Н., д. филол. наук, профессор (Белгород)

**Седов Вл. В., д. искусств., профессор, член-корр. РАН
(Москва)**

**Семенова А. Л., д. филол. наук, доцент
(Великий Новгород)**

Тарабардина О. А., к. ист. наук (Великий Новгород)

**Терешкина Д. Б., д. филол. наук, доцент
(Великий Новгород)**

**Шмелева Т. В., д. филол. наук, профессор
(Великий Новгород)**

№ 1 (46) 2023

Учредитель и издатель – Федеральное
государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого» (НовГУ)

Адрес редакции и издателя:
173003, Россия, Великий Новгород,
ул. Большая Санкт-Петербургская, 41, ауд. 1216
Тел. (8162) 338830 доб. 2294
Факс: (8162) 974526
E-mail: enotes@novsu.ru
<https://portal.novsu.ru/univer/press/eNotes1/>

Ученые записки

Новгородского государственного университета
№ 1 (46) 2023

Выпускающий редактор: Макаров В. И.
Оригинал-макет подготовлен редакцией
сетевого издания «Ученые записки
Новгородского государственного университета»

Свидетельство
Эл № ФС77-58076 от 20 мая 2014 г.
Роскомнадзора Российской Федерации
Выходит не менее 4 раз в год

Подписано в печать 22.02.2023 г.
Дата выхода 27.02.2023 г.

Отпечатано: ИП Копыльцов И.П.
349052, Воронежская обл., г. Воронеж,
ул. Маршала Неделина, д. 27, кв. 56
Тел. 89507656959, e-mail: Kopyltsow_Pavel@mail.ru



© НовГУ, 2023
© Авторы статей, 2023

(16+)

Memoirs of Novgorod State University



ONLINE SCIENTIFIC JOURNAL

ISSN 2411-7951

№ 1 (46) 2023

Editor-in-Chief

Motorin A. V., Doctor of Philology, Professor

Deputy Editor-in-Chief

Makarov V. I., Candidate of Philology, Associate Professor

Toropova E. V., Candidate of History, Associate Professor,
Research Area Chief Editor (Veliky Novgorod)

Arias-Vikhil M. A., Doctor of Philology, Senior Scientific
Researcher (Moscow)

Bessudnova M. B., Doctor of History, Associate Professor
(Veliky Novgorod)

Vasiliev Ya. A., Candidate of History, Associate Professor
(Veliky Novgorod)

Vladimirova N. G., Doctor of Philology, Professor
(Kaliningrad)

Gaidukov P. P., Doctor of History, Corresponding Member
of the Russian Academy of Sciences (Moscow)

Gippius A. A., Doctor of Philology, Professor, Corresponding
Member of the Russian Academy of Sciences (Moscow)

Zhukova E. F., Candidate of Philology, Associate Professor
(Veliky Novgorod)

Kaminskaya T. L., Doctor of Philology, Associate Professor
(Veliky Novgorod)

Kovalev B. N., Doctor of History, Professor
(Saint Petersburg)

Kulik S. V., Doctor of History, Professor (Saint Petersburg)

Kupriyanova E. S., Doctor of Philology, Professor
(Veliky Novgorod)

Malenko S. A., Doctor of Philosophy, Professor
(Veliky Novgorod)

Prokhorova O. N., Doctor of Philology, Professor (Belgorod)

Sedov V. V., Doctor of Art History, Professor,
Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences
(Moscow)

Semenova A. L., Doctor of Philology, Associate Professor
(Veliky Novgorod)

Tarabardina O. A., Candidate of History (Veliky Novgorod)

Tereshkina D. B., Doctor of Philology, Associate Professor
(Veliky Novgorod)

Shmeleva T. V., Doctor of Philology, Professor
(Veliky Novgorod)

Founder and Publisher —

Federal State Budgetary Educational

Institution of Higher Education

“Yaroslav-the-Wise Novgorod State University”
(NovSU)

Postal Address:

173003, Russian Federation, Veliky Novgorod,
41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya str., office 1216

Tel.: +7 (8162) 338830 add. 2294

Fax: +7 (8162) 974526

E-mail: enotes@novsu.ru

<https://portal.novsu.ru/univer/press/eNotes1/>

Memoirs of NovSU

№ 1 (46) 2023

Executive Editor: Makarov V. I.

Camera-ready copy is prepared

by the Memoirs of NovSU editorial staff

Registration Certificate:

El No. FS77-58076 of May 20, 2014, issued by the
Federal Service for Supervision of Communications,
Information Technology and Mass Media
Published no less than 4 times a year

Signed for publication on February 22, 2023

Published on February 27, 2023

Printed by IE Kopyltsov I. P.

349052, Voronezh Region, Voronezh

27-56, Marshala Nedelina str.

Tel.: +7 (950) 765-69-59

E-mail: Kopyltsov_Pavel@mail.ru



© NovSU, 2023

© Authors of articles, 2023

(16+)

СОДЕРЖАНИЕ

Материалы международной конференции "VIII Мусатовские чтения – 2021. Художественные традиции в русской литературе XIX–XXI веков"			
1	Александрова Э. К.	«Давно знакомый рисунок» и его смысл: заметки об экфрасисе в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр»	1
2	Астафьева О. В.	Пришвин и Метерлинк: дети в поисках счастья и правды	6
3	Бушканец Л. Е., Иванова Н. Ф.	Если бы Чехов писал в социальных сетях...	12
4	Головачёва А. Г.	Диалектика сюжета: рассказы А. П. Чехова и А. С. Грина о необычных пари	20
5	Гордович К. Д.	Развитие традиции использования детского взгляда на мир в произведениях с серьезными социально нравственными проблемами	25
6	Дождикова Н. А.	Красное и зеленое у Булгакова	30
7	Кубасов А. В.	Имплицитная метатеатральность в комедии А. П. Чехова «Чайка»	35
8	Петухова Е. Н.	История одного острова в сатирическом освещении (Евг. Водолазкин «Оправдание острова»)	40
9	Рубинчик О. Е.	«Разве я посмею!» К теме взаимоотношений Ахматовой с властями в период ташкентской эвакуации	45
10	Семенова А. Л., Терешкина Д. Б.	Традиции народного христианства в «окуровских» повестях М. Горького	49

CONTENTS

Proceedings of "VIII Musatov Readings – 2021. Artistic Traditions in Russian Literature of the 19th – 21st Centuries"			
1	Alexandrova E. K.	"Familiar drawing" and its meaning: Notes on ekphrasys in G. Gazdanov's novel "Vecher u Kler" (Evening at Claire's)	1
2	Astafyeva O.V.	Prishvin and Maeterlinck: Children in search of truth and happiness	6
3	Bushkanecz L. E., Ivanova N. F.	If Chekov wrote on social networks...	12
4	Golovachyova A. G.	Dialectics of the plot: stories by A. P. Chekhov and A. S. Grin about unusual bets	20
5	Gordovich K. D.	The development of the tradition of using a child's perspective on the world in the works with serious social and moral issues	25
6	Dozhdikova N. A.	Bulgakov's red and green	30
7	Kubasov A. V.	Implicit meta-theatricality in A. P. Chekhov's comedy "The Seagull"	35
8	Petukhova E. N.	The story of an Island in satirical coverage (E. Vodolazkin "Justification of the Island")	40
9	Rubinchik O. E.	"How dare I!" To the topic of Akhmatova's relationship with the authorities during Tashkent evacuation	45
10	Semenova A. L., Tereshkina D. B.	Traditions of folk Christianity in the "Okurov" stories of M. Gorky	49

Э.К.Александрова

**«ДАВНО ЗНАКОМЫЙ РИСУНОК» И ЕГО СМЫСЛ: ЗАМЕТКИ ОБ ЭКФРАСИСЕ В РОМАНЕ
Г.ГАЗДАНОВА «ВЕЧЕР У КЛЭР»**

Рассмотрены некоторые экфрасисы романа Г.Газданова «Вечер у Клэр», в том числе рисунок петуха (образ этой птицы занимает одну из главных позиций в системе бестиария романа), волка, изображение Леды и лебедя. Проведенное исследование позволило обнаружить ряд дополнительных смыслов, раскрывающихся при дешифровке живописных и музыкальных претекстов образов. Особое внимание уделено второстепенному герою — художнику, сделан вывод, что создавая образы даже эпизодических героев, писатель оперирует целыми пластами аллюзий, как на мировую классику, так и современную ему литературу, расширяя, смыслы литературных, претекстов живописными и музыкальными. При этом одни и те же образы у Г.Газданова часто имеют как «литературных», так и реальных прототипов.

Ключевые слова: Г.Газданов, Б.Поплавский, М.Шагал, экфрасис, цирк, петух в круге, волк

В письме Г.Газданова его другу Н.С.Муравьеву от 10 апр. 1924 г. есть строки, которые проливают свет на специфику творческого метода самого писателя. Газданов называет Пастернака «самым необыкновенным поэтом из всех», каких читал: «Он очень труден <...> главная его особенность, по-моему, это изумительная, совершенно невероятная неотделенность его космических чувств от обстановки его комнаты, от глупых мелочей. Иногда он их заставляет выражать то, что чувствует он» [1, т. 5, с. 28]. Такими неизменными спутниками героя-рассказчика, «показателями» его внутреннего состояния становятся вещи его комнаты, а среди них особенное внимание привлекает карандашный рисунок: «На стене висит давно знакомый рисунок Сиповского: петух, которого он рисовал при мне» [1, т. 1, с. 94].

История этого рисунка подробно передана в эпизод о детских воспоминаниях Николая: «В Минске частыми нашими гостями были этот чиновник и художник Сиповский. Сиповский был высокий старик с сердитыми бровями, борзятник и любитель искусства. Он был громаден и широк в плечах; карманы его отличались страшной глубиной. Один раз, придя к нам и не застав дома никого, кроме меня и няни, он поглядел на меня в упор и отрывисто спросил: — Петуха видел? — Видел. — Не боишься? — Нет. — Вот смотри.

Он залез в карман и вытащил оттуда огромного живого петуха. Петух застучал когтями по полу и принялся кружиться по передней. — А вам петух зачем? — спросил я. — Рисовать буду. — Он не будет сидеть смиренно. — А я заставлю. — Нет, не заставите. — Нет, заставлю.

Мы вошли в детскую. Няня, взмахивая руками, загнала туда петуха. Сиповский, придерживая его одной рукой, другой обвел мелом круг по полу — и петух, к моему изумлению, покачнувшись раза два, остался неподвижным. Сиповский быстро нарисовал его» [1, т. 1, с. 56–57].

Этот визуальный образ из детства сопровождает героя-рассказчика на протяжении всего романного повествования: «На стене висит давно знакомый рисунок Сиповского: петух, которого он рисовал при мне. — А у Клэр лебедь и Дон-Кихот, — думаю я и тотчас приподнимаюсь» [1, т. 1, с. 94].

Противительная конструкция фразы, объединяющей два экфрасиса¹: петух — у Николая, а лебедь — у Клэр, призвана усилить принадлежность петуха именно герою-рассказчику и словно «отождествить» его с образом птицы. Петух в различных культурных традициях выступает как воплощение мужского начала, символ чувственного, эротического влечения [2, с. 310]. Художник делал рисунок с плененного петуха, «загипнотизированного» меловым кругом, что видимо, призвано подчеркнуть зависимое положение героя романа². Л.У.Звонарева, обращаясь к обозначенному эпизоду «Вечера у Клэр», указывает на то, что источником этой сцены могла послужить «Моя исповедь» А.Блока, в которой подобное ощущение испытывает юный герой, только что поступивший в гимназию: «Я чувствовал себя как петух, которому причертили клюв мелом к полу, и он так и остался в согнутом и неподвижном положении, не смея поднять голову» [3, с. 131]. Предположение исследователя подкрепляется и свидетельством В.Б.Сосинского, товарища Газданова по шуменской гимназии, который в мемуарах «Четыре плюс один» (1924) вспоминает о литературных увлечениях их юности и среди прочего называет «Воспоминания о Блоке» Андрея Белого [4, с. 52]³. Ср. как реализован мотив жертвы в рассказе Газданова 1932 г. «Счастье»: «В другой раз тревожно кудахтала и кричала курица, которую зарезал Жозеф; Дорэн слышал взмахи ее крыльев, когда она, уже обезглавленная, пробежала несколько шагов по двору; и все это, на что раньше Дорэн не обратил бы внимания, — необычайно угнетало его теперь и делало его состояние еще более тягостным» [1, т. 2, с. 363].

Через другой рисунок Сиповского повторно передан прогноз жертвенного положения Соседова, безысходности: «Помню еще один его рисунок: охотник, наклонившись набок, скачет на лошади: прямо перед ним две борзые насаждают на волка. Лицо у охотника красное и отчаянное; все четыре ноги коня как-то сплелись вместе. Эту картину Сиповский подарил мне» [1, т. 1, с. 57]. В данном экфрасисе проекция будущего бегства на бронепоезде: «Целый год бронепоезд ездил по рельсам Таврии и Крыма, как зверь, загнанный облавой и ограниченный кругом охотников. Он менял направления, шел вперед, потом возвращался, затем ехал влево,

чтобы через некоторое время опять мчаться назад. На юге перед ним расстилалось море, на севере ему заграждала путь вооруженная Россия. А вокруг вертелись в окна поля, летом зеленые, зимой белые, но всегда пустынные и враждебные. Бронепоезд побывал всюду и летом он приехал в Севастополь» [1, т. 1, с. 146-147]. В романе бронепоезд называется «Дым», однако в реальности осенью 1919 г. из Харькова в Синельниково отправились два легких бронепоезда Добровольческой армии, один из которых носил имя «Волк».

Далее сцена охоты, в которой герой-рассказчик прямо отождествляет себя с загнанным зверем: «Я видел однажды на охоте раненого волка, спасавшегося от собак. Он тяжело прыгал по снегу, оставляя на белом поле красные следы. Он часто останавливался, но потом с трудом снова пускался бежать; и когда он падал, мне казалось, что страшная земная сила тшится приковать его к одному месту и удержать там — вздрагивающей серой массой — до тех пор, пока не приблизятся вплотную оскаленные морды собак. Эта же сила, думал я, точно громадный магнит, останавливает меня в моих душевных блужданиях и притворяет меня к кровати» [1, т. 1, с. 93].

В то же время, петух становится одним из «атрибутов» самой героини: «Да, — говорю я себе, точно проснувшись и прозрев, — да, это Клэр. Но что “это”? — опять думаю я с беспокойством — и вижу, что это — все: и няня, и петух, и лебедь, и Дон-Кихот, и я, и синяя река, которая течет в комнате, это все — вещи, окружающие Клэр» [1, т. 1, с. 94]. Одно из французских названий петуха — “chante-clair”. Шантеклер — персонаж средневекового «Романа о Лисе Ренаре и петухе Шантеклере» (“Renart et Chantecler le Coq”). Поскольку французская орфография в XII—XIII вв. была не зафиксированной, сохранилось два варианта написания: “Chante-clair” и “Chantecler”⁴. Само слово содержит в себе неполное имя героини — “Claire”. Тема притяжения — отталкивания полу-французенки и русского эмигранта как встречи и неслиянности двух менталитетов, русского и западного, очень глубока в романе. Петух как неофициальный символ Франции еще сильнее подчеркивает связь Николая со страной, приютившей изгнанника, в то же время «обнаруживая» «инородность» Соседова по отношению к окружающей его французской действительности⁵.

Образ Сиповского выстраивается в цирковом контексте. Помимо того, что герой показывает маленькому зрителю настоящее представление, используя прием гипноза и выступая в роли дрессировщика, у него даже есть помощница (няня, которая взмахами рук заглаживает птицу «на арену»), о Сиповском сообщается, что «он был громаден и широк в плечах», что вызывает ассоциации с цирковым силачом; дальнейшие характеристики уже напрямую отсылают к клоунаде и иллюзионистам: «карманы его отличались страшной глубиной»; «он залез в карман и вытащил оттуда огромного живого петуха» [1, т. 1, с. 56]⁶.

Цирковая атрибутика сопровождает и другого петуха в романе. «Однажды, поздно ночью, я возвращался из цирка домой пешком <...> Я шел и вспоминал песенку клоуна: Я не советский, / Я не кадетский, / Ах, я народный комиссар... — и тот странный, зыбучий отклик, который получается всегда, если артист играет на каком-нибудь музыкальном инструменте и поет на песчаной <арене> под аккомпанемент этого мотива, не перестававшего мне слышаться» [1, т. 1, с. 97-98]. Это слова из песни «Цыпленок жареный, цыпленок пареный...», популярной в городском фольклоре конца 1910-х гг. Песня отражает события времен революции и гражданской войны, существует несколько ее вариантов⁷. В данном случае герой песни, цыпленок — будущий петух, также как и петух Сиповского, напрямую вписан в цирковой контекст (песню герой-рассказчик услышал в цирке в исполнении клоуна), мотив пленения удваивается: исполнитель песенки заключен в круг — на этот раз в цирковую арену, а ее герой — оказывается в тюрьме. Этот музыкальный экфрасис вводит во французскую действительность романа русские реалии — революционные настроения 1918—1921 гг. — провоцируя тревожный и трагический тон последующей за этим эпизодом встречи Николая с Клэр.

Образ названной птицы в круге, упоминающийся в непосредственной связи с художником, актуализирует его живописный претекст и переводит немиметический экфрасис в неатрибутированный миметический⁸. Петух и в частности петух на цирковой арене — один из постоянных сюжетов картин Марка Шагала, в 1923 г. переехавшего во Францию⁹. Образ Шагала явно прорисовывается у Газданова в романе «История одного путешествия»: среди обитателей русского Монпарнаса Артур и Володя обращают внимание на художника, который «рисует картины еврейского быта Херсонской губернии — еврейская свадьба, еврейские похороны, еврейские типы, еврейская девушка, еврейский юноша, еврейская танцовщица, еврейский музыкант» [1, т. 1, с. 218]. Незадолго до выхода «Вечера у Клэр» Шagal написал картину «Петух» (1929), это полотно, как и его «Обнаженная на петухе» (1925), включается в образную переключку с акварельным рисунком «темно-серого» лебедя, обнимающего «толстую» Леду, который украшает комнату Клэр. Леда и лебедь — иконографический сюжет, запечатленный на полотнах многих художников. Отмеченные газдановским героем-рассказчиком «особенности» Леды: она «была непростительно непропорциональна» (через это уточнение экфразис приобретает пародийно-сниженный характер), — и темный цвет лебедя позволяют сузить круг предположительных источников экфрасиса: синий и голубой фон «Леды с лебедем» П.Сезанна (1880—1882) совпадают с тонами комнаты Клэр («синими обоями», «большим синим ковром», «синей воздушной рекой» и пр.), но указание героя-рассказчика на технику исполнения рисунка: «акварельная Леда», — значительно снижает (хотя и не отменяет) вероятность того, что предмет описания означенного экфрасиса — копия с картина Сезанна, написанной маслом. Как об источнике этого рисунка можно говорить и об акварели Густава Моро «Леда и лебедь».

Следуя этой логике, эпизод с размышлениями героя-рассказчика также воспринимается как обобщающий экфрасис на многие картины Шагала с летающими людьми: «— Да, — говорю я себе, точно

проснувшись и прозрев, — да, это Клэр. Но что “это”? — опять думаю я с беспокойством — и вижу, что это — все: и няня, и петух, и лебедь, и Дон Кихот, и я, и синяя река, которая течет в комнате, это все — вещи, окружающие Клэр. Она лежит на диване, с бледным лицом, со стиснутыми зубами, ее сосцы выступают под белой кофточкой, ноги в черных чулках плывут по воздуху, как по воде, и тонкие жилки под коленями набухают от набегающей в них крови. Под ней коричневый бархат, над ней лепной потолок, вокруг мы с лебедем, Дон-Кихотом и Ледой томимся в тех формах, которые нам суждены навсегда; вокруг нас громоздятся дома, обступающие гостиницу Клэр, вокруг нас город, за городом поля и леса, за полями и лесами — Россия; за Россией вверх, высоко в небе летит, не шевелясь, опрокинутый океан, зимние, арктические воды пространства» [1, т. 1, с. 94].

Образ художника Сиповского имеет реальный прототип. Он наделен чертами современника и хорошего знакомого автора — Бориса Поплавского. На страницах газдановских произведений не раз появляются герои, отмеченные чертами этого современника: «типичный монпарно» Поплавский стал прототипом героев романа «Алексей Шувалов» Алексея Шувалова и Бориса Константиновича Круговского [5, с. 89], Павлова, героя-самоубийцы из рассказа «Черные лебеди» [6, с. 98]¹⁰.

Сиповский высок, громаден и широк в плечах, как и его предполагаемый прототип, «человек с хорошими бицепсами, в то время 23-летний спортсмен» [1, т. 1, с. 744], по словам самого Газданова¹¹. В воспоминания Газданова также отложилась манера Поплавского носить костюм, «представлявший собой смесь матросского и дорожного» [1, т. 1, с. 741], писателю запомнился случай, когда в качестве гонорара поэту выдали подержанный костюм, который был ему велик [1, т. 1, с. 743]¹².

Сиповский — художник, он назван «любителем искусства», что совпадает с увлечениями поэта Поплавского, который водил знакомства с художниками Монпарнаса, сам хотел стать художником, в 1921—1924 гг. посещал занятия в Академии живописи и получал пособие как член Союза художников. В рецензии на «Флаги» Цетлин подчеркивал, что «поэзия Поплавского часто по существу более живописна, чем музыкальна. Это маскируется тем, что поэзия его “непонятна” и “беспредметна”, что мы видим в ней смену странных, не логичной, а настроением соединенных образов» [7]. Ср. у С.Карлинского, утверждавшего, что литературное развитие Поплавского «отражает не столько развитие русской эмигрантской поэзии, сколько эволюцию парижских школ живописи в конце 1920-х годов и в начале 30-х — особенно школ сюрреалистов и неоромантиков» [8, р. 359]. Цирк, цирковая атрибутика, жонглеры, акробаты — постоянные образы в поэзии Поплавского¹³. Цирковая символика вообще распространена в творчестве писателей-эмигрантов, что, как отмечает Ж.Старобинский, связано с «оскудением традиционных источников творческого вдохновения, замещаемых новой мифологией, — процесс, свидетельствующий о неявной постановке под сомнение великих тем, вокруг которых выстраивала свои образы западная культура» [9, с. 507]¹⁴.

В «Числах» часто помещались его обзоры живописных выставок, вернисажей русских эмигрантских художников (соседствующие с репродукциями Шагала)¹⁵. В первом выпуске «Чисел» за 1930 г. помещен обзор Поплавского, в котором он назвал Шагала наиболее русским из художников, эмигрировавших во Францию [10]. Примечателен тот факт, что в этом же номере журнала помещена рецензия Н. Оцуа на «Вечер у Клэр» и рассказ самого Газданова «Водяная тюрьма».

Сделанные наблюдения подтверждают полигенетический характер газдановского интертекста: создавая образы даже эпизодических героев, писатель оперирует целыми пластами аллюзий, как на мировую классику, так и современную ему литературу, расширяя, смыслы литературных, претекстов, живописными и музыкальными. При этом одни и те же образы у Газданова часто имеют как «литературных», так и реальных прототипов. Различные виды экфрасических описаний, присутствующие в произведениях Газданова, вовлекают в круг ассоциаций не только зрительные, но и акустические впечатления, тем самым увеличивая культурную плотность произведения. Изобразительные и музыкальные экфрасические описания составляют значительный образно-смысловой пласт газдановских текстов и наделены важнейшими психологическими¹⁶ и маркирующими функциями.

Примечания

1. В настоящей работе понятие экфрасис мы понимаем расширительно, как прием словесного описания реально существующего или воображаемого произведения искусства. См. об этом, напр.: [11-13].
2. Фокус художника с петухом демонстрирует явление каталепсии, которую называют также гипнозом животных и применяют дрессировщики в цирке. В XVII в. каталепсию описал немецкий ученый Д.Швентер, называя это состояние «животным магнетизмом»: «Самую дикую курицу можно сделать неподвижной, если посадить ее на стол, прижать клюв к столу, провести мелом на столе черту от клюва вперед и затем убрать руки. Курица, совершенно испуганная, сидит тихо, неподвижно, устремив взгляд на черту» [14]. В середине XIX в. Д.Брейд предложил называть подобное состояние бездвиженности у животных и человека «гипнозом».
3. О связи газдановских произведений с творчеством Блока см., напр.: [15, 16].
4. Это наименование не имеет отношения к родовому обозначению данной птицы — «соф».
5. Ср.: «франц. название П<етуха> chante-clair, букв. “поющий рассвет”» [2, с. 309]. В этом же контексте проявляется и солярная символика газдановского петуха, когда Сиповский заключает птицу в круг и рисует ее. В.Н.Топоров указывает на «символические изображения солнца в виде Петуха в круге или рассвета» [2, с. 309].

6. В то же время диковинная безразмерность карманов художника — аллюзия на гоголевских героев. О гоголевских мотивах у Газданова см.: [16, 17].
7. Вероятно, эту песню Газданов мог слышать и находясь в военном лагере в Галлиполи. Так, З.Шаховская вспоминает о времени пребывания в Буюг-Дере в Турции в 1920 г.: «...вечером, в подвале, вытирая посуду, мы вместе пели то “Черных гусар” (“Гусар смерти”) <...> то частушки, то популярные куплеты гражданской войны <...> Была еще одна душераздирающая песня, широко распространенная на просторах России — “Жалоба цыпленка”: Цыпленок жареный, / Цыпленок пареный, / Цыпленок тоже хочет жить. / Его поймали, арестовали, / В Чека велели посадить» [18, с. 212-213]. См. также гл. «Цыпленок жареный: Очерк о песне: Как чухонские торговцы вошли в историю гражданской войны» в кн.: [19].
8. Деление основано на наличии или отсутствии в истории художественной культуры реального референта [20].
9. В 1925 г. с его иллюстрациями была издана книга стихов «Poemes d’amour» Клер и Ивана Голль (их настоящие имена — Исаак Ланг и Клара Айхман), известной и весьма популярной в Париже парой, страстно влюбленной друг в друга.
10. Ср.: «Экзистенциальное чувство безразличия ко всему, идущее об руку с нехваткой человеческих привязанностей, представлялось Газданову ключом к судьбе Поплавского <...> в этой попытке понять причины гибели <Поплавского> Газданов уже выражает уверенность в разрушительности экзистенциальной рефлексии» [6, с. 98].
11. Ср. описание внешности Поплавского другим современником: «Сильный, широкоплечий, с большими руками и железными мускулами» [21, с. 199-207].
12. Фамилия «Сиповский» является неполной анаграммой имени и фамилии поэта «Борис Поплавский». Использование такого приема характерно для поэтики газдановских текстов.
13. В этом критики видели сильное влияние Г.Аполлинера, у которого Поплавский заимствовал сюжеты — ярмарки, праздничные балаганы, цирк. Поплавский был не только зрителем цирковых представлений. Из константинопольского дневника 1921 г. известно, что он занимался французским с цирковыми артистами: «Давал урок. Смешные барышни из цирка, клоун и акробат — вот мои ученики» [22, с. 33].
14. Сквозь призму идей швейцарского ученого рассмотрено творчество современников Газданова в ст.: [23]. Цирковая символика в произведениях Газданова станет предметом рассмотрения в отдельной статье.
15. В 1956 г. Струве отмечал, что «сюрреалистический мир Поплавского создан “незаконными” средствами, заимствованными у “чужого” искусства, у живописи (что Поплавский, в сущности, поэт не музыкальный, а живописный, было кем-то из критиков отмечено: наиболее сильное влияние на Поплавского оказала новейшая живопись — кто-то сравнил его стихи с картинами Шагала...)» [24, с. 91].
16. Одной из основных функций становится объединение позиции рассказчика с позицией персонажа.

1. Газданов Г. Собр. соч.: В 5 т. М: Эллис Лак, 2009. Т. 1. 880 с.; Т. 2. 736 с.; Т. 5. 736 с.
2. Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2 / Гл. ред. С.А.Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1992. 719 с.
3. Звонарева Л.У. Зооморфный код в прозе Газданова // Русское Зарубежье: Приглашение к диалогу: Сборник научных трудов / Отв. ред. Л.В.Сыроватко. Калининград: Изд-во Калининград. гос. ун-та, 2004. С. 128-136.
4. Сосинский В.Б. Рассказы и публицистика: К 100-летию со дня рождения. М.: Профиздат, 2002. 432 с.
5. Орлова О.М. Поплавский, Газданов и Монпарнас // Русское Зарубежье: Приглашение к диалогу: Сборник научных трудов / Отв. ред. Л.В.Сыроватко. Калининград: Изд-во Калининград. гос. ун-та, 2004. С. 84-91.
6. Кибальник С.А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб.: Петрополис, 2011. 412 с.
7. Цетлин М. Борис Поплавский. «Флаги» // Современные записки. Париж, 1931. № 46. С. 503-505.
8. Karlinsky S. In Search of Poplavsky: A collage // Triquarterly. Evanston, 1973. № 27. P. 342-364.
9. Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 2. 600 с.
10. Поплавский Б. Молодая русская живопись в Париже // Числа. Париж: Изд. Cahiers de l'Étoile, 1930. Вып. 1. С. 192-196.
11. Грякалова Н.Ю. Визуальный образ и смысл: Заметки о чеховских экфрасисах: (К юбилею А.П.Чехова) // Русская литература. 2010. № 2. С. 3-14.
12. Искусство versus литература: Франция — Россия — Германия на рубеже XIX—XX вв.: материалы русско-французского colloquium, 8—10 октября 2001 г. (ИМЛИ РАН, Москва) / Под общ. ред. Е.Е.Дмитриевой. М.: ОГИ, 2006. 512 с.
13. Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л.Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.
14. Иванов С.М. Утро вечера мудренее. М.: Дет. лит., 1983. 238 с.
15. Александров А.С., Александрова Э.К. Позитивисты vs. символисты: (К истории восприятия одного блоковского стихотворения) // Филологические науки: Научные доклады высшей школы. 2015. № 5. С. 33-41.
16. Александрова Э.К. «Старосветские помещики в Париже»: «Гастрономическая» пародия у Газданова // Русская литература. 2012. № 4. С. 199-206.
17. Александрова Э.К. О гоголевских «образах Италии» в романе Гайто Газданова «История одного путешествия» // Образы Италии в России — Петербурге — Пушкинском Доме / Отв. ред. А.Б.Шишкин. СПб.: ИРЛИ РАН, 2014. С. 235-244.
18. Шаховская З.А. Таков мой век / Перев. с франц., 2-е изд., испр. М.: Русский путь, 2006. 672 с.
19. Сидоров А. Песнь о моей Мурке. История великих блатных и уличных песен. М.: Прозаик, 2010. 368 с.
20. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47-57.
21. Татищев Н. Поэт в изгнании // Новый журнал. 1947. № 15. С. 199-207.
22. Поплавский Б. Неизданные дневники, статьи, стихи, письма. М.: Христианское издательство, 1996. 512 с.
23. Шадурский В.В. Цирковые образы в произведениях В.В.Набокова и М.А.Алданова [Электр. ресурс] // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2018. № 3(15). Ст. 11. URL: <https://portal.novsu.ru/univer/press/eNotes/1/i.1086055/?id=1450131> (дата обращения: 15.10.2022).
24. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. 184 с.

References

1. Gazdanov G. Works in 5 vols. Moscow, 2009. Vol. 1. 880 p.; Vol. 2. 736 p.; Vol. 5. 736 p.
2. Tokarev S.A., ed. Mify narodov mira [Myths of the peoples of the world] in 2 vols, vol. 2. Moscow, 1992. 719 p.
3. Zvonareva L.U. Zoomorfnyy kod v proze Gazdanova [Zoomorphic code in Gazdanov's prose]. In: Syrovatko L.V., ed. Coll. of papers “Russkoe Zarubezh'e: Priglasenie k dialogu”. Kaliningrad, 2004, pp. 128-136.
4. Sosinskiy V.B. Rasskazy i publitsistika: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya [Stories and journalism: To the 100th anniversary of the birth]. Moscow, 2002. 432 p.
5. Orlova O.M. Poplavskiy, Gazdanov i Montparnase [Poplavsky, Gazdanov and Montparnasse]. In: Syrovatko L.V., ed. Coll. of papers “Russkoe Zarubezh'e: Priglasenie k dialogu”. Kaliningrad, 2004, pp. 84-91.

6. Kibal'nik S.A. Gayto Gazdanov i ekzistsentsial'naya traditsiya v russkoy literature [Gaito Gazdanov and the existential tradition in Russian literature]. St. Petesburg, 2011. 412 p.
7. Tsetlin M. Boris Poplavskiy. "Flagi" [Boris Poplavsky. "Flags"]. Sovremennye zapiski. Paris, 1931, no. 46, pp. 503-505.
8. Karlinsky S. In Search of Popiavsky: A collage. Triquarterly. Evanston, 1973, no. 27, pp. 342-364.
9. Starobinskiy Zh. Poeziya i znanie: Istoriya literatury i kul'tury [Poetry and knowledge: The history of literature and culture]. Moscow, 2002. Vol. 2. 600 p.
10. Poplavskiy B. Molodaya russkaya zhivopis' v Parizhe [Young Russian painting in Paris]. Chisla. Paris, 1930, iss. 1, pp. 192-196.
11. Gryakalova N.Yu. Vizual'nyy obraz i smysl: Zametki o chekhovskikh ekfrazisakh: (K yubileyu A.P.Chekhova) [Visual image and meaning: Notes on Chekhov's ekphrasis: (To A.P.Chekhov's anniversary)]. Russkaya literatura, 2010, no. 2, pp. 3-14.
12. Dmitrieva E.E., ed. Proc. of "Iskusstvo versus literatura: Frantsiya — Rossiya — Germaniya na rubezhe XIX—XX vv." [Art versus literature: France — Russia — Germany at the turn of the 19th — 20th centuries]. Moscow, 2006. 512 p.
13. Geller L., ed. Proc. of "Ekfrasis v russkoy literature" [Ekphrasis in Russian literature]. Moscow, 2002. 216 p.
14. Ivanov S.M. Utro vechera mudrenee [Tomorrow is a new day]. Moscow, 1983. 238 p.
15. Aleksandrov A.S., Aleksandrova E.K. Pozitivisty vs. simvolisty: (K istorii vospriyatiya odnogo blokovskogo stikhotvoreniya) [Positivists vs. Symbolists (On the history of the perception of Blok's poem)]. Filologicheskie nauki: Nauchnye doklady vysshey shkoly. 2015, no. 5, pp. 33-41.
16. Aleksandrova E.K. "Starosvetskie pomeschchiki v Parizhe": "Gastronomicheskaya" parodiya u Gazdanova ["The Old-world Landowners in Paris": Gazdanov's "gastronomic" parody]. Russkaya literatura, 2012, no. 4, pp. 199-206.
17. Aleksandrova E.K. O gogolevskikh "obrazakh Italii" v romane Gayto Gazdanova "Istoriya odnogo puteshestviya" [About Gogol's "images of Italy" in Gaito Gazdanov's "The Story of a Journey" novel]. In: Shishkin A.B., ed. Obrazy Italii v Rossii — Peterburge — Pushkinskom Dome. St. Petesburg, 2014, pp. 235-244.
18. Shakhovskaya Z.A. Takov moy vek [That's my age]. Moscow, 2006. 672 p.
19. Sidorov A. Pesn' o moyey Murke. Istoriya velikikh blatnykh i ulichnykh pesen [A song about my Murka. The history of great criminal and street songs]. Moscow, 2010. 368 p.
20. Yatsenko E.V. "Lyubite zhivopis', poety...": Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model' ["Love painting, poets...": Ekphrasis as an artistic and ideological model]. Voprosy filosofii, 2011, no. 11, pp. 47-57.
21. Tatishchev N. Poet v izgnanii [The poet in exile]. Novyy zhurnal, 1947, no. 15, pp. 199-207.
22. Poplavskiy B. Neizdannye dnevniki, stat'i, stikhi, pis'ma [Unpublished diaries, articles, poems, letters]. Moscow, 1996. 512 p.
23. Shadurskiy V.V. Tsirkovye obrazy v proizvedeniyakh V.V.Nabokova i M.A.Aldanova [Circus imagery in the creative works of Vladimir Nabokov and Mark Aldanov]. Memoirs of NovSU, 2018, no. 3 (15), art. 11. Available at: <https://portal.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1450131> (accessed: 15.10.2022).
24. Boris Poplavskiy v otsenkakh i vospominaniyakh sovremennikov [Boris Poplavsky in the assessments and memoirs of contemporaries]. St. Petesburg: Dyussel'dorf, 1993. 184 p.

Alexandrova E.K. "Familiar drawing" and its meaning: Notes on ekphrasis in G.Gazdanov's novel "Vecher u Kler" (Evening at Claire's). The present study is devoted to some ekphrasis of G.Gazdanov's novel "Vecher u Kler", including a drawing of a rooster (the image of this bird occupies one of the main positions in the novel's bestiary system), a wolf, an image of Leda and a swan. The study has made it possible to discover a number of additional meanings that are revealed when deciphering the pictorial and musical pretexts of the images. Particular attention is paid to the minor character — the artist, it is concluded that creating images of even episodic characters, the writer operates with whole layers of allusions, both to world classics and contemporary literature, expanding the meanings of literary, pictorial and musical pretexts. At the same time, the same images in G.Gazdanov's work often have both "literary" and real prototypes.

Keywords: G.Gazdanov, B.Poplavsky, M.Chagall, ekphrasis, circus, rooster in a circle, wolf.

Сведения об авторе. Эльмира Камильевна Александрова — кандидат филологических наук (10.01.01 — русская литература), научный сотрудник Отдела новой русской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук; ORCID: 0000-0003-3009-1794; egumerova@mail.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 30.08.2022. Принята к публикации 10.10.2022.

Ссылка на эту статью: Александрова Э.К. «Давно знакомый рисунок» и его смысл: заметки об экфрасисе в романе Г.Газданова «Вечер у Клэр» // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 1(46). С. 1-5. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).1-5

For citation: Alexandrova E.K. "Familiar drawing" and its meaning: Notes on ekphrasys in G.Gazdanov's novel "Vecher u Kler" (Evening at Claire's). Memoirs of NovSU, 2023, no. 1(46), pp. 750-754. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).1-5

О.В.Астафьева

ПРИШВИН И МЕТЕРЛИНК: ДЕТИ В ПОИСКАХ СЧАСТЬЯ И ПРАВДЫ

В статье предпринят сопоставительный анализ «Кладовой солнца» М.Пришвина и «Синей птицы» М.Метерлинка. Обращение к дневникам Пришвина позволяет не только установить связь между замыслом «Кладовой солнца» и феерией Метерлинка, но и проследить эволюцию этого замысла. В статье рассматривается, как связаны с проблематикой произведений их пространственные и временные ориентиры, каким символическим потенциалом обладают сюжетные детали, каковы цели и итог пути, в который отправлены дети. Тексты соотносятся с эпохой их создания: началом и серединой двадцатого века. Сопоставительный анализ позволяет выявить как своеобразие поэтики и проблематики произведений Пришвина и Метерлинка, так и сходство, обусловленное стремлением в кризисные времена воплотить вечные истины в символических сюжетных коллизиях и образах.

Ключевые слова: Метерлинк, Пришвин, поиск истины, Рождество, Пасха, счастье, правда, символ

Текст, ставший творческим импульсом для «Кладовой солнца», Пришвин назвал сам. Летом 1938 года он записал в дневнике: «Мелькнул сюжетик для рассказа детям о лесе. Тиль-тиль и Митиль. В лесу. Тропинка расходится вилочкой. Поссорились в споре, по какой идти домой... Рассказ начинается описанием этих тропинок. Вечный спор — и дети заспорили. И пошли. Одна глава: переживания Тиля, другая — Митиль. Конец: обе тропы сливаются в одну». (28.06.1938) [1].

В этом первом, пунктиром намеченном наброске сюжета, уже обозначено и то, что связывает, и то, что отличает будущий «рассказик» и символистскую феерию. И у Метерлинка, и у Пришвина в центре сюжета оказывается путь, который становится символом жизненной стратегии. Проходить его лучше вдвоем: как у Метерлинка, так и у Пришвина в путь отправятся мальчик и девочка. Но, в отличие от «Синей птицы», где дети идут вместе и только малая часть пути связана с лесом, у Пришвина именно распутье, путь врозь, который поведет через лес к дому, даст возможность осмыслить «вечный спор», своеобразие мужского и женского выбора, а потом утвердить спасительную гармонию: «Обе тропы сливаются в одну».

«Мелькнувший сюжетик» реализован будет не скоро. Между замыслом и воплощением пролегла война. В самом ее начале, осмысляя свершившуюся катастрофу, Пришвин запишет в дневнике: «Наступает страшное время, надо собираться на борьбу самую грубую за жизнь и самую тонкую — за смысл её». (07.10.1941)

Дневниковые записи недвусмысленно свидетельствуют, что Пришвин видит свою миссию не в поиске смысла жизни, а в борьбе за сохранение того смысла, что уже найден, но оказался под угрозой: «Но какая может быть надежда на то, что проповедь любви найдет себе место во время войны?» — записывает он две недели спустя (22.10.1941). Зимой он снова размышляет о своей роли проповедника любви и (что знаменательно в связи с диалогом с Метерлинком) отделяет ту любовь, о которой он хочет сказать — от той, которая связана с обретением счастья: «Я уверен в своем высшем долге сказать людям новое слово о любви, никак не в смысле “счастья”, а о любви, как о силе, преодолевающей страдание» (25.02.1942). Жертвенная христианская любовь как единственный путь спасения становится лейтмотивом дневниковых записей военного времени. Уже через год после начала войны, когда до победы было еще далеко, сомнения отступают: «Время требует от писателя прославления вражды, возбуждения ненависти к врагам. А мы в это время поставили себе задачу сказать о любви... И мы уверены в том и знаем, что наше время придет, как все знают, что рано ли, поздно ли война кончится» (27.07.1942).

В религиозных исканиях Пришвина этого периода особую роль играют пасхальные события. В записи, сделанной на Светлой седмице 1944 г., он противопоставляет Голгофу, добровольную жертву по зову любви, животному инстинкту самосохранения: «Человеку свойственно бежать от креста, как бежит от смерти все живое. И ты, мой друг, тоже, конечно, улепетывай, удирай от смерти, пока есть куда драть, и, отбежав, отдохни и порадуйся, даже попляши <зачеркнуто: или на дудочке поиграй> и песенку спой. И так, нечего тебе лезть на рожон, пока души твоей не коснется любовь. Вот этого, правда, надо ждать, и надо искать и бороться за это: за любовь. И когда придет любовь настоящая, то с ней и крест придет легкий и радостный» (18.04.1944). То, что в 1945 г. Светлое воскресенье праздновали 6 мая, что радость Пасхи совпала с окончанием войны — Пришвин воспринимает как событие глубоко личное: «День победы и всенародного торжества. Все мои неясные мысли о связи живых и мертвых, поэтические предчувствия, все, все это, чем мучится душа, разрешается в двух словах: “Христос Воскрес!” Всем, чем ты мучаешься, Михаил, этим и раньше мучились люди и разрешили твои вопросы: “Христос Воскрес!”» (09.05.1945). В пасхальной атмосфере 1945 г. Пришвин существенно трансформирует первоначальный замысел «рассказа детям о лесе». Дневники демонстрируют, что именно в мае рассказ о походе советских сирот за сладкой клюквой, предназначенный для конкурса Министерства просвещения РСФСР на лучшую детскую книгу, превращается в философскую сказку о поиске ответа на евангельский вопрос об истине¹.

Во время войны рядом с Пришвиным жили осиротевшие дети Александровы, которые и стали прототипами главных героев «Кладовой солнца», обозначенных ранее как «Тиль-тиль и Митиль». «Соне лет десять, Боре одиннадцать. Два года назад у них умерла мать, а вскоре затем и отец. Все крестьянское хозяйство, изба, огород, корова и мелкие домашние животные остались на детей. Поневоле они крепко взялись за дело и теперь живут двое, мальчик и девочка, и справляются», — зафиксировал писатель в дневнике. (7.04.1943). В процессе эволюции замысла Пришвин изменит возраст детей-прототипов и сделает старше сестрицу, как в сказочной традиции. Этим он лишит мальчика извечного мужского превосходства. У Метерлинка главным героем, тем, кому доверен волшебный алмаз, кто осознанно вел поиск птицы счастья, был Тильтиль, малышка Митиль лишь сопровождала брата, который ободрял и защищал ее. Пришвин, собираясь каждому посвятить по главе, изначально видел мальчика и девочку равноправными. Не сохранит он и имена прототипов. Еще в апреле 1945 г. в черновом наброске названий будущих рассказов имена героев рассказа совпадали с именами сирот Александровых: «Соня и Боря, Блудово болото, Весенняя клюква (пейзаж)» (18.04.1945). Однако, попадая в контекст символического повествования, имена соседских детей задавали бы не ту коннотацию, что нужна Пришвину, утверждая мудрость женщины (София) и мужское героическое начало (Борис). Оба имени, которыми Пришвин заменил имена соседских ребятишек, будут связаны с идеей воскресения. Настенька — уменьшительная форма имени Анастасия, от греческого корня «анастас» — воскресший, а Митраша — уменьшительное от Дмитрий, Деметрий, посвященный Деметре, богине природных сил, воскресающих весной. Весна для Пришвина важна принципиально: вдохновленный рождественской сказкой Метерлинка, он пишет уже не рассказ, а пасхальную сказку. Изменение временных координат и выбор цели символического пути связаны.

Поиски Синей птицы счастья начинаются в Рождественскую ночь. Этот праздник становится эмоциональным камертоном феерии, которая начинается с предчувствия и ожидания. Важную роль у Метерлинка играет тема рождественских даров. Пьеса начинается с горестного разговора детей о том, что «в нынешнем году святочный дед ничего нам не принесет», «мама не успела сходить за ним в город», «сегодня ночью он придет к богатым детям...» [2, с. 369-370] Однако пьеса, начавшаяся с печали о том, что бедные дети не получат подарков, заканчивается радостью, которую приносит возможность самому стать дарителем.

Хотя фея, появившаяся вместо святочного деда, как и он, достает волшебную шапочку из мешка, дары, полученные героями от нее — нематериальны, отправляя детей в путь за Синей птицей, она подарит способность увидеть сокровища, скрытые в родном доме. Последняя картина названа символично: «Пробуждение». Рождественское утро Тильтиль и Митиль встретят с обновленным взглядом на мир. Духовное возрастание и прозрение человека — характерные мотивы рождественской литературы, так же как и луч света — неперменный атрибут рождественской иконографии. Феерия, в которой сон и явь причудливо переплетены, начинается с загадочного усиления света: «Сцена некоторое время погружена во мрак, потом сквозь щели ставен начинает пробиваться постепенно усиливающийся свет. Лампа на столе зажигается сама собой» [2, с. 369]. В пьесе именно Душа Света возглавит странствие, она будет наставлять детей, о разлуке с ней тоскует пробудившийся Тильтиль. И тем радостнее будет узнать ее черты в больной соседке, чудесно исцеленной при помощи Синей птицы: «Тильтиль (подходит к Девочке; в изумлении): — Ой, как она похожа на Душу Света! Митиль: — Только гораздо меньше... Тильтиль: — Понятно!.. Ну, она еще подрастет!» [2, с. 464]

Цель поисков — сказочная, неуловимая Синяя птица, нужная для счастья. В итоге она окажется голубкой, горлицей, жившей под кровлей родного дома. В символическом арсенале этой птицы — не только полет, но и голубиная кротость, и любовное воркование, и восходящие к Ветхо- и Новозаветным текстам, закреплённые в иконографии образы божественной милости и обетования. А синий цвет отсылает к небу и морю, лунному свету и нежному цветку, извечному романтическому томлению по божественному идеалу. У Пришвина целью пути станет целебная клюква, которая нужна для выживания в трудные времена. Ее символические коннотации, связь с Пасхой, кровью и жертвой не столь очевидны (если не вспоминать ироничной замены крови на клюквенный сок в «Балаганчике» Блока). Потому писатель акцентирует символику, вкладывая в уста покойного отца героев такое описание цели, в котором соединены и символическое сравнение, и символическое обозначение места устремлений: «Там придет вам палестинка, вся красная, как кровь, от одной только клюквы». [3, с. 6]

Путь детей у Метерлинка — путь познания. Потому они не знают, где искать Синюю птицу, но цель ясна: помочь другому, больной девочке. У Пришвина путь детей тоже имеет ясную цель, они идут за целебной ягодой для себя и знают, где искать клюкву. Несмотря на это, их путь оказывается путем блужданий и заблуждений, из которых они, преодолев испытания, поборов искушения, выходят к пути истинному. Если финал у Метерлинка обозначен как пробуждение, то у Пришвина — как возвращение. Возвращение к человечности и взаимопониманию, утраченным было у развилки на Блудовом болоте. Знаменательно и то, что клюкву, собранную с таким трудом и опасностями, герои не оставят себе, а отдадут тем, кому она нужнее, — детям блокадного Ленинграда. [3, с. 30]

Клюква вызревает осенью, однако Пришвин отправляет своих героев за ней весной, и не только потому, что подснежная клюква слаще осенней. Действие «Кладовой солнца» разворачивается тогда, когда в природе борются тепло и холод, свет и тьма, когда воскресение природных сил служит обетованием обновления духовного. При помощи хронологических ориентиров он вводит свое повествование в широкий контекст пасхальной литературной традиции. В произведениях, связанных с пасхальными событиями, духовное

обновление через страдание символически представлено как блуждание во мраке и обретение света. Прежде чем узреть сияние рая, блуждает в сумрачном лесу герой Данте. В «Фаусте» в переводе Б.Пастернака появляется афористическая формула: «Кто ищет, вынужден блуждать». Герой Гёте, едва не покончивший с собой в пасхальную ночь, тоже блуждает в темноте. Но Господь, отдавая Фауста во власть Мефистофелю, не сомневается, что тот «выбьется из мрака мне в угоду».

Сюжет Пришвина тоже организуют знаковые пасхальные символы: путь и свет. В путь дети выходят затемно, чтобы дружно, в единении с природой, приветствовать восход солнца. Но в момент ссоры солнце затмевает мгла: «Тогда серая хмарь плотно надвинулась и закрыла все солнце со всеми его живительными лучами. Злой ветер очень резко рванул. Сплетенные корнями деревья, прокалывая друг друга сучьями, на все Блудово болото зарычали, завывали, застонали». [3, с. 11]

Ссора возникает, как и было давно задумано, именно в лесу. Покидая деревню, из мира человеческого герои вступают в мир, где правят иные законы. Вслушиваясь в голоса леса, голоса ненависти и любви, дети постигают сложность жизни, в которой добро и зло переплетены. Особую роль в этом хоре Пришвин отводит сосне и ели. Эта пара будет композиционным стержнем и камертоном сюжетного ритма. История двух деревьев, которые растут из одной ямки и, сплетаясь корнями и ветвями, мучают друг друга в борьбе за питание, свет и воздух, — строится как символическая параллель истории детей. Они тоже растут вместе в суровом мире, но выживают, потому что поддерживают друг друга. Борьба с другим за себя и борьба с собой за другого, извечный спор, противостояние природного и человеческого. Ссора произойдет на границе болота. Рассказчик иронично напоминает, будто в старину люди верили, что в болоте черти живут. В Блудовом болоте дети не только заблудились, но и заблуждались, поддавшись искушению, почти звериному началу, и растеряв человечность.

Как в сказке, герои оказываются на распутье — в прямом и переносном смысле. У Лежачего камня им предстоит сделать символический выбор. Девочка, будущая женщина, чье предназначение — порождать и хранить жизнь (не случайно Настя сравнивается с курочкой), выберет путь надежный и безопасный, путь долгий, но проверенный чужим опытом. Мальчик готов рискнуть, чтобы быстрее достичь заветной палестинки, доверяя совету отца и указанию компаса. Каждый по-своему прав: по замыслу Пришвина, обе тропы приводят к общей цели и дальше уже не расходятся. Разными путями стремились брат и сестра к заветному месту, но, достигнув его поодиночке, не смогли бы воспользоваться своими преимуществами. Именно к такому выводу подводят читателя значимые детали: выходя из дома, дружные ребята берут то, что нужно обоим. Настя, как женщина, берет с собой еду и корзину для желанной целебной ягоды. Оказавшись на палестинке раньше, но без нее — голодный Митраша не сможет собирать клюкву, корзина осталась у сестры. Настя сумеет ее наполнить и одна, но, заблудившись, не сможет вернуться домой. Мальчик, мужчина, защитник и первопроходец, Митраша унесет с собой и компас, помогающий не сбиться с пути, и ружье, которое брал для защиты. Без них девочка особенно уязвима, но и мальчик не сможет воспользоваться тем, что у него есть: болото крепко удерживает его, ружье и компас станут бесполезны.

Опасность грозит детям не потому, что они ошиблись в выборе, каждый предлагал путь верный. Но, настаивая на своей, единственно правильной «правде», они не просто разошлись. После ссоры каждый сошел с выбранной тропы, каждый сбился с истинного пути и попал в беду. Настя заблудилась — повинувшись женской жадности. Митраша увяз в трясине из-за мужской самонадеянности. Удержать от неверного шага, помочь вернуться на путь истинный мог бы другой, но его рядом не оказалось. Настаивая на своей правоте, утратив спасительную гармонию и цельность, в борьбе за себя потеряв друга, они оказываются уязвимы. Не только достижение заветной цели, под угрозой оказалась сама жизнь героев.

Оба писателя роль спасителя детей в лесу доверяют собаке. У Метерлинка детям в лесу тоже грозит гибель. Мир людей в феерии представлен враждебным природе, бунт зверей и деревьев оправдан, отец героев — дровосек. Этот эпизод — еще один этап на пути познания: пока человек не изменит потребительского отношения к природе, конфликт неизбежен, Синей птицы счастья в лесу дети не нашли. Лишь пес остался на их стороне, потому что человек не только использует собаку, но и дарит ей любовь.

У Пришвина старшее поколение представляет не лесоруб, а лесник, тот, кто отдал жизнь заботе о природе, и потому Пришвин с полным правом называет его Хозяин. Близость к природе питает мудрость Антипыча. Именно с ним связывает Пришвин символическую кульминацию повествования, именно он в ситуации отнюдь не патетической заводит разговор о правде. Его спрашивают, сколько ему «по правде» лет: «По правде, — отвечал старик, — я вам скажу, если вы вперед скажете мне, что есть правда, какая она, где живет и как ее найти. Трудно было ответить нам. — Ты, Антипыч, старше нас, — говорили мы, — и ты, наверно, сам лучше нас знаешь, где правда. — Знаю, — усмехался Антипыч». [3, с. 12]

То, что рассуждая о правде, Антипыч балагурит, не исключает ни серьезности вопроса, ни евангельских ассоциаций. «Что есть правда, какая она, где живет и как ее найти?» — этот вопрос отсылает к вопросу об истине, который задает Пилат Христу. Отказ от прямого ответа — тоже в евангельских традициях. Истина не дается, а обретается, она не интеллектуальна, не статична, а динамична. Как и фея у Метерлинка [2, с. 373], Антипыч тоже отправляет своих собеседников на поиски: «Нет, пока жив я, сказать не могу, вы сами ищите. Ну, а как умирать буду, приезжайте, я вам тогда на ушко перешепну всю правду. Приезжайте! — Хорошо, приедем. А вдруг не угадаем, когда надо, и ты без нас померешь?» [3, с. 12]. И снова за балагурством Антипыча прячется очень серьезная и дорогая Пришвину мысль о вековечном родстве человека и собаки, о связывающей

их любви: «Деточки, вы, — сказал он, — не маленькие, пора бы самим знать, а вы все спрашиваете. Ну, ладно уж, когда помирать соберусь и вас тут не будет, я Травке своей перешепну» [3, с. 12].

Прозвучит «слово правды» о «суровой вековой борьбе людей за любовь» только в финале. Писатель подводит читателя к нему постепенно. Травка не нуждается в словах, все ее поведение говорит о том, что ее правда, от Антипыча в наследство доставшаяся, — в служении, служении добровольном, по зову любви. Она тоскует по умершему хозяину, не зная, кому теперь послужить — и тоска ее знаменательно названа молитвой. Эта молитва будет услышана: Травка обретет хозяев в лице заблудившихся детей.

Пришвин, как и Метерлинк, стремится выразить свои идеи не в прямых декларациях, а в символических сюжетных коллизиях. Именно встреча с Травкой, сохранившей «правду» Антипыча, помогает детям вернуть утраченную человечность, проявляет в героях лучшее. «Правда», истина, явлена не в слове, а в действии. Настя из-за жадности едва не потеряла человеческий облик, даже лось в ползающей девочке человека не признал. Но увидев Травку, она сразу же захочет накормить ее. Щедрость вознаграждается самым неожиданным и самым желанным образом: загоняя зайца для новой хозяйки, собака встретит Митрашу и поможет ему выбраться из болота. Как и Настя, мальчик осознает и искупает свою вину. Он попал в елань из-за самонадеянности и безрассудства, но теперь все рассчитал, и свои силы, и силы собаки, и ее реакцию. Важно, что в расчетах его была не только мысль о том, как спасти себя, но и боязнь погубить свою спасительницу. Символично, что последние солнечные лучи, пробиваясь сквозь мрак, освещают раскаявшихся в алчности и гордыне героев. Собака не только поможет каждому вернуть человечность и человеческий облик — благодаря ей дети воссоединятся. Вместе с новым другом на рассвете нового дня они вернутся в мир людей. Путь детей к палестинке с кроваво-красной клюквой обернулся путем за смыслом жизни, навстречу сохраненной Травкой «правде Антипыча», которую автор напрямую выскажет в конце предпоследней главы: «Не пора ли сказать теперь уж, как мы сами думаем о загадочных словах нашего старого лесника Антипыча, когда он обещал нам перешепнуть свою правду собаке, если мы сами его не застанем живым? Мы думаем, Антипыч не совсем в шутку об этом сказал. Очень может быть, тот Антипыч, как Травка его понимает, или, по-нашему, весь человек в древнем прошлом его, перешепнул своему другу-собаке какую-то свою большую человеческую правду, и мы думаем: эта правда есть правда вековой суровой борьбы людей за любовь» [3, с. 28]. «Борьба за любовь», эти слова, которые годом ранее возникли на страницах дневника в пасхальной атмосфере, станут в «Кладовой солнца» обозначением главной человеческой истины.

Важно, что откроется детям эта «правда» именно в лесу. У Метерлинка лес представлял угрозу внешнюю, у Пришвина дети борются и с теми опасностями, которые таятся в природе, и с эгоистическим искушениями в самих себе. Человек у Пришвина не столько противостоит природе, сколько черпает в ней силы для преодоления в себе животного начала. В название вынесен образ с мощным символическим потенциалом. Пришвин нашел его не сразу — поначалу название отражало сюжетные коллизии: «Сладкая клюква», «Дружные ребята», «Друг человека»... То, как объясняет Пришвин читателям процесс образования торфа, не позволяет воспринимать заглавие однозначно: кладовая солнца — это не только торф, но и клюква, и вся природа, питаемая живительными солнечными лучами. Она пронизана духовной энергией, любовью не присваивающей, но отдающей, которую издавна символизирует свет: «Да, вот именно так и есть, что горячее солнце было матерью каждой травинки, каждого цветочка, каждого болотного кустика и ягодки. Всем им солнце отдавало свое тепло, и они, умирая, разлагаясь, в удобрении передавали его, как наследство, другим растениям, кустикам, ягодкам, цветам и травинкам. Но в болотах вода не дает родителям-растениям передать все свое добро детям. Тысячи лет это добро под водой сохраняется, болото становится кладовой солнца, и потом вся эта кладовая солнца как торф достается человеку от солнца в наследство» [2, с. 17]. Человек должен этим наследством распорядиться, как настоящий Хозяин. Такой, о котором тосковала Травка, Хозяин, благодарно принимавший служение, а в ответ даривший заботу и любовь.

Сопоставление «Синей птицы» и «Кладовой солнца» предсказуемо выявляет специфику идей каждого автора. В начале XX века, накануне мировых катастроф, отправляя детей за Синей птицей, Метерлинк говорит со своим читателем-зрителем о том, как много радости в мире, о том, что надо человеку для счастья, где его искать и как найти. Он верит: для того, чтобы быть счастливым, надо просто по-новому взглянуть вокруг себя. Свет Рождества, свет любви в разных ее проявлениях (братская, материнская, сыновья и даже собачья) освещает путь детей. Метерлинк позволит героям увидеть невидимое, поведет их от прошлого к будущему, через страхи и удовольствия — к обновленному восприятию мира. И после пробуждения обычная голубка, живущая в родном доме, станет синей птицей счастья, исцеляющей болезни, дарящей крылья и соединяющей сердца.

В середине того же века, в грозной военной атмосфере, Пришвин говорит о любви иначе: «не в смысле счастья», а «как о силе, преодолевающей страдание». Его дети пойдут не за счастьем, а за правдой, им предстоит не поиск, а выбор, их ждут испытания и искушения. Из отчего дома, наполненного памятью о старшем поколении, его наследством и опытом, герои уходят в суровый мир леса, где правят законы борьбы за выживание. Пасхальный свет, свет, пробивающийся сквозь мрак, освещает путь героев, которым предстоит постичь «вековую суровую» правду о любви как служении и преодолении эгоистического начала.

Но оба писателя убеждены в том, что именно любовь — цель и смысл человеческой жизни, что дарить — радостнее, чем брать. А еще в том, что открывать эти истины человек должен сам, научившись сопрягать настоящее — с прошлым и будущим. Еще в 1919 г., фиксируя в дневнике впечатление от философских

трактатов Метерлинка, Пришвин отметил: «Как близко им написанное, будто он был моим другом и учителем». Размышляя, чем близко ему позиция драматурга-символиста, Пришвин создает метафорический образ писателя-суфлера: «Людей нужно выслушивать — это прежде всего даст им облегчение, и выслушав, нужно не говорить им учительное, а подсказывать; в этой деятельности есть основание радости. Подсказывать известное всем, но забытое, быть суфлером» (13.01.1919).

Истины, к которым Метерлинк и Пришвин приводят своих героев и читателей — не претендуют на новизну. Их задача — напомнить об «известном всем, но забытом», «подсказать» то, что и прежде спасало в трудные времена: «Синяя птица» написана накануне первой мировой войны, «Кладовая солнца» — в конце второй. Образ-символ, активизирующий воспринимающее сознание, помогает в «подсказывании» забытых истин. Не удивительно, что писатели совпадают даже в деталях. Так, оба напоминают, что путь за смыслом жизни долг и труден, не обойтись без еды. Причем без такой еды, в которой издавна соединились знание природы, опыт поколений и усердный труд. Символизм у Метерлинка очевиден и декларативен, в его феерии в пути за Синей птицей детей сопровождают Душа Хлеба и Душа Молока. У Пришвина — символ едва просвечивает сквозь реалистическое повествование, чтобы обозначить глубину образа: собираясь в путь за клюквой, его Настя тоже положит в корзину бутылку молока и вдоволь хлеба.

Совпадают авторы и в более значимых композиционных и сюжетных решениях. Оба уже в начале акцентируют связь своих текстов одновременно с фольклором, со сказкой, и с христианскими традициями. Оба используют метафору пути, цель и итог которого наделены символическим значением. Оба делят свой текст на символически значимые 12 частей, оба выносят в название символический образ.

Размышляя о природе символа, Пришвин называет его «указательным пальцем образа в сторону смысла»: «Искусство художника состоит в том, чтобы образ сам своей рукой указывал, а не художник подставлял бы свой палец. Настоящему художнику незачем об этом заботиться: живой образ непременно родится со своими ногами, чтобы странствовать по свету, и со своими руками, чтобы указывать путь» [4, с. 116]. И Синяя птица, и кладовая солнца, без сомнения, принадлежат к числу таких «живых образов», вызывающих яркий читательский отклик и побуждающих к самостоятельным поискам истины.

Примечание

1. Ранее, в статье «Советская самоцензура и пасхальный хронотоп в «Кладовой солнца» М.М.Пришвина» мы исследовали, каким образом Пришвин обходит требования советской цензуры, делая возможным публикацию текста, насыщенного христианскими аллюзиями [5].
1. Пришвин М. Дневники 1905—1947 гг. (Публикации 1991—2013) [Электр. ресурс]. URL: <http://prishvin.lit-info.ru/prishvin/dnevnik/dnevnik-otdelno/index.htm> (дата обращения: 15.10.2021). (В дальнейшем мы цитируем дневники Пришвина по этому изданию, с указанием в тексте даты дневниковой записи).
2. Метерлинк М. Пьесы. М.: Искусство, 1958. 576 с.
3. Пришвин М. Кладовая солнца. Новинки детской литературы. М.-Л.: Детгиз, 1946. 32 с.
4. Пришвин М. Незабудки. Вологда: Вологодское книжное издательство, 1960. 344 с.
5. Астафьева О.В. Советская самоцензура и пасхальный хронотоп в «Кладовой солнца» М.М.Пришвина // Неканоническая эстетика. Вып. 7: Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве: Сб. статей. Тверь: Тверской государственный университет, 2020. С. 105-118.

References

1. Prishvin M. Dnevnik 1905—1947 gg. (Publikatsii 1991—2013) [Diaries of 1905—1947. (Publications of 1991—2013)]. Available at: <http://prishvin.lit-info.ru/prishvin/dnevnik/dnevnik-otdelno/index.htm> (accessed: 15.10.2021).
2. Meterlink M. P'sy [Plays]. Moscow, 1958. 576 p.
3. Prishvin M. Kladovaya solntsa. Novinki detskoy literatury [The Treasure Trove of the Sun. Novelties of children's literature]. Moscow; Leningrad, 1946. 32 p.
4. Prishvin M. Nezabudki [Forget-me-nots]. Vologda, 1960. 344 p.
5. Astafeva O.V. Sovetskaya samotsenzura i paskhal'nyy khronotop v "Kladovoy solntsa" M.M.Prishvina [Soviet self-censorship and the Easter chronotope in the "The Treasure Trove of the Sun" by M.M.Prishvin]. Coll. of papers "Nekanonicheskaya estetika, iss. 7: Vse zaprety mira: Tabu v literature i iskusstve". Tver', 2020, pp. 105-118.

Astafyeva O.V. Prishvin and Maeterlinck: Children in search of truth and happiness. The article presents a comparative analysis of "The Treasure Trove of the Sun" by M.Prishvin, and "The Blue Bird" by M.Maeterlinck. Referencing Prishvin's diaries allows both to establish a connection between the origin of "The Treasure Trove of the Sun" and Maeterlinck's extravaganza, and to follow the development of Prishvin's concept. The article examines the relationship between the issues raised in both books and their spatial and temporal landmarks. It explores the symbolic meaning of various plot details, the goals and outcomes of the children's journey. The article allows to determine the distinctiveness of the poetics and matters of Prishvin's and Maeterlinck's works as well as their similarities caused by the desire to express the everlasting truth in the symbolic stories and characters in times of crisis.

Keywords: M.Prishvin, M.Maeterlinck, search for truth, Christmas, Easter, happiness, truth, symbol.

Сведения об авторе. Ольга Васильевна Астафьева — канд. филол. наук, доцент кафедры языкового и литературного образования ребенка Института детства РГПУ им. А.И.Герцена (Санкт-Петербург); ORCID: 0000-0003-4443-0937; astafie@yandex.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 30.08.2022. Принята к публикации 10.10.2022.

Ссылка на эту статью: Астафьева О.В. Пришвин и Метерлинк: дети в поисках счастья и правды // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 1(46). С. 6-11. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).6-11

For citation: Astafyeva O.V. Prishvin and Maeterlinck: Children in search of truth and happiness. Memoirs of NovSU, 2023, no. 1(46), pp. 6-11. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).6-11

Л.Е.Бушканец, Н.Ф.Иванова

ЕСЛИ БЫ ЧЕХОВ ПИСАЛ В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ...

Анализируется литературно-художественная составляющая российских социальных сетей, определяются её некоторые важные особенности, терминология, вырабатывается методология анализа, поскольку, в отличие от психологии или антропологии, литературоведение только приступает к такому анализу. Этим определяются актуальность и новизна исследования. Выявлено, что в рамках сходных особенностей литературного процесса порождаются и сходные его результаты. В частности, между литературой российских социальных сетей есть много общего с творчеством А.П.Чехова, во многом опирающегося и переосмысляющего достижения так называемой «малой прессы». Это проявляется в переосмыслении и редуцировании События, лежащего в основе нарратива, в языковой стилизации, в выборе жанров, и особенно во внимании к текстам, которые создаются на стыке анекдота и притчи.

Ключевые слова: социальные сети, пост, литературный процесс, Антон Чехов, жанр, событие, малая пресса

«Пушкин писал бы в фейсбук каждый день, помногу и к радости тысяч подписчиков. Постил бы селфи с вечеринок, поздравлял друзей публично с днем рождения, с удовольствием ввязывался в склоки и сам бы их инициировал. И остался бы жив. Лев Толстой молчал бы по полгода, а потом разражался простыней на километр, вызывающей шквал перепостов, типа “Я просто оставлю это здесь” или “многобукаф, но стоит прочесть всем!!!” <...> Чехов писал бы в неделю по паре строк, которые моментально попадали бы в списки афоризмов — в рубрику “Крылатые фразы великой Коко Шанель”. Он бы морщился, но терпел» [1], — все предположения в этом «интернетном фольклоре» опираются на стереотипы и не соответствуют типу творческой личности упомянутых писателей... Но текст позволяет поставить парадоксальный вопрос об истоках «поэтики» постов в социальных сетях в классической русской литературе, и, в частности, в творчестве А.П.Чехова.

Особенности социальных сетей были предметом внимания исследователей: рассматривалась их история; специфика коммуникации; особенности создания постов, продвигающих бизнес, политические партии и пр., приемы формирования определенных групп и настроений; механизмы создания имиджа для работодателя, клиентов и пр. Потому пост в социальных сетях зачастую рассматривается как источник для социолога, антрополога или политолога, психолога, у специалистов в области коммуникаций стали появляться исследования о социальных сетях как новом типе дневника и пространстве селф-нарративов, хотя и специфического типа [2]. А вот литературоведы только приступают проблеме «литература и социальные сети». Отметим, что речь идет именно о постах «олитературенных», то есть не о публицистике, не рекламе, не о блогах, посвященных моде, поп-музыке и пр. или материалах научного литературоведческого характера. Пост в социальных сетях напоминает запись в дневнике, но, становясь публичным, он приобретает черты «сделанного текста», ориентированного на читателя, а значит, литературы. Пока проблема больше осмысливается в рамках активной саморефлексии самих авторов постов, профессиональных писателей, журналистов, или графоманов — «писателей социальных сетей»: авторы этих «новых текстов» сами пытаются осмыслить, есть ли у них истоки или новая «поэтика» возникла словно ниоткуда.

Прежде всего, современный писатель или околослитературный автор (графоман социальных сетей) является одновременно и популяризатором самого себя, и литератором в широком смысле этого слова, и даже шоуменом, поскольку ситуация современных медиа привела к тому, что всё, литература, политика, медицина, наука и пр., превращаются в шоу. Потому автор вынужден появляться в социальных сетях максимально часто — как появляются рекламные посты той или иной фирмы, каждый день или несколько раз в день. И каждый раз надо думать, про что бы еще написать...

Это обусловило несколько важных следствий.

Первое — максимальное расширение тематики постов, включение «в то, о чём можно писать» тех тем и ситуаций, которые до этого не были предметом литературы, это те стороны повседневности, которые до этого не осмыслились как значимое Событие, выделяющееся на фоне неструктурированного и незначимого потока жизни. Появились специфические жанры: «из разговора с таксистом», утренние записи «только что приснился сон», «случайно услышанный на улице обрывок разговора», чувства во время танца, вечернего заката и пр. Если автор отправляется в путешествие, что значимыми событиями, достойными литературного описания, становятся забытый чемодан, опоздавший рейс, храпящий сосед и т.п.

В рамках нарратологического подхода Событием в литературе является неожиданное и непредсказуемое перемещение героя через границу семантического поля, т.е. некое нарушение нормы. Зачастую читатель не считал ту или иную ситуацию Событием, но литература открыла для него «событийность» и новизну происходящего [3]. В социальных сетях происходит неожиданный для литературы процесс: новизна состоит не в новом Событии, а самом факте нового открытия, что повседневное, повторяющееся, не обладающее новизной в жизни обладает новизной другого типа: это новизна описания, авторы текстов ранее не видели возможность

создания текста из разговора с таксистом или, например, из такой ситуации: «Странное ощущение в поезде в первую ночь поездки — ты окружён абсолютно незнакомыми людьми, но должен среди них заснуть. Заснуть — то есть позволить себе почувствовать себя в полной безопасности и расслабиться. Смотришь им в глаза. У каждого своя жизнь, свои мысли, своя история, свои намерения. Собственная душа — потёмки, что говорить о чужой?» Казалось бы, сон в поезде является настолько обыденным, что само его осмысление в тексте становится неожиданностью¹.

С одной стороны, в происходящем есть абсурдная сторона: «о чем бы еще написать?» — спрашивает себя автор социальных сетей, уходя иногда в действительно случайные подробности, так в свое время эпигоны передвижничества исчерпали все возможные мотивы русского реалистического пейзажа, чем вызывали насмешки нового поколения художников эпохи модерна. Но сам процесс, на наш взгляд, важен для культуры: человек, существующий в огромном мире, возвращается к частной жизни. Социальные сети стали процессом постоянного наблюдения над человеческой психологией, комическими и трогательными сторонами повседневности.

А вот пример из постов писателя Владимира Березина, где показательно и упоминание о «бесполезности» поста (как рефлексия по поводу необычности текста) и его мозаичность (частные наблюдения над отдельными сторонами жизни): «Очередная пятиминутка совершенно бесполезной для вас информации. 1. Как-то малознакомые люди принялись судить да рядить, как ведут себя мужчины, если женщина первой признаётся им в своей страсти. Причём, меня задело то, что там сразу зашли с козырей и говорили «красивая женщина». В постановке задачи параметр «красивая» довольно бессмысленный. Куда интереснее набор: в любви призналась красивая и глуповатая женщина, некрасивая и умная, глупая и некрасивая (вариант «красивая и умная» я не рассматриваю из экономии времени, как и приход Мошиаха). 2. Разбирая г***о в сарае, я обнаружил жестяную ванночку. Это удивительная вещь, и хорошо бы было сплавить ее на Мосфильм к Гамулину для какого-нибудь исторического фильма, но вспомнил, что Гамулин умер, и остановился посреди сарая в отчаянии. 3. Этот пункт я добавил для ровного счёта, потому что быть делу по-третейскому»². Или его же: «В детстве я приходил в экзистенциальное бешенство от того, что — «калошница», но — «галоши». Мне подпихивали чуковых крокодилов, что съели полтонны прекрасных калош, но одевать на валенки нужно было галоши. В книге было написано одно, а в жизни — другое, это всё был обман. С тех пор я пообтесался, научился помалкивать, но ненависть к абсурдному миру ещё горит внутри меня»³. Не случайно показателем того, что социальные сети используются как то, что пока что пока не попадает в другие типы текстов, становится мысль того же автора: «Чтобы не пропало, запишу здесь»⁴.

Итак, происходит эстетизация повседневности.

Но не стоит думать, что этот поворот — это открытие авторов социальных сетей.

То явление, о котором мы говорим, известно в истории литературы, поскольку история литературы и искусства вообще строится на освоении все новых сторон жизни — каждый раз сначала вызывая возмущение общества. И прежде чем этот процесс проявится через «скачок» в развитии больших жанров, изменения постепенно накапливаются в малых. Так, во второй половине XIX века очерк с его обращением к единичным явлениям действительности и в русской, и в европейской литературах стал толчком для развития реалистического социально-психологического романа. В этом смысле очерк называют «разведчиком будущего». Малые жанры получили распространение, например, на рубеже XIX—XX веков, в 1920-е годы и пр.: считается, что когда быстро меняется жизнь, именно они, в отличие от романов, помогают быстрее уловить и «накопить» изменения, что позже проявится в качественных изменениях в литературе и культуре в целом.

В истории русской литературы был период, когда бытовая повседневность обычного человека ворвалась в литературу, как и социальные сети, считавшуюся «низовой», при этом эти материалы выходили с сопоставимой с социальными сетями регулярностью. Это так называемые тонкие, преимущественно юмористические журналы, расцвет которых пришелся на 1870—1880-е годы, «малая пресса». Эти журналы обвиняли в том, что они «обращались к мещанской жизни», отличались «пошлым зубоскальством» и пр. Однако они впервые в полной мере обратились к жизни массового человека, нуждавшегося в отражении своего мировосприятия в литературе. Так, в программе журнала «Стрекоза» было заявлено, что журнал будет «указывать на комические стороны общественной и домашней жизни». Журналы выходили раз в неделю, и, как и современные социальные сети, реагировали на смену времен года (святки, переезд на дачу, — в социальных сетях каждый август появляются сотни текстов, что этот месяц нужно «пить как грушевый ликер», а февраль — это бесконечные цитаты из Пастернака), отключения водопровода, городские лужи после ливня, фельетоны были построены на бытовых сюжетах из жизни прислуги, купечества, студентов, пьяниц, ситуациях семейной жизни. Из «малой прессы» вырастает и раннее творчество А.П.Чехова [4]. Так что в 1880-е годы в творчестве Чехова и писателей так называемой «малой прессы» происходили те же процессы, что и в текстах «литературы социальных сетей», только «количественно» это явление в наши дни, конечно, неизмеримо больше.

В.Шмид писал о том, что чеховская событийность редуцирована: «Повествование Чехова, постреалистическое по существу <...> это повествование, в котором *проблематизируется* событийность реализма. <...> Социальное и нравственное прозрение, духовное перерождение, происходящие у Толстого и Достоевского при помощи озарения из того мира, не допускали никакого сомнения в их результативности и имели образцовый характер. <...> Существенный признак поэтики Чехова — деструкция *релевантности* события. Такая деструкция связана с общей деиерархизацией в чеховском повествовании. В мире Чехова

сдвинута или же снята характерная для реализма оппозиция значительного и незначительного. Поэтому и селективность рассказываемой истории по отношению к событиям кажется, с точки зрения реализма, нефункциональной. В реализме селекция нарративного материала руководствовалась его способностью проявить изображаемое событие. <...> Реалистическая история сконцентрирована на событии. Все, что кажется в ней статичным, эпизодическим или случайным, в конечном счете подчиняется презумпции нарративной функциональности. В мире же Чехова все кажется одинаково важным. Случайное, никаким образом к событию не относящееся, так же отобрано для рассказываемой истории, как и очевидно релевантное. Мало того, история, отрицая свою отобранность, выглядит как сам материал» [5, с. 263-265]. Собственно, эта редуцированность и неиерархичность событий выросла из «малой прессы». Как отмечал А.П.Чудаков, «Чехов был не сторонним наблюдателем и читателем малой прессы, но ее работником, ее неутомимым вкладчиком, какое-то время себя от нее не отделяющим. <...> Малая пресса была для него литературной средой, ареной. Страницы малой прессы — пространство уникальное. Жизнь собирается здесь в своем сиюминутном, случайном проявлении. Иерархия публикуемых материалов, соблюдаемая в процессе верстки, остается лишь внешней. Факты и фактики разного калибра смешиваются, разнообразно подсвечивают друг друга, затеявая карнавальную игру. Иерархия ценностей перестраивается, индивидуальность человека подменяется фактом, предметом, сенсацией. Жизнь обнажает свою эксцентрическую суть. Здесь «нет ничего святого» — все готово превратиться, перевоплотиться. В этой среде формировалась ранняя юмористическая новелла Чехова — юмористическая сценка, фокусирующая в себе романно-карнавальную энергию газетной полосы. <...> Из этих рассказов-сценок, насыщенных реалиями повседневной жизни тех лет, причем, часто документально зафиксированных, вырастает и чеховский водевиль, а из него подымается и «серьезная» драма Чехова. <...> Агрессивное распространение повседневности особенно явственно выражается у Чехова в мотиве задавленного, убитого буднями праздника, праздничного смеха, веселья. Праздник не удастся, потому что не удаются будни, пропащий праздник — пропащая, заезженная буднями жизнь. <...> Сквозь будни в повседневность чеховского персонажа вторгается мироздание» [6, с. 9].

В «малой прессе» Чехов обращался к жанрам юморески (в формах дневника, комического списка объявлений и пр.), травелога, сценки [6, с. 28-39, 87-113] и пр. — все эти жанры успешно функционируют на страницах социальных сетей. Особенно близки к постам в современных социальных сетях фельетоны Чехова из цикла «Осколки московской жизни» (печатались в журнале «Осколки» с 1883 по 1885 год) в которых документальная основа подвергалась литературной обработке. Жанр таких обзоров был очень распространен. Московские, петербургские и провинциальные фельетоны велись во второй половине XIX века во всех крупных газетах. Они печатались раз в неделю, и проблемой для их авторов всегда был отбор материала (где взять столько интересных фактов?), банальность тематики (городские водопровод и канализация, дачи в мае и святочные гулянья в январе), неоригинальность освещения (действительно, что можно сказать о водопроводе, кроме того, что он гнилой?) — и из номера в номер, из газеты в газету переходили рассказы о пыли на улицах, плохих мостовых и т.д. Чехов переживал, что не находит интересных тем, и писал о: нравы театральной публики, антрепренеров и владельцев, гулянья, московская торговля и мошенничество купцов, нравы на заводах и фабриках, железных дорогах, деятельность Московской думы, выборы городского головы, суд присяжных, земство, санитарное управление и пр., состояние прессы, книжное дело и литература, несколько фрагментов посвящены архитектуре и живописи, университету и науке, есть и традиционные календарные «посты»: «Природа надула москвичей с развязностью карточного шулера. С нею нужно поступить по всей строгости законов и хоть этим загладить нанесенную нам обиду. Мы переехали с дач на зимние квартиры и жалуемся, что переехали. Солнце, оказывается, повернуло не к зиме, а обратно к лету, чего не предвидели в своих календарях ни ваш Суворин, ни наш господин Гатцук. Вместо хмурых осенних туч, вместо хлябей небесных мы имеем голубое прозрачное небо, на котором вы не увидите ни одного облачка. Тепло, как в мае. Даже спать на дворе можно. Глядишь на погоду и чувствуешь себя в положении человека, которого вместо того, чтобы сослать в Архангельскую губернию, препроводили по ошибке в Ниццу. Хочется дышать, любить, страдать; на дачах, говорят, рай земной, а мы живем чёрт знает в какой пыли и вони. До чего мерзок московский воздух, свидетельствует следующий правдивый анекдот. Один мясник, открывая утром лавку, покрутил носом и сказал своим молодцам: “Ну, братцы, это не воздух, а атмосфера!” Это изрек охотнорядский мясник, человек невежественный, не могущий похвалиться острым обонянием!» [7] (С, XVI, с. 49)⁵.

«Письмо к ученому соседу», «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?»», «Темпераменты», «Контора объявлений Антоши Чехонте», «И то и се», «Комические рекламы и объявления», «Календарь “Будильника” на 1882 год», «Ярмарка», «Философское определение жизни», «Мысли читателя газет и журналов», «Роман адвоката», «Благодарный», «Торжество победителя», «Кое-что», «Перепутанные объявления», «В Москве на Трубной площади», «Мои остроты и изречения», «Экзамен (из беседы двух очень умных людей)», «Завещание старого, 1883 года», «Контракт 1884 года с человечеством», «Жалобная книга», «Чтение (рассказ старого воробья)», «С женой поссорился (случай)», «Брожение умов (из летописи одного города)», «Затмение Луны (из провинциальной жизни)», «К характеристике народов (Из записок одного наивного члена Русского географического общества)», «Ночь перед судом (рассказ подсудимого)», «Дело о 1884 годе (от нашего корреспондента)», «О марте. Об августе. О мае. Об июне и июле. Об августе (Филологические записки)», «Правила для начинающих литераторов», «Жизнь прекрасна (Покушающимся на самоубийство)» — это только часть того из написанного Чеховым, что легко бы стало частью литературной

жизни современных социальных сетей. Жизнь как источник и мозаика сюжетов... Чеховские рассказы строились на том, что они «открывали» для литературы приземленные повседневные чувства и эмоции, вот, например, сценка «Нарвался»: «Спать хочется! — думал я, сидя в банке. — Приду домой и завалюсь спать». — Какое блаженство! — шептал я, наскоро пообедав и стоя перед своей кроватью. — Хорошо жить на этом свете! Важно! Бесконечно улыбаясь, потягиваясь и нежась на кровати, как кот на солнце, я закрыл глаза и принялся засыпать. В закрытых глазах забегали мурашки; в голове завертелся туман, замахали крылья, полетели к небу из головы какие-то меха... с неба поползла в голову вата... Всё такое большое, мягкое, пушистое, туманное. В тумане забегали маленькие человечки. Они побегали, покрутились и скрылись за туманом... Когда исчез последний человек и дело Морфея было уже в шляпе, я вздрогнул. — Иван Осипыч, сюда! — гаркнули где-то. Я открыл глаза. В соседнем номере стукнули и откупорили бутылку. Я повернулся на другой бок и укрыл голову одеялом. “Я вас любил, любовь еще, быть может”... — затянул баритон в соседнем номере. — Отчего вы не заведете себе пианино? — спросил другой голос. — Черрти, — проворчал я. — Не дадут уснуть! Откупорили другую бутылку и зазвонили посудой. Зашагал кто-то, звеня шпорами. Хлопнули дверью. — Тимофей, скоро же ты самовар? Живей, брат! Тарелочек еще! Ну-с, господа? По христианскому обычаю. По маленькой... » (С, I, с. 434-435).

Что касается «комментариев», кстати, то они также были «придуманы» много ранее современных социальных сетей и были уже в «малой прессе», например, это «Почтовый ящик “Стрекозы”», в котором появились отклики редакции на присланные материалы.

Среди современных авторов есть авторы собственно художественных («вымышленных») текстов, специально рассчитанных на читателя именно социальных сетей. Это, например, Денис Драгунский.

Вспомним рассказы Чехова, написанные как стилизация комического дневника: «Из дневника помощника бухгалтера», «Из дневника одной девицы» и пр. и то, что это был один из самых распространенных жанров «малой прессы». Ряд постов Драгунского — это записная книжка (жанр так и определен) или «Листки из дневника», например: «В числе прочих “двух категорий”, на которые делятся люди, есть еще вот какие. Когда людям сообщаешь нечто, о чем они никогда не слышали, одни говорят: “Ух ты! Как интересно! Никогда про такое не слышал!” А другие: “Бред. Не может быть. Никогда про такое не слышал!”⁶. Некоторые посты прямо отсылают к Чехову: «Листки из дневника. Мудрость Чехова»: «Если в первом акте стене висит ружье, но никто из персонажей стрелять не должен — ну и пусть себе висит и в третьем; все равно зрители ничего не заметят”. “Люди обедают, только обедают, а между тем среди поваров и горничных разыгрываются целые драмы”. “Краткость — сестра таланта, но мачеха гонорара”. “Нужны новые формы, но если платят больше 30 коп. за строку, то пусть останутся старые”. “В человеке все должно быть прекрасно: и пиджак, и галстук, и портсигар, и главное — бумажник”. “Хорошее воспитание состоит не в том, чтобы не ездить в публичный дом, а в том, чтоб не рассказывать, в чьей компании ты туда ездил”. “За дверью каждого счастливого человека должен стоять некто с молоточком и бить по голове каждого, кто собирается войти и сообщить что-то неприятное”. “Написав рассказ, надо сразу вычеркнуть начало, потом середину, потом конец, и спокойно идти в бильярдную”⁷. Писатель постоянно публикует в социальных сетях короткие психологические новеллы, построенные на интеллектуальной игре с читателем, близкие по поэтике чеховским и размышляет о Чехове.

Вторым следствием неизбежного постоянного поиска все новых и новых тем в социальных сетях становится то, что приходится жертвовать этическими нормами и смотреть на реальную жизнь через призму того, насколько происходящее «подходит» для описания. Человек перестает жить — он строит жизнь под ее будущее описание. Люди, которые близки постоянно пишущему автору, в любой момент могут стать его «героями», хотят они того или против этого. Интересны в этом плане посты математика, профессора одного из университетов США Вадима Ольшевского⁸, герои которого читают истории про самих себя и комментируют их, соглашаясь или возмущаясь⁹.

Вспомним переживания Тригорина в «Чайке» Чехова, который жаловался: «День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... <...> Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. <...> Разве я не сумасшедший?» (С, XIII, с. 29). В.Г.Короленко вспоминал о Чехове: «“Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы?... Вот”. Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь, — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мною и сказал: “Хотите — завтра будет рассказ... Заглавие “Пепельница”» [8, с. 37-38].

Чехов, испытывая большие проблемы с выбором тем для «осколков» в ряде случаев пожертвовал, как и современные авторы, личными отношениями. В 1882 году Чехов впервые слышал выступление ученика Листа, дирижера и учредителя Московского Филармонического общества и Музыкально-драматического училища П.А.Шостаковского. Антон и его брат Николай познакомились с Шостаковским и стали запросто бывать у него дома, бывал Шостаковский и у Чеховых [9, с. 13]. М.Чехов вспоминал: Это был приятнейший, гуманнейший и воспитаннейший человек, и все, кто его знал, высоко ценили его как исполнителя и любили как человека. Но если дело касалось музыки, которую он обожал, то он забывал обо всем на свете, превращался в льва и готов был разорвать в клочки каждого из своих музыкантов за малейшую ошибку в оркестре. <...> Кажется, в своем рассказе “Два скандала” Антон Чехов, описывая дирижера, взял за образец именно Шостаковского» [10, с. 117]. В «Осколках московской жизни» 31 марта 1884 года Чехов писал: «Шостаковский завел себе ручного орла. Орлу до того понравился великий маэстро, что он всякий раз садился около него на кресло и хищнически, как Малкиель на интенданта, засматривался на его большой, сочный нос. Маэстро платил орлу взаимностью. Но

раз... смешно и печально... орел рассердился за что-то на своего хозяина и клюнул его в самый глаз. Маэстро обиделся, пожертвовал неблагодарную птицу в Зоологический сад и наложил на глаз гипсовую повязку» (С, XVI, с. 88); не менее ироничен и фрагмент 3 марта 1884 года (С, XVI, с. 82-83). Ради того, что мы бы сейчас назвали интересным постом в социальных сетях, Чехов легко пожертвовал личными отношениями.

Третья особенность текстов в социальных сетях — субъективность повествования. Огромную роль играют посты, не «продвигающие» что-либо, а обеспечивающие новый тип коммуникации. Одновременно с демонстративной (и зачастую, нарциссического типа) саморепрезентацией пространство социальных сетей дает возможность создания постов с иной тенденцией: это пространство «неожиданной искренности», эмоциональности, порожденной в том числе и тем, что пост является быстрой реакцией на реальность, когда эмоции особенно сильны.

А.П.Чудаков обратил внимание на то, что повествование «через восприятие героя» не было открытием Чехова, этот прием использовался Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Толстым, но именно у Чехова этот прием использовался столь последовательно [6]. Отсюда главное внимание Чехова — на процессе субъективного восприятия мира, но не на результативных изменениях персонажа. Как писал В. Шмид, «Истина существует только в виде индивидуального, субъективного мнения. Принимая правду исключительно как индивидуальную, Чехов относится скептически ко всякой генерализации <... Чехов не *изображает* ментальных событий, а *проблематизирует* их. Его интересует не результат события, а его ход, процесс. Его интересуют мотивы, призывающие человека к изменению, к обращению на путь истины, физиологические и психологические факторы, вызывающие ментальное событие, его интересуют внутренние и внешние обстоятельства, мешающие настоящему изменению или окончательно препятствующие ему [5, с. 264-265].

В социальных сетях распространены тексты такого типа: «Я вот сейчас занимаюсь довольно сложной для себя деятельностью. Не только осваиваю новую роль в танце, но пытаюсь научиться танцевать по-другому. Исправить втанцованные в тело ошибки и научиться по-новому работать головой, танец планирую. Во время каждого урока мне приходится пытаться удерживать фокус внимания сразу на нескольких вещах (голова уходит вперед, локоть назад, бедро выпадает, колено бьет партнера, стопа не работает) — и это адски трудно. Ты вроде говоришь себе: «Всё, слежу за локтем. Он точно будет на месте». Ага, фиг — через несколько движений он уже где-то не там, потому что ты уже, оказывается, переключился на стопы или пытаешься выровнять корпус. <...> Вдруг посреди всего этого прежнего неумения управлять собой и усваивать элементарное ты понимаешь, что делаешь вещи более сложные, чем в начале, что слышишь и понимаешь тоньше, что палитра движений неизбежно расширяется, а вместе с ней и палитра возможностей. Понимаешь — на секунду, потому что в следующий момент снова путаешь шаг и вываливаешь бедро, за которым решил следить вот прям железно. Моим нынешним ученикам, считаю, повезло, что они меня застали в такой период, когда я вытаскивал себя из зоны комфорта и заставил учиться по полной программе разным языкам — не только иностранным, танго тоже язык. Я смотрю с гораздо большим пониманием на то, что не получается у них при написании текстов. Владение своим языком должно быть, кажется, таким же естественным, как и владение своим телом. Стоит начать заниматься, например, танго, чтобы понять, как же далеко до этого владения. И с языком та же штука. При написании текста тоже невозможно держать в фокусе сразу несколько вещей. Прет мысль — а надо, чтоб были абзацы, цитаты и обороты, чтоб орфография и пунктуация, связность, логика и композиция. Это я сейчас вот пишу этот текст — и сразу все могу предвидеть. Так же и опытные танцоры и преподаватели танца тоже умеют уже все сразу, в комплексе. <...> Я хотел ведь этот текст к какому-то итогу привести и даже сначала помнил к какому. Но время итти — а забыл что. Примерно так же я теперь впадаю в ступор во время танца, понимая, что по-старому уже нельзя, а как по-новому — еще непонятно. Мучительный период перехода из чего-то во что-то. Как высаженные недавно луковицы амариллисов: то ли разродятся бутонами, то ли все уйдет в листья. Пока они явно в задумчивости и пухнут и набухают чем-то неясным, что должно определиться довольно скоро, но еще не завтра»¹⁰. Происходит расширение личного опыта, происходит обмен переживаниями, иногда и внезапно возникшим сочувствием. Возможно, современное абстрактное и иногда слишком рациональное искусство компенсируется поисками в социальных сетях. Показателем искренности для читателя становится рассказ автора поста о том, о чем не принято рассказывать, происходит разрушение привычных границ между социумом и личностью.

Таким образом, литература социальных сетей на массовом уровне и в сходных условиях потребности в многописании «повторила» чеховское открытие — изменение в понимании События, лежащего в основе художественного нарратива.

Однако литература нуждается в механизмах компенсации незначительности События. Пост — это одновременно и реальное событие, и его литературное «переформатирование». И тут начинают действовать законы литературы, которым авторы постов подчиняются даже неосознанно. Отметим несколько из них.

1. Переакцентуация внимания на язык: языковая игра, некое «языковое напряжение». О роли языковой игры в чеховском повествовании писали, например А.В.Кубасов [11], А.Д.Степанов [12] и др. А вот пример превращения ничтожного по сути и рядового случая о том, как домашний кот съел аквариумную рыбку в Историю для социальных сетей через языковую стилизацию под триллер и выстраивание схематичного трехчастного сюжета: «Триллер ужасов. ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НЕ НАКАЗАНИЕ. В нашем доме произошло убийство. Жертва была найдена на полу, в конвульсиях, с множественными колотыми и рваными ранами. Предпринятые реанимационные действия успеха, увы, не имели, и вскоре, не приходя в сознание, потерпевшая

скончалась. При осмотре места преступления обнаружены явные признаки борьбы, потёки, следы волочения... В ходе опроса свидетелей выявился факт давнего конфликта между потерпевшей и уголовником-рецидивистом, по кличке Байрон — главарём местной преступной группировки. «Он давно грозился разъяснить эту вертихвостку!» — заявила следствию свидетельница, Жужа. Задержанный неподалёку от места убийства, поделщик Байрона, Вован, после психиатрического освидетельствования был отпущен на свободу с подпиской о невыезде. «Вследствие низкого IQ и высокой придурковатости, — говорилось в соответствующей справке, — данный субъект не способен на противоправные действия предумышленного характера». А улики указывали именно на предумышленность нападения — оцарапанная полка, разодранные края скатерти, множественные отпечатки лап на аквариумном стекле...»¹¹. К истории прилагалась фотография кота, включавшаяся в игру документального и художественного в этом посте.

2. В социальных сетях наряду с теми жанрами, которые были названы выше, есть специфически значимые. Писатель Алла Боссарт в своих устных выступлениях на встречах с читателями отмечала, что социальные сети оживили забытый жанр эссе и актуализировали комическое. Среди особенно соответствующих потребностям социальных сетей жанр фрагмента, близкий к философскому микроэссе: ситуация дается «крупным планом», на первый план выходит деталь, случайные события в финале обретают бытийный смысл. Например: «Починила принтер за 2800, распечатала две страницы, он опять заглохнул. Насыпала себе жареных кабачков, они прокисли. Пошла в соседний дом распечатать 15 страниц, было солнце. Выхожу — уже ливень. Промокла. Даже радугу не показали, одно расстройство»¹². Это своеобразная чеховская «Жизнь в вопросах и восклицаниях»: «Детство. Кого бог дал, сына или дочь? Крестить скоро? Крупный мальчик! Не урони, мамка! Ах, ах! Упадёт!! Зубки прорезались? Это у него золотуха? Возьмите у него кошку, а то она его оцарапает! Потяни дядю за ус! Так! Не плачь! Домовой идет! Он уже и ходить умеет! Унесите его отсюда — он невежлив! Что он вам наделал?! Бедный сюртук! Ну, ничего, мы высушим! Чернило опрокинул!» (С, I, с. 130-132). Или: «Скажу только о Пулковской обсерватории, в которой я побывал по этому поводу, и побывал впервые. Это чудесное место, которое объясняет многое в нашей жизни. Больше всего Пулковская обсерватория напоминает старинную барскую усадьбу. Наблюдения звёзд в ней давно не ведутся — большой город подсветил небо так, что телескопы стали бессмысленными, и даже радиотелескопы страдают от электромагнитных помех. Кажется. Там ведутся работы по спектрометрии Солнца, впрочем, не знаю. Но зрелище это величественное — огромный запущенный барский сад, где как грибы в траве торчат домики для телескопов с круглыми крышами. Всё поросло мочалой и напоминание о былом величии действует куда сильнее, чем действующее величие. В конференц-зале вверху в гипсовых овалах смотрят вниз астрономы прошлого — слева от сцены там Маркс, а справа — Ленин (говорят, что посередине, скрытый занавесью, там есть Сталин). Это смешение указывает нам на то, что, кроме звёздного неба над головой есть ещё ярмо общественного закона внутри или же вокруг нас. Это символ не «есть», а «было», будто руины прошлой цивилизации»¹³. Это «картинки жизни», также в свое время характерные для Чехова: «Читала ли ты Чехова рассказ “Святой ночью”, — писала Е.Д.Поленова в марте 1889 года, — что за прелесть. Вот чудный мотив для картины, полупейзажной, полужанровой. <...> есть превосходные картинки жизни» [13, с. 419].

Из этого вырастает пост в рамках специфического жанра, на стыке притчи и анекдота. Ситуация, которая начинается как казус, смешной, неожиданный, становится поводом для универсального обобщения дидактического характера. Это долитературные по происхождению формы малого эпоса, которые существовали сначала устно (а Интернет существует на стыке устного и письменного), жанры-спутники фундаментальных текстов культуры. Оба жанра нужны для того, чтобы был «хороший table talk». Если в притче властвует закономерность судьбы, то в картине мира анекдота всесилен случай. Одна из глав исследования В.И.Тюпы «Художественность чеховского рассказа» так и называется: «Анекдот и притча». В ней утверждается, что «для постижения жанровых истоков чеховской прозы зрелого периода наиболее существенным, пожалуй, оказывается столкновение и взаимоналожение анекдотического и параболического (притчевого) видения жизни» [14, с. 13-32]. А вот современный пример: «Вспомнилась любимая история от отца — по сути притча о взаимоотношениях народа и СМИ. В позднесоветские времена в одной из столичных газет была опубликована небольшая задорная заметка: в лесах недалеко от станции Малые Вязёмы (название взято с потолка) в этом году уродился невероятный урожай грибов. На следующее утро у касс Белорусского вокзала выросли гигантские очереди из людей в лесном обмундировании, с корзинками и вещмешками; отряды людей с ревом штурмовали подходящие электрички, а в маловяземском лесу шатались ошалелые толпы, сталкиваясь и матерясь, как будто там проходит какой-то гигантский слёт озверевших от обмана грибников. В результате окрестные леса были вытоптаны так, что долгие годы ни грибы, ни ягоды в них не водились...»¹⁴

«Поэтика» социальных сетей ориентирована на малые жанры. Даже если они вырастают до большого романа, то его удачной формой становится цепочка новелл. Существующие в современной литературе попытки построить большое и «серьезное» произведение на соответствующей поэтике свидетельствуют чаще всего о писательской глухоте и оказываются малоудачными. «Я рад, что 2—3 года тому назад я не слушался Григоровича и не писал романа! Воображаю, сколько бы добра я напортил, если бы послушался», — писал Чехов в 1889 году (II, III, с. 132), хорошо чувствуя природу своего таланта.

Вопреки утверждению анонимных авторов («Чехов писал бы в неделю по паре строк») «призрак Чехова» (как раннего — Чехонте, так и зрелого Чехова) ощутимо витает над тем, что мы назовем литература российских социальных сетей. Несмотря на то, что многие авторы не осознают этого, плохо помнят чеховское творчество и

не читали «малую прессу» его времени. Потому что законы литературы действуют независимо от участников литературной жизни.

Примечания

1. <iframe src="https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Ffarz.marie11%2Fposts%2Ffbid02EnrADTLGACvjQ7JPwhpzFPdgZDFMaHgcK8Lv6kop3nUB7nmAhXZErhmSFdbtwAXI&show_text=true&width=500" width="500" height="698" style="border:none;overflow:hidden" scrolling="no" frameborder="0" allowfullscreen="true" allow="autoplay; clipboard-write; encrypted-media; picture-in-picture; web-share"></iframe>. 09.08.2022. Ссылки на публикации в социальных сетях даются в постраничных сносках.
2. <iframe src="https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fpermalink.php%3Fstory_fbid%3Dpfbid02YzUMXyL26rQG1HZNs1N1ScXivRaBC6vGAwX2jFdDMRMvfbjtK9VKG2AFeeHLTaHl%26id%3D1565740974&show_text=true&width=500" width="500" height="578" style="border:none;overflow:hidden" scrolling="no" frameborder="0" allowfullscreen="true" allow="autoplay; clipboard-write; encrypted-media; picture-in-picture; web-share"></iframe> 20.07.1922.
3. <iframe src="https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fpermalink.php%3Fstory_fbid%3Dpfbid0Sj8aQvDzr4MUiZpaysj4x2FXQ4qE4wSJ8tSQ2z2p1hFipYuST9KwvnaALhXdEj3tql%26id%3D1565740974&show_text=true&width=500" width="500" height="319" style="border:none;overflow:hidden" scrolling="no" frameborder="0" allowfullscreen="true" allow="autoplay; clipboard-write; encrypted-media; picture-in-picture; web-share"></iframe> 15.07.2014.
4. Владимир Березин. 14 июля 2015.
5. <iframe src="https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fpermalink.php%3Fstory_fbid%3Dpfbid038PK9aHZZjfn9uWn9dth2afVKc7TPGaptVejCrsqjE7nYiSJWR4oX5EFLQwa6uRVkl%26id%3D1565740974&show_text=true&width=500" width="500" height="323" style="border:none;overflow:hidden" scrolling="no" frameborder="0" allowfullscreen="true" allow="autoplay; clipboard-write; encrypted-media; picture-in-picture; web-share"></iframe>
6. Ссылки на: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974—1883 — даются в тексте в круглых скобках с указанием серии С — Сочинения, П — письма и страниц.
7. <https://www.facebook.com/100000455333164/posts/pfbid022RtE6wWFQxTkYvYPn8jLrDmg3ZT9qESCvRdJMcRs71iXtjduzy9j7nrjNTYf5C4NI/> 23.11.2021.
8. <https://www.facebook.com/100000455333164/posts/pfbid0U6JwFZKuS8km7YyvL1qEN1qUdXniXbDCCPsT35BFiu9sEVxoPA2jC1NEP734M6ml/> 15.08.2019.
9. <https://www.facebook.com/vadim.ol>
10. Например, комментарий к записи от 4 августа 2022 года. «Ольга Денисенко. Сразу хочу сказать, что про Ольгу тут всё выдуманно. Я с Биллом не встречалась. Он оказался совершенно не интересен как личность — блог ведёт только на сайте РесерчГейт да индекс Хирша постоянно подчитывает». <iframe src="https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fvadim.ol%2Fposts%2Fpfbid02YzFje36fvU6Moe65NiEaemKmWBukJsFixvhv8YcGkPRTxPwIQVj9qUCMV8qaRiel&show_text=true&width=500" width="500" height="239" style="border:none;overflow:hidden" scrolling="no" frameborder="0" allowfullscreen="true" allow="autoplay; clipboard-write; encrypted-media; picture-in-picture; web-share"></iframe>
11. Sergej Lupus. 10 февраля 2019 года. <https://www.facebook.com/sergej.lupus/posts/2057542871031246>
12. <iframe src="https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Ffigor.brodsky.505%2Fposts%2Fpfbid024dzBGCXgiHGPFxWtTrEinqZNp45w9TVLwT7PLw6K7XQRcjcozfaZN2r2jZCEBl&show_text=true&width=500" width="500" height="654" style="border:none;overflow:hidden" scrolling="no" frameborder="0" allowfullscreen="true" allow="autoplay; clipboard-write; encrypted-media; picture-in-picture; web-share"></iframe> 8.08.2022.
13. <https://www.facebook.com/irina.lukyanova.54> 21.07.2022.
14. <iframe src="https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fpermalink.php%3Fstory_fbid%3Dpfbid02mbXQ2dXNcEHMHnScfpGSUtvbu59d7BxFlwpnpE3GSnXhMrkc4AzGsocj9wmbwyl%26id%3D1565740974&show_text=true&width=500" width="500" height="482" style="border:none;overflow:hidden" scrolling="no" frameborder="0" allowfullscreen="true" allow="autoplay; clipboard-write; encrypted-media; picture-in-picture; web-share"></iframe> 3.07.2022.
15. Михаил Павловец. 4 июля 2022 года. https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0b95meufEUuzuXYbhnAS54jE46xSffj2XNoZQtVZXG18RXGFj1NN9ua7fe2i9aBBhl&id=100005032209149.
1. Evgenia Baturina [Электр. ресурс] // Избранное. URL: <https://izbrannoe.com/news/yumor/pushkin-pisal-by-v-feysbuk-kazhdyy-den-//Или: https://liwli.ru/creativity/kak-by-veli-sebya-klassiki-v-sotssetyakh/> (дата обращения: 01.08.2022).
2. Harper Richard H.R. Frobenius Maximiliane and others. From small stories to networked narrative: The evolution of personal narratives in Facebook status updates. DOI: 10.1075/ni.23.1.10pag
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 387 с.
4. Овчарская О.В. Истоки поэтики Чехова: юмористическая журналистика как претекст // Научный диалог. 2015. № 12(48). С. 171-182.
5. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 354 с.
6. Чулаков А.П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. 384 с.
7. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974—1983.
8. Короленко В.Г. Антон Павлович Чехов // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986. С. 34-46.
9. Чехова М.П. Мои воспоминания // Дом-музей Чехова в Ялте. М.: Гослитмузей, 1949. 32 с.
10. Чехов М.П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М.: Academia, 1933. 299 с.
11. Кубасов А.В. Проза А.П.Чехова: искусство стилизации: Монография. Екатеринбург: Урал, гос. пед. ун-т, 1998. 399 с.
12. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки слав. культур, 2005. 400 с.
13. Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. 838 с.
14. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. 133 с.

References

1. Evgenia Baturina. Izbrannoe [Selected]. Available at: <https://izbrannoe.com/news/yumor/pushkin-pisal-by-v-feysbuk-kazhdyy-den-//> Or: <https://liwli.ru/creativity/kak-by-veli-sebya-klassiki-v-sotssetyakh/> (accessed: 01.08.2022).
2. Harper Richard H.R. Frobenius Maximiliane and others. From small stories to networked narrative: The evolution of personal narratives in Facebook status updates. DOI: 10.1075/ni.23.1.10pag
3. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of a Literary Text]. Moscow, 1970. 387 p.
4. Ovcharkaya O.V. Istoki poetiki Chekhova: yumoristicheskaya zhurnalistika kak pretekst [The Origins of Chekhov's Poetics: Humorous Journalism as a Pretext]. Nauchnyy dialog, 2015, no. 12(48), pp. 171-182.
5. Shmid V. Proza kak poeziya. Pushkin, Dostoevskiy, Chekhov, avangard [Prose as Poetry. Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, Avantgarde]. St. Petersburg, 1998. 354 p.
6. Chudakov A.P. Mir Chekhova: vozniknovenie i utverzhdenie [Chekhov's World: Emergence and Approval]. Moscow, 1986. 384 p.
7. Chekhov A.P. Complete works. Works in 18 vols. Letters in 12 vols. Moscow, 1974—1983.
8. Korolenko V.G. Anton Pavlovich Chekhov. In: A.P.Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov. Moscow, 1986, pp. 34-46.
9. Chekhova M.P. Moi vospominaniya [My Memoirs]. Dom-muzei Chekhova v Yalte. Moscow, 1949. 32 p.
10. Chekhov M.P. Vokrug Chekhova. Vstrechi i vpechatleniya [Around Chekhov. Meetings and Impressions]. Moscow, 1933. 299 p.
11. Kubasov A.V. Proza A.P.Chekhova: iskusstvo stilizatsii: Monografiya [Prose by A.Chekhov: The Art of Stylization]. Ekaterinburg, 1998. 399 p.
12. Stepanov A.D. Problemy kommunikatsii u Chekhova [Communication Problems in Chekhov's Works]. Moscow, 2005. 400 p.
13. Sakharova E.V. Vasilii Dmitrievich Polenov. Elena Dmitrievna Polenova. Khronika sem'i khudozhnikov [Vasilii Dmitrievich Polenov. Elena Dmitrievna Polenova. Chronicle of the Artists Family]. Moscow, 1964. 838 p.
14. Tyupa V.I. Khudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza [The Artistry of Chekhov's novel]. Moscow, 1989. 133 p.

Bushkanecz L.E., Ivanova N.F. If Chekov wrote on social networks... The article analyzes the literary component of Russian social networks, its important features, defines necessary terminology, develops a methodology of analysis, because, unlike psychology or anthropology, literary studies are just at the beginning of it. This determines the relevance and novelty of the study. In similar situation of the literary process of different periods, similar results are generated. In particular, the literature of Russian social networks has much in common with the work of A.P.Chekhov and the achievements of the so-called "small press". This manifests itself in rethinking and reducing the Event underlying the narrative, in language stylization, in the choice of genres, and especially in attention to texts that are created at the junction of the features of anecdote and parable.

Keywords: social networks, post, literary process, Anton Chekhov, genre, event, "small press".

Сведения об авторах. Лия Ефимовна Бушканец — доктор филологических наук (10.01.01 — русская литература), доцент; Казанский федеральный университет, Институт международных отношений, кафедра иностранных языков в сфере международных отношений; ORCID: 0000-0002-3581-6320; lika_kzn@mail.ru; Наталья Федоровна Иванова — кандидат филологических наук (10.01.01 — русская литература); Новгородский гос. университет им. Ярослава Мудрого, Гуманитарный институт, кафедра филологии, доцент; ORCID: 0000-0002-2211-4880; Natalya.F.Ivanova@novsu.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 10.12.2022. Принята к публикации 10.01.2023.

Ссылка на эту статью: Бушканец Л.Е., Иванова Н.Ф. Если бы Чехов писал в социальных сетях... // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 1(46). С. 12-19. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).12-19

For citation: Bushkanecz L.E., Ivanova N.F. If Chekov wrote on social networks... *Memoirs of NovSU*, 2023, no. 1(46), pp. 12-19. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).12-19

А.Г.Головачёва

ДИАЛЕКТИКА СЮЖЕТА: РАССКАЗЫ А.П.ЧЕХОВА И А.С.ГРИНА О НЕОБЫЧНЫХ ПАРИ

Статья посвящена теме пари в творчестве А.П.Чехова и А.С.Грина. Рассмотрены варианты сюжета о пари в рассказах Чехова «Сказка» (1889), «Пари» и «Ненужная победа». Прослежена преемственность темы пари от Чехова к творчеству Александра Грина, вариации разных финалов с ситуациями выигранного и проигранного пари.

Ключевые слова: рассказы Александра Грина, рассказы А.П.Чехова, сюжет о пари, вариации сюжета

В первый день Нового, 1889-го года в петербургской газете «Новое время» был напечатан рассказ под названием «Сказка». Имя автора — Ан.Чехов — было хорошо знакомо читателям. К этому времени у него уже вышло пять сборников рассказов, принесших ему популярность как человеку и литератору. «В Питере признают теперь только одного писателя — меня!» — шутил он в письме к знакомой даме-писательнице [1, т. 2, с. 39-40]. В последний год заметно укрепилось его сотрудничество с петербургским издателем А.С.Сувориным, владельцем крупнейшей в России ежедневной газеты, продававшейся и читавшейся повсеместно. В декабре Чехов пообещал прислать «Новому времени» «сказку для новогоднего номера» и быстро справился с сюжетом, который ему самому был интересен. В эти годы он вообще писал очень быстро — едва заканчивал один рассказ, как приступал к следующему. Десять лет спустя, разыскивая по газетам свои ранние произведения для собрания сочинений, Чехов даже позабыл название этого рассказа. Поселившись в Ялте и не имея доступа к старым изданиям, он просил брата Александра, жившего в Петербурге, найти публикацию по главной примете: «сказка — о миллионерах, держащих пари» [1, т. 8, с. 76].

Надо признать, что история о миллионерах трудно сочетается со сложившимися представлениями о творчестве Чехова. Обычно его героями становились российские обыватели, повседневная жизнь которых была наполнена мелкими грошовыми интересами или бесплодными мечтами о лучшей жизни. Позднее в книге о Чехове Корней Чуковский сделал попытку собрать реестр персонажей Чехова: «...полицейские, акушерки, актеры, портные, арестанты, повара, богомолки, педагоги, помещики, архиереи, циркачи (или, как они тогда назывались, циркисты), чиновники всех рангов и ведомств, крестьяне северных и южных губерний, генералы, банщики, инженеры, конокрады, монастырские служки, купцы, певчие, солдаты, свахи, фортепьянные настройщики, пожарные, судебные следователи, дьяконы, профессора, пастухи, адвокаты...» [2, с. 7].

Миллионерам не нашлось места в подобном списке — они принадлежали другому миру, выходящему за грань обыденности. Не сказать, чтобы Чехова совсем не привлекал этот мир, но заглянуть в него он позволял себе крайне редко. Однажды он написал своего рода признание Е.М.Шавровой, считавшей себя его ученицей: «Надоело всё одно и то же, хочется про чертей писать, про страшных, вулканических женщин, про колдунов — но увь! — требуют благонамеренных повестей и рассказов из жизни Иванов Гаврилычей и их супруг» [1, т. 5, с. 344]. В еще более поздние годы, по словам Куприна, он говорил, что потребность современной литературы — писать «о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и всё» [3, с. 521].

«Сказка» была одним из немногих отвлечений от историй из жизни «Иванов Гаврилычей, Петров Семенычей и их супруг». Неслучайно ее герои не имеют ни конкретных имен, ни отчеств и обозначены только по роду занятий: банкир, юрист, первый гость, второй гость, третий гость, старик-миллионер. Эти люди как будто сошли со страниц авантурных романов Бальзака или Дюма-отца. Банкир, не знавший счета своим миллионам, избалованный и легкомысленный... Молодой юрист, мечтающий о миллионах, «как о рае» [4, т. 7, с. 235], легко идущий на то, чтобы ради денег пожертвовать если не всю жизнь, то лучшее ее частью... Пылкие споры о смертной казни, о «нравственном» и «безнравственном» в современном обществе... Ставки пари на миллионы, заключенные, с одной стороны, из прихоти, а с другой — из алчности... Замышленное убийство и почти осуществленное преступление... Фаустианская жажда познания тайн земной жизни и вселенской мудрости... Мефистофельское презрение к благам мира и людским заблуждениям... И даже бушующие страсти по Достоевскому, напоминающие о сцене в романе «Идиот», где в огонь камина брошены сто тысяч рублей с целью испытания человеческой души...

Хотя «Сказка» — рассказ небольшой, Чехов поделил его на три главки. Интрига строилась вокруг двух пари, заключенных с промежутком в шестнадцать лет. Первое пари держали немолодой банкир и двадцатипятилетний юрист. Речь шла о двух миллионах, срок пари составил пятнадцать лет. О результате читатели узнавали в конце второй главки. Юрист добровольно нарушал условия соглашения, отказывался от миллионов, выигрыш оставался у банкира. В третьей главке говорилось о новом пари между тем же банкиром и его соперником по бирже — старым миллионером. В этот раз держали пари на три миллиона, и результат стал известен тотчас. Несмотря на появление нового участника и большой временной интервал, второе пари сохраняло связь с первым. Но теперь уже банкир, одержимый стремлением получить миллионы, оказывался на месте своего предыдущего противника-юриста. Финал рассказа почти повторял ситуацию конца первой главки: банкир окончательно разорен, а юрист, получив моральное право на выигрыш, все же получит его часть.

При подготовке к переизданию своих сочинений Чехов сделал новую редакцию этого рассказа. Он полностью убрал третью главу и заменил название «Сказка» на «Пари». Вместе с третьей главкой из содержания ушло и второе пари, а конец второй главки стал финалом всего рассказа.

Значит ли это, что новый финал стал лучше прежнего? Очевидно, что автор считал именно так, если выбрал такой вариант. Но точнее будет сказать, что он стал не лучше и не хуже, а просто совсем другим, изменившим первоначальный смысл рассказа на прямо противоположный.

Общую особенность чеховских вариантов составляет полное отсутствие русских реалий. Неизвестна страна, где живут герои, неизвестны их имена, даже сумма пари обозначена просто — два миллиона, без указания денежных единиц. Не дает подсказки и выбор героем литературного чтения — Байрон, Шекспир, а в первой редакции, кроме них, еще Гете, Гомер, Вольтер и Сервантес. Поначалу включив в этот список трактат Льва Толстого «В чем моя вера», Чехов затем удалил эту «русскую» деталь. Да и в самой теме банкиров-миллионеров, на слух русских читателей, было что-то явно нерусское.

О том, что «миллионы» и «иностранцы» в сознании молодого Чехова были сближающимися понятиями, можно судить по его раннему рассказу «Ненужная победа». Действие начинается в Венгрии, переносится в Париж и завершается снова в Венгрии. Нищие странствующие музыканты — старый Цвибуш и его дочь, юная красавица-певунья Илька — заходят во двор усадьбы графа Гольдаугена, чтобы своей игрой заработать несколько монет на обед. Но вместо обеда Цвибуш получает хлыстом по лицу от разгневанной графини Гольдауген. Илька не в силах стерпеть оскорбления, нанесенного отцу, и долго не может успокоиться. Она даже пытается обратиться к деревенскому судье, но тот может дать только несколько советов: один практический — купить отцу свинцовой примочки, а другой иронический — сделаться такой же графиней, чтобы иметь возможность на равных судиться с обидчицей.

Остановившись на отдых в лесу, Цвибуш и Илька встречают охотившегося в окрестностях барона и графа Артура фон Зайница. Артур сочувствует Ильке и повторяет тот же совет: постараться самой стать графиней и добиться желанного возмездия. Разорившийся фон Зайниц признаётся и в своем заветном желании — занять миллион путем выгодной женитьбы, пусть даже на старухе или на чёрте. Он обращается к Ильке: «...отчего у тебя нет миллиона? Будь у тебя миллион, у меня была бы хорошенькая жена, а ты была бы графиней...» Слово «миллион» не сходит с его уст: «...женитьба должна дать мне не менее миллиона франков. <...> Мне миллион нужен во что бы то ни стало. С миллионом в руках... Впрочем, вам не следует этого знать. Я показал бы им! <...> За миллион всё! Миллион — это рычаг, которым я переверну ад с его чертями и огнем» [4, т. 1, с. 312-313]. Полушутя он предлагает девушке сделку: если она достанет ему миллион, он женится на ней и сделает ее баронессой или графиней.

Полупьяная болтовня Артура западает в сознание Ильки: с этого момента целью ее жизни становится достать миллион и наказать надменную аристократку Гольдауген.

Пока Илька идет к своей цели, Тереза Гольдауген и Артур фон Зайниц (которые, как выясняется, были знакомы и расстались несколько лет назад) возобновляют знакомство и встречи. Их разговоры также крутятся вокруг миллиона. Два года назад Тереза вышла замуж за соседа Артура, графа Гольдаугена, теперь хочет с ним развестись: «Я тоже вышла замуж за миллион. Двухлетний опыт показал мне, что я сделала страшную ошибку. Счастье не в миллионе, как оказалось... Я теперь занимаюсь только тем, что изобретаю способ, как бы удрать от миллиона!» [4, т. 1, с. 319].

По свидетельству очевидцев, «Ненужная победа» была написана на пари с редактором журнала «Будильник» в подражание знаменитому венгерскому романисту М.Йокаю. В мемуарной книге о Чехове его брат Михаил рассказывал: «Брат Антон поспорил с редактором “Будильника” А.Д.Курепиным о том, что напишет роман из иностранной жизни не хуже появлявшихся тогда за границей и переводившихся на русский язык. Курепин это отрицал. Порешили на том, что брат Антон приступит к писанию такого романа, а Курепин оставляет за собою право перестать печатать его в любой момент. Но роман оказался настолько интересным и публика так заинтересовалась им, что он благополучно был доведен до конца. В редакцию, сколько я припоминаю, поступали письма с запросами, не Мавра ли Йокая этот роман или не Фридриха ли Шпильгагена?» [5, с. 209].

То, что «Ненужная победа» появилась на свет в результате реального пари между автором и издателем, уже достаточно интересно. Но еще интересней, что Чехов заложил здесь проекцию будущего рассказа о пари между банкиром и юристом. Разговоры вокруг миллиона, богачи в парижском окружении Ильки (в том числе сын банкира), розыгрыш жребия на миллион, конечное осознание тщетности и ненужности цели всей своей жизни — таковы внешние совпадения с характерными деталями рассказа «Пари». Есть совпадения и в идеях, заложенных в этих двух произведениях. «Счастье не в миллионе, как оказалось...» — говорит Тереза Гольдауген, признаваясь, что ищет способ, «как бы удрать от миллиона». Идея отказа от миллионов определит конец второй главки в варианте «Сказки» и финал сюжета в варианте «Пари». В любом варианте герой, имеющий шансы на выигрыш, найдет способ, как удрать от некогда желанного богатства. И над «Сказкой», и над «Пари» веет призрак *ненужной победы*: в двухчастном сюжете победитель пари — юрист отказывается от выигрыша, в трехчастном сюжете сохранивший свои миллионы банкир через год всё равно потеряет их безвозвратно.

Такова диалектика чеховских сюжетов: восходя к одному или нескольким близким истокам, они разбегаются каждый в своем направлении, общий старт не дает гарантии общего финиша.

В литературе XX века тема пари нашла продолжение в творчестве Александра Грина. Для героев Грина, как говорится в одном из его рассказов, «потребность необычайного — может быть, самая сильная после сна, голода и любви...» [6, т. 4, с. 201]. К необычайному относится и ситуация пари. Здесь нарушается ритм повседневного существования, обостряются душевные силы, разбиваются судьбы и жизни. Любое пари таит загадку итога. Чем страннее выглядит пари, тем неожиданней для человека то, что он сам в себе открывает и познаёт. На протяжении многих лет Грин варьировал чеховскую историю о банкире и молодом юристе, в разных сюжетах откликался на двойственность ее финала и характерные мотивы. Как и чеховские, рассказы Грина о пари производят впечатление историй из иностранной жизни.

Один из таких рассказов, «Вокруг света», вышел в предновогоднем номере петроградской газеты «Русская воля» 31 декабря 1916 года. Как рассказ о двойном пари, он в большей мере соответствует новогодней чеховской «Сказке», но сохраняет преемственность и с «Пари». Место действия — Зурбаган, вымышленный город на карте вымышленной страны, позже названной литературоведами Гринландией. Нищий изобретатель Жиль Седир нуждается в деньгах, чтобы довести до конца свое важное изобретение. Фабрикант Фрион предлагает ему пари на сто тысяч: Седир должен покинуть город без денег, съестных припасов и спутника, обогнуть за два года земной шар и вернуться, не опоздав сверх условленного срока ни на минуту. Для Седира это пари — шанс на славное будущее, для фабриканта — способ развлечься «жестоккой забавой» [6, т. 4, с. 181]. Изобретатель выполняет условия пари, но фабрикант разоряется и не может заплатить проигрыша. Другой богатый не прочь позабавить себя тем же способом: изобретателю предлагается вновь на пари безотлагательно выйти в путь и повторить кругосветное путешествие.

«— Так, — сказал Жиль, — я должен идти сегодня? Не могу ли я получить отсрочку до завтра? Один день... Или это каприз ваш?

— Каприз... — Аспер серьезно кивнул. — У меня не всегда есть время развлечься, завтра я могу забыть или раздумать» [6, т. 4, с. 186].

Грин продолжает идею чеховской «Сказки»: богачи, затевающие эксперименты над живыми игрушками, сами оказываются игрушками фортуны. Кого в таком случае можно считать победившим, кого — проигравшим? Вопреки очевидности факта, моральное превосходство перевешивает материальный выигрыш. Эта мысль звучит в конце второй главки «Сказки» и в финале «Пари», она же определяет развязку рассказа Грина «Вокруг света».

В январе 1923 года в одном из вечерних выпусков петроградской «Красной газеты» был напечатан небольшой рассказ Грина «Пропавшее солнце». Мысль о человеческой жизни как игрушке богачей здесь высказана с еще большей эксцентрикой. В рассказе Чехова добровольное решение юриста провести пятнадцать лет жизни, не видя солнца, названо «диким, бессмысленным» [4, т. 7, с. 230]. У Грина насильственный эксперимент над ребенком, на четырнадцать лет обреченный его жить без понятия о солнце, выглядит и дико, и бессмысленно, и преступно. В этом сюжете пари заключается не между богачом и бедняком, а между тремя обладателями неисчислимых богатств. Ставка — сто миллионов на результат бесчеловечного опыта: жертва либо откажется от полноценной жизни, либо сойдет с ума, либо умрет. Все трое заключивших пари окажутся в проигрыше. И это будет означать торжество жизни над ограниченной выдумкой палача. Проигранное пари не составит драмы ни для кого из проигравших — последствия будут трагичны лишь для другого, невинного существа. Но не случайно в начале рассказа говорится о том, что будущей жертве «суждены страдания и победа» [6, т. 4, с. 309], — победа торжествующей веры в неистребимость жизни. Моральный итог рассказа «Пропавшее солнце» сближает его с одним из самых известных рассказов Чехова «Студент», где герою открывается истина: ужасы жизни не в силах отменить вечной правды и красоты, которые «всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...» [4, т. 8, с. 309].

В позднем творчестве Грина два рассказа на тему пари составляют своеобразную смысловую пару. Рассмотрены две ситуации: к чему может привести пунктуальное соблюдение условий пари, и к чему — отказ. Ответ на первый вопрос дан в рассказе «Зеленая лампа», появившемся в 1930 году в журнале «Красная нива». Место действия тут реально — Лондон 1920 года. Зимним вечером после веселого ужина в дорогом ресторане миллионер повстречал бродягу, потерявшего сознание от истощения. Бродяга — «человек лет двадцати пяти» (совпадение с возрастом чеховского юриста) — безработный Джон Ив, приехавший из Ирландии попытать счастья в Лондоне. Конкуренция и безработица выбросили его на улицу умирать от голода. Миллионер Стильтон — владелец торговых складов в Сити, обладатель состояния в двадцать миллионов фунтов, за свои сорок лет никогда не знал забот о ночлеге и пище. Считая себя «человеком большого воображения и хитрой фантазии», миллионер не упускает случая разыграть издевательскую шутку. В строгом смысле слова здесь нет пари, но есть то, что названо «странной сделкой»: обязуясь выплачивать небольшое денежное пособие, Стильтон требует от Ива точного выполнения определенных условий поведения. Через два года Стильтон оказывается в положении чеховского банкира. Он почти разорен, сожалеет о сделке и разрывает ее: «Глупая шутка. Не стоило бросать денег» [6, т. 6, с. 398]. Еще через несколько лет он становится нищим обитателем притона. Для бедняка Ива соблюдение оговоренных условий становится стартом к будущему благополучию, когда он завоевывает себе достойное положение в обществе.

Начальная ситуация «Зеленой лампы», перевернутая к финалу, напоминает о чеховском рассказе, где банкир в отчаянии представляет себе, как выигравший юрист предложит ему свою помощь:

«— Проклятое пари, — бормотал старик, в отчаянии хватая себя за голову. — Зачем этот человек не умер? Ему еще сорок лет. Он возьмет с меня последнее, женится, будет наслаждаться жизнью, играть на бирже,

а я, как нищий, буду глядеть с завистью и каждый день слышать от него одну и ту же фразу: “Я обязан вам счастьем моей жизни, позвольте мне помочь вам!”» [4, т. 7, с. 232].

У Грина похожая ситуация наступает через восемь лет после «странной сделки». Твердо вставший на ноги Ив не только приходит на помощь Стильтону, но готов быть полезным и далее, предоставив работу на легкой должности. Оба «проигравших» у Чехова и у Грина потрясены: те, кого прежде они считали жалкими людьми, малозначимыми объектами эксперимента, неожиданно оказались победителями.

Один из последних рассказов Грина, опубликованный уже после его смерти, назван так же, как чеховский: «Пари» (1933). По контрасту с «Зеленой лампой», это рассказ о том, как много дало человеку прерванное пари. Исходная ситуация совпадает с большинством сюжетов на эту тему. Двое приятелей, литератор и конторский служащий, нуждаются в деньгах. Богатая фирма дает им возможность заработать немалую сумму и вылезти из нужды, если они выиграют пари. В условие входит временное затворничество, прерывание связи с внешним миром. Пари можно остановить в любой момент, позвонив в звонок: добровольный звонок означает проигрыш. Провести взаперти нужно всего лишь двенадцать часов, получая при этом еду и имея собеседника рядом. Секрет в том, что за стенами замкнутой комнаты будет находиться неизвестное место земного шара, о котором затворники никогда не узнают.

Для героев гриновского «Пари» могут открыться в реальности такие же удивительные картины, какие рисовались воображению чеховского героя: «В ваших книгах я взбирался на вершины Эльбруса и Монблана и видел оттуда, как по утрам восходило солнце и как по вечерам заливало оно небо, океан и горные вершины багряным золотом; я видел оттуда, как надо мной, рассекая тучи, сверкали молнии; я видел зеленые леса, поля, реки, озера, города...» [4, т. 7, с. 234]. Литератор, который больше приятеля нуждается в деньгах, — не для себя одного, а для семьи, — не в силах вынести мысль, что за дверью ждет волнующее путешествие. Он проигрывает пари, но, упустив денежный выигрыш, чувствует себя не беднее владельца фирмы, потому что получает возможность вместить в свою душу мир со всеми его чудесами:

«— Проиграл! Плачу! — крикнул Спангид, смеясь и выпрямляясь, как выпущенная дикая птица. — Одежду, дверь, мир! Темпсон не богаче меня! Где я, говорите скорей! <...>

Вперед! сиял свет балкона. В свете балкона и яркого синего неба блеснули горы.

Волнение перешло в восторг. Стоя на балконе, Спангид был глазами и сердцем там, где был.

— Я останусь здесь, — сказал Спангид после глубокого молчания. — Я выиграл!» [6, т. 6, с. 376-377].

В очерке, посвященном Александру Грину, писатель Вениамин Каверин пронизательно отметил: «Он щедро пользуется бессмертным реквизитом романтики — и часто потрепанным, дешевым реквизитом. Вдруг начинает казаться, что его рассказы написаны на полях когда-то прочитанных книг. Воспоминание о чем-то полузабытом возникает в сознании. Но это обманчивое впечатление. Грин относится к своим предшественникам — среди них и Стивенсон, и Эдгар По, и Джек Лондон, и Леонид Андреев — с такой же свободой, как и к самой действительности. Больше всего он дорожит внутренней свободой. Предшественников он не ищет, отзвуки их творений сами собой возникают в его воображении...» [7, с. 505].

К перечисленным здесь именам замечательных предшественников А.С.Грина с полным основанием можно добавить имя А.П.Чехова.

1. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974—1983.
2. Чуковский Корней. О Чехове. Человек и мастер. М.: Детская литература, 1971. 208 с.
3. Куприн А.И. Памяти Чехова // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 496-525.
4. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М.: Наука, 1974—1983.
5. Чехов М.П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова. М.: Правда, 1990. С. 151-322.
6. Грин А. С. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Правда, 1965.
7. Каверин В.А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1982. 559 с.

References

1. Chehov A.P. Complete works and letters in 30 vols. Letters in 12 vols. Moscow, 1974—1983.
2. Chukovskii Kornei. O Chehove. Chelovek i master [About Chekhov. The Man and the Master]. Moscow, 1971. 208 p.
3. Kuprin A.I. Pamiati Chehova [In memory of Chekhov]. In: A.P.Chehov v vospominaniiah sovremennikov. Moscow, 1954, pp. 496-525.
4. Chehov A.P. Complete works and letters in 30 vols. Works in 18 vols. Moscow, 1974—1982.
5. Chehov M.P. Vokrug Chehova. Vstrechi i vpechatleniia [Around Chekhov. Meetings and impressions]. Vokrug Chehova. Moscow, 1990, pp. 151-322.
6. Grin A.S. Works and letters in 6 vols. Moscow, 1965.
7. Kaverin V.A. Works and letters in 8 vols. Vol. 6. Moscow, 1982.

Golovachyova A.G. Dialectics of the plot: stories by A.P.Chekhov and A.S.Grin about unusual bets. The article is devoted to the betting theme in the works of A.P.Chekhov and A.S.Grin. Variants of the plot about a bet in Chekhov's stories "Fairy Tale" (1889), "The Bet" and "Unnecessary Victory" are considered. The continuity of the betting theme from Chekhov to the work of Alexander Grin, variations of different finals with situations of won and lost bets are traced.

Keywords: stories by Alexander Grin, stories by A.P.Chekhov, a plot about a bet, variations of the plot.

Сведения об авторе. Сведения об авторе: Алла Георгиевна Головачёва — кандидат филологических наук; Государственный центральный театральный музей имени А.А.Бахрушина, старший научный сотрудник; ORCID: 0000-0002-1444-3748; alla.golovacheva@list.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 30.08.2022. Принята к публикации 10.10.2022.

Ссылка на эту статью: Головачёва А.Г. Диалектика сюжета: рассказы А.П.Чехова и А.С.Грина о необычных пари // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 1(46). С. 20-24. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).20-24

For citation: Golovachyova A.G. Dialectics of the plot: stories by A.P.Chekhov and A.S.Grin about unusual bets. *Memoirs of NovSU*, 2023, no. 1(46), pp. 20-24. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).20-24

К.Д.Гордович

РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДЕТСКОГО ВЗГЛЯДА НА МИР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С СЕРЬЕЗНЫМИ СОЦИАЛЬНО ПРАВСТВЕННЫМИ ПРОБЛЕМАМИ

В работе рассматриваются произведения А.Чехова, И.Сургучева, В.Тендрякова, С.Соколова, Е.Некрасовой. Прослеживается развитие традиции рассказа о серьезных жизненных проблемах, увиденных глазами ребенка. Выявляется значимость детской естественности, непосредственности, наивности, явного непонимания. Подчеркивается общность некоторых мотивов, их развитие, новые акценты.

Ключевые слова: детский взгляд, наивность, естественность, непонимание, авторская задача

Традиция использования детского сознания, детского взгляда на мир возникла давно. Очень выразительные, яркие примеры находим в творчестве А.Чехова. Можно вспомнить и рассказы о тяжелых судьбах детей («Ванька», «Спать хочется»), и повесть «Степь», в которой автор в рассказ о восьмилетнем мальчике и его поездке в город включает размышления о России, ее судьбе. Особого внимания в этих произведениях требует вопрос о характере авторского присутствия в тексте, соотношении детского и взрослого взгляда.

Посмотрим на конкретных примерах, как развивалась традиция, как удавалось писателям, не нарушая возрастные возможности детского понимания, передавать читателю свое отношение, создавать яркие художественные образы. Начнем с уже названного мотива — тяжелая судьба детей бедняков. Возьмем для сопоставительного анализа тексты двух рассказов. Один — хрестоматийный чеховский «Ванька», известный буквально всем. Другой — «Ванькина молитва» (1918) И.Сургучева — широкому читателю он неизвестен, поскольку творчество этого автора еще предстоит «открыть».

Обращаем внимание на общность в судьбах детей. Ваньку Жукова после смерти матери «спроводили в людскую кухню к деду, а из кухни в Москву к сапожнику Аляхину» [1]. У Ваньки Королькова недавно умер отец, и мать вынуждена отправить его на заработки в город. Чеховский герой уже испытал на себе все, что может в ближайшем будущем случиться с героем Сургучева. Пока же мать просит его «слушаться» хозяина, «почитать» буфетчика, а сам он только предполагает, что «может, его бить будут». Поэтому и «договаривается» с любимой собакой: «...Придешь, поговорим, — все свой человек. На душе и полегчает. Вам, собакам, добро: денег зарабатывать не надо, а нам надо» [2].

Оба автора дают своим маленьким героям «право голоса» — возможность самим рассказать о себе, своих мыслях и переживаниях. Ванька Жуков делает это в письме: «А вчера мне была выволочка... подмастерья надо мной насмеяются... а еды нету никакой... меня все колотят и кушать страсть хочется, а скука такая, что и сказать нельзя, все плачу...» [1, с. 479-481].

Озвученные размышления Ваньки Королькова открывают перед читателем попытки осознания ребенком свалившихся на него проблем, поиски выхода из сложившейся ситуации: «...соображает, много ли ему нужно денег для поддержания жизни своей и материной» [2, с. 244]. Лексика в этих размышлениях тоже совсем не детская: «Старуха... съест немного, но все-таки, как ни крути, копеек на двадцать в месяц сожрет. Сам на пятиалтынный слопаешь» [2, с. 244]. Оказывается, деньги нужны не только на еду, но и на одежду. Эти свалившиеся на восьмилетнего мужчину «заботы» (пока, конечно, только в мыслях, почти как игра) отразились на поведении мальчика. Он не вскочил с постели и не убежал к сверстникам, он ничего не попробовал в погребе: «В другое Время Ванька не выдержал бы и серьезно ознакомился со всеми вкусными вещами, но теперь, вспомнив, что все это — деньги, которые нужно зарабатывать, повернулся от искушения, глубоко вздохнул и полез вон из погреба» [2, с. 248].

Детский взгляд прорывается в воспоминаниях о смерти отца: «Потом отца положили в красный ящик, который очень приятно было трогать рукой и из которого могла бы выйти великолепная голубиная будка...» [2, с. 245]. В характеристике покойного отца автор сочетает мнения окружающих с воспоминаниями, ощущениями мальчика: «Его отец был пьяница и служил в “Городе Костроме” номерным, и когда его жалели, что он умер от водки, то говорили: “Золотой был человек!”». И Ванька помнит, как этот золотой человек с колючим небритым подбородком, с какими-то странными осоловелыми глазами, брал его, еще совсем маленького мальчишку, под мышку, высоко, до самого потолка поднимал и говорил: “Эх ты, мой наследник!”» [2, с. 244].

Детское в герое подмечает автор, рассказывая о последнем чаепитии дома: «С наслаждением, зажмурив глаза, он тянул с блюдечка сладкую жидкость и, забыв о трактире, думал, что если бы Бог привел ему сделаться царем...» [2, с. 249]. Не только мороженое и сладости видятся мальчику в этих мечтах: «Матери своей сделал бы дом в три комнаты, с большой печкой, чтобы греть кости» [2, с. 250].

Авторский голос подключается к словам героя-ребенка в характеристике взрослых, в описаниях природы, в интерпретации ситуаций. К примеру, у Чехова авторские «включения» про дедушку Ваньки: «Это маленький, тоненький, но необыкновенно юркий и подвижный старикашка, лет шестидесяти пяти с вечно смеющимся лицом и пьяными глазами» [1, с. 478].

В рассказе Сургучева автор «обнаруживает» себя в первой же строчке повествования, называя Ваньку «мужчиной восьми лет» [2, с. 241]. Он, как и Чехов, сочетает изображение сегодняшней ситуации с воспоминаниями о прошлом и позволяет заглянуть в будущее.

Ваньке Жукову кажется, что в прошлом было просто замечательно. Он вспоминает дедушку, поездку за елкой для господ. Главное — он жил дома. Теперь же все ужасно — голод, побои, страх наказания. Мальчик, правда, живет надеждой, ему кажется, что дедушка его непременно выручит, — очень уж убедительно он написал о том, что «нету никакой возможности, просто смерть одна» [1, с. 480].

Для героя Сургучева тоже важны воспоминания о прошлом, прежде всего об отце. Он и пьянство его готов простить, лишь бы снова был рядом. Сегодняшний день Ваньки Королькова целиком посвящен осмыслению нового положения — необходимости самому зарабатывать деньги. И Ванька, и читатель могут только догадываться о том, как сложится его жизнь в городе.

Остановимся на центральных эпизодах рассказов. В рассказе Чехова это письмо, в рассказе Сургучева — совместная молитва Ваньки с матерью.

Письмо пишется в три захода. Жалобы предваряют просьбу (главную цель письма) о «божецкой милости» — забрать его отсюда домой. Сразу после просьбы «поклон в ножки» и готовность «Бога молить».

Сам Ванька растрогался, всхлипнул и решил подкрепить просьбу обещаниями. Он готов «отработать» — и табак деду тереть, и сапоги приказчику чистить, и в подпаски пойти. В будущем (когда вырастет) — обещает кормить и не давать в обиду. А Бога молить уже за упокой души, когда дедушка помрет. После таких обещаний Ванька переключается на рассказ о Москве и просьбу вполне детскую — на господской елке попросить для него золоченый орех.

Письмо еще раз переключается на воспоминания о доме. После них Ванька снова повторяет просьбу, но в усиленном варианте. Уже звучит не общая формула о «божецкой милости», а глубоко личное обращение: «Христом Богом тебя молю» [1, с. 481]. Здесь можно заметить не только упор на жалость («пожалей ты меня, сироту несчастную»), но и действительную оценку своего положения: «Пропавшая моя жизнь, хуже собаки всякой».

Письмо, которое пишет Ванька Жуков, — это и крик о помощи, и рассказ об издевательствах, о безысходности, о страшном одиночестве мальчика. Автор, никак не комментируя от себя судьбу героя, усиливает впечатление читателя осознанием того, что этот крик души услышан не будет и милый дедушка за Ванькой не придет.

Неслучайно в названии рассказа Сургучева обозначено главное действие — молитва. Главная особенность этой необычной молитвы — сам Ванька. Автор останавливает внимание на взгляде, жестах, интонации мальчика. Вот как он смотрит на икону: «Бог висел в углу, борода у него была длинная и седая, кругом его головы сиял круг, а по бокам были сделаны золотые, дрожащие розы.... Ванька, бережно прикладывая сложенные пальцы ко лбу, груди и плечам, начал кланяться седому богу, сознавая всю важность своих действий» [2, с. 251]. Сначала Ванька повторял за матерью, а потом стал «переводить» нечетко звучащие ее слова «для Бога» и для убедительности немного добавлял от себя: «Она просит, чтобы ты спас меня! От беды, от лютой жизни — передавал он по порядку рыдающую речь. — От злого человека. Ангела послал бы ко мне... Моего ангела Иваном зовут...» — уж сам от себя пояснил он» [2, с. 252].

Посмотрим, как отмечает автор изменения в маленьком герое во время молитвы. Сначала Ванька «скороговоркой» повторял за матерью. В этот момент он еще замечает, «как по половине ползет большая зеленая муха». Первые повторы делаются уныло, ради формы. Скорее из желания сделать «как надо», «поправить положение» Ванька и стал расшифровывать слова матери. С этого момента нет больше формальных деталей. Уже не молится, а рыдает о своей и его судьбе мать. А Ванька «к стыду своему почувствовал, как что-то теплое течет из его глаз и падает на материну грудь» [2, с. 252]. В конце Ванька ведет себя, действительно, как большой. Ему жаль мать. Чтобы ее как-то утешить, он предлагает спеть на прощанье.

Сопоставим финалы рассказов. Как уже говорилось, осознание трагедии у Чехова передается читателю. Ванька же засыпает счастливым, уверенным, что дедушка за ним придет. В рассказе Сургучева финал открытый. Отсутствие конца, может быть, еще больше подчеркивает ту неопределенность, неизвестность, которая ждет мальчика и которая заставляет так сильно переживать его мать.

Интересен опыт развития традиции использования детского взгляда на мир в сюжетах, целиком связанных с жизнью взрослых. Перед нами рассказ В.Тендрякова «Пара гнедых» (1969—1971). Речь идет о начальном периоде коллективизации. Автобиографическому герою, глазами которого читатель видит происходящее, всего пять лет, и он, конечно, не может ни оценить положение деревенских жителей, ни поведение руководителей.

Перед читателем разворачиваются не воспоминания о детстве, а фиксация того, что сохранила детская память. Сразу же, естественно, встает вопрос, — можно ли доверять этой детской памяти. Автор утверждает, что за «поднятое со дна памяти» он «готов нести полную ответственность».

Принципиальное значение имеет и детская наивность, откровенное непонимание. Важным оказывается то, что ребенок не мог понять не по малолетству, а по нелепости проводимой политики. Значимо для психологической достоверности подчеркнутое сопоставление восприятия «тогда» и «потом»: «Меня тогда, разумеется, никак не трогали эти вопросы, однако хорошо помню ...» [3, с. 116].

Отбор эпизодов, «картинок» прошлого, конечно, осуществляет писатель. Пропуская их сквозь призму детского взгляда, он отказывается от взрослого комментария. Повествование строится на постоянных смещениях, столкновениях взглядов, позиций, поступков — богатых и бедных, мужиков и партийного руководителя. Обращаем внимание на частое использование формы вопроса — к самим себе, к старикам, к начальству. В этих вопросах о справедливости, чести, о завтрашнем дне и выявляются стержневые мотивы рассказа.

Своеобразие данного текста не только в использовании детского взгляда, но и в том, что партийный руководитель — отец мальчика. Соответственно его поступки не подвергаются сомнению. Пусть и без понимания, но мальчик видит силу, уверенность отца — силу власти, умение подчинять себе. И опять замечаем, как вместо комментария относительно сути происходящего, писатель включает запомнившиеся мальчику неожиданные изменения в отношении к отцу: «почему-то мне было его жаль сейчас» [3, с. 120]; «почему-то мне опять до боли, до крика стало жаль отца» ([3, с. 123].

Может быть, выбранный ракурс наблюдения определяется и тем моментом в развитии трагического конфликта, который изображен в рассказе. Перемещения богатых и бедных, начало разорения даром доставшегося дома, запугивание последствиями мужика, принявшего в «дар» коней — все это только начало процесса коллективизации. О том, что будет, участники событий могут только со страхом догадываться: «Нынче у меня дом отняли, завтра коней, а послезавтра... А вдруг да не остановитесь, Федор Васильевич? — На полдороге не остановимся, не мечтай!».

Ответом на все непонимания и опасения служат документальные реплики финала. В них не меньше, чем цифры, подтверждающие реализацию раскулачивания, впечатляет инструкция. Эти документы дают трагическую подсветку тем почти безобидным эпизодам, которые сохранила детская память. Но сила и скрывается в этом соотношении отдельных конкретных эпизодов и общего смысла антинародной политики. Неслучайно и отцу будет дана неопределенная, но вполне оценочная, много раз повторенная реплика: «Что-то тут не продумано» [3, с. 123].

Тендряков создал цикл автобиографических рассказов. «Пара гнедых» — первый в этом цикле. В следующих герой будет старше, будет не только наблюдать, но и участвовать в событиях. Для выявления принципов авторского повествования особенно показателен именно первый.

Вернемся к Чехову. Повесть «Степь» интересна соотношением детского и взрослого взгляда, важностью для автора детской естественности, наивности. Попытаемся сопоставить повесть Чехова с постмодернистским произведением Саши Соколова «Школа для дураков» (1973).

Чехова — автора «Степи» — интересовала не сама по себе детская психология, но возможность естественной реакции на окружающий мир, непредвзятость впечатлений при создании широкой картины жизни, соотношение наивности и любознательности ребенка с собственными раздумьями о России.

В книге Саши Соколова значительно усилена степень враждебности детского и взрослого мира, именно враждебности, а не только взаимного непонимания. Ребенок воспринимается взрослыми то как помеха, то как безразлично чужой, то его просто не замечают. Детское отношение дано в ответной реакции на заботы, упреки, наставления, наказания взрослых.

Получила развитие и данная через восприятие героя линия обобщения. У Чехова она носит философско-лирический характер — мотив России, Родины. У Соколова акцент делается на ненормальности во всех сферах жизни. Смысл названия от указания на место действия расширяется до символизирующего всеобщую атмосферу абсурда.

Отнюдь не ради демонстрации детской наивности заставляет Чехов своего Егорушку размышлять о «взрослых» проблемах. Каждая из них таким путем переключается в общечеловеческий план: «Зачем люди женятся? К чему на этом свете женщины? Егорушка задавал себе неясные вопросы и думал, что мужчине, наверное, хорошо, если возле него постоянно живет ласковая, веселая и красивая женщина» [4]. И в то же время автор настойчиво подчеркивает детскость взглядов и ощущений героя, его незащищенность, открытость: «От мысли, что он забыт и брошен на произвол судьбы, ему становилось холодно и так жутко, что он несколько раз порывался спрыгнуть с тюка и опрометью без оглядки побежать назад по дороге ... И только когда он шептал «Мама! Мама!» - ему становилось как будто легче...» [4, с. 83].

Впечатления внешнего мира в сознание чеховского Егорушки проникают не всегда легко и свободно — препятствием могут быть слезы, сонное состояние, просто возрастная невозможность понять увиденное. Автор чуть-чуть корректирует взгляд ребенка, скорее даже комментирует его. Читатель постоянно ощущает его присутствие. При этом обязательно выделен, акцентирован взгляд Егорушки.

Мысли ребенка почти материальны, они «путаются, как нитки». Герой отдается «на волю своим мыслям», «не мешает себе думать». Автор фиксирует этот процесс думания: «Сонный мозг совсем отказался от обыкновенных мыслей, туманился и удерживал одни только сказочные, фантастические образы, которые имеют то удобство, что как-то сами собой, без всяких хлопот со стороны думающего зарождаются в мозгу и сами — стоит только хорошенько встряхнуть головой, исчезают бесследно» [4, с. 44].

«Сказочные мысли» связаны и с конкретной ситуацией, но она — лишь толчок к размышлению (конечно, уже самого автора), в котором живут те же сказочные персонажи, но речь идет о России, ее просторах, ее героях: «Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит? Кому нужен этот простор? Непонятно и странно. Можно в самом деле подумать, что

на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника» [4, с. 48].

Не раз воспроизводя взгляд Егорушки, писатель отмечает, чего не мог знать его юный герой, а значит, его воображение рисовало ему лишь то, что «кажется», а не действительную картину: «Русский человек любит вспоминать, но не любит жить; Егорушка еще не знал этого, и, прежде чем каша была съедена, он уж глубоко верил, что вокруг котла сидят люди, оскорбленные и обиженные судьбой» [4, с. 64].

В ряде случаев Чехов включает в текст и прямое сопоставление того, что Егорушке казалось теперь, и что он узнал после: «Теперь Егорушка все принимал за чистую монету и верил каждому слову, впоследствии же ему казалось странным, что человек, изъездивший на своем веку всю Россию, видевший и знавший многое, человек, у которого сторели жена и дети, обесценивал свою богатую жизнь до того, что всякий раз, сидя у костра, или молчал или говорил о том, чего не было» [4, с. 72].

Простор, оторванность от бытовых обстоятельств, отрывки услышанных разговоров взрослых — все это погружает мальчика в ощущение заброшенности и одиночества, вызывает даже мысли о смерти. Для ребенка и они должны найти конкретное, а не отвлеченное выражение. Но, — подчеркивает писатель, — как Егорушка «ни старался вообразить себя самого в темной могиле, вдали от дома, брошенным, беспомощным и мертвым, это не удавалось ему; лично для себя он не допускал возможности умереть и чувствовал, что никогда не умрет» [4, с. 66]. А вот образная характеристика состояния заброшенности оказывается очень выразительной на примере случайно попавшегося на глаза мальчику пальто: «Поглядев на него, Егорушка почувствовал к нему жалость, вспомнил, что он и пальто — оба брошены на произвол судьбы, что им уж больше не вернуться домой, и зарыдал так, что едва не свалился с кизяка» [4, с. 87].

Говоря о перекличке мотивов «Степи» и «Школы для дураков», нельзя не учитывать того, что Чехов с самого начала подчеркивает душевное здоровье Егорушки, а в книге Соколова здоровое начало угадывается, несмотря на болезненное состояние, а то и в самом характере болезни.

Автор постоянно обыгрывает вопрос о болезни героя. Формальные признаки шизофрении проявляются и в состоянии раздвоенности, и в спорах с самим собой, и в провалах памяти, и в смешении времени. Однако все эти признаки — не ради правдоподобия картины болезни. Неестественное состояние героя дает писателю возможность необычного подхода к анализу окружающего мира: «Дорогая мама, я не знаю, можно ли быть инженером и школьником вместе, может, кому-то и нельзя, кто-то не может, кому-то не дано, но я, выбравший свободу, одну из ее форм, я волен поступать, как хочу и являться кем угодно вместе и порознь, неужели ты не понимаешь этого?» [5].

Раздвоение позволяет герою в нужные моменты уйти, оставив за себя «вторую половину». Он может осуществить (пусть в воображении) то, что не достижимо в реальной жизни — например, расправиться с завучем, превратив ее в сказочную ведьму: «...и она сама, седобородая ведьма с заспанным лицом старухи, которая уже умерла, но которую насильно разбудили и заставили жить...» [5, с. 125], бросить обвинение в лицо директору в ответ на введение «тапочной системы».

Особое состояние героя позволяет в то же время возвращать из небытия тех, кто дорог. Поэтому любимый учитель Норвегов как бы не умер — герой и читатель вновь видят его то сидящим на батарее в школьном туалете, то на платформе дачного поселка.

Сохранив признаки безумия героя, автор дает нам возможность убедиться, что за ними скрывается абсолютно здоровое восприятие. Подтверждение этому находим даже в ссылке на ненавистного доктора Заузе: «Там, в больнице Заузе ужасно смеялся над нами, что мы такие фантазеры. Больной такой-то, смеялся он, честно говоря, я не встречал человека здоровее вас, но вот в чем ваша беда: вы невероятный фантазер» [5, с. 57]. И еще не раз сам герой подчеркивает главную особенность восприятия происходящего — совсем не обязательно, что было именно так, важно, как к этому относиться: «Возможно, именно эту девочку мы с учителем Савлом называли Розой Ветровой. Да, возможно. А возможно, что такой девочки никогда не было и мы придумали ее сами, как и все остальное на свете» [5, с. 191].

Герой на самом деле значительно превосходит окружающих его здоровых людей в умении понять другого человека, в способности к сопереживанию. Внутренняя чистота мальчика, его противостояние лицемерию вновь заставляет вспомнить Чехова, особенности изображения им «взрослого» мира, увиденного глазами ребенка.

Еще острее мотив враждебности детского и взрослого миров и, соответственно, взгляда на мир звучит в недавней книге Е. Некрасовой «Калечина-Малечина» (2019). Все происходящее мы видим глазами десятилетней девочки, делящей всех людей на «выросших» и «невыросших». Она крайне одинока. Даже мама, как ей кажется, «Любит ее не так» [6]. А папа, по ее представлениям, «ее и вовсе ненавидит» [6, с. 162] за то, что она «его позорит» своей учебой. Он и готов вроде бы с ней позаниматься, но делает это, мягко скажем, «непедагогично»: «Все было как обычно. Катя сидела за столом, а папа вдалбливал, что стихи пишутся в столбик» [6, с. 52]; «От папиной громкости и собственной усталости в Катиних глазах и ушах все разжеванные примеры сливались в липкую кашу» [6, с. 53].

У учительницы сложилась и неколебима установка перевести слабую ученицу в школу для отстающих (вариант «школы для дураков»). И она, ни на минуту не задумываясь о своей бестактности, объясняет Кате, что та не может учиться в их школе, не способна, не тянет: «Не волнуйся. Тебе будет гораздо комфортнее учиться среди детей твоего уровня» [6, с. 119].

Одноклассники дразнят и обижают Катю, обзывают «дебилкой». Случайно возникшая подруга пересаживается к более удачливой девочке и вообще перестает с Катей общаться.

В какой-то момент мы становимся свидетелями, как Катя готова включить газ, чтобы уйти из жизни: «Вдруг Катя на краешке отчаяния нащупала ответ. Будущее нужно отменить» [6, с. 134]. Не очень понятно, как, но все обошлось. Как и в книге Соколова, очень значимо детское воображение. Именно оно — главный участник создания Кикиморы, ставшей спутницей, помощницей, защитницей для Кати, заменившей реальных сверстников. Ей можно будет высказать свои обиды на мир.

Есть и в реальном Катином мире кое-какие просветы. Встретилась на ее пути, хотя и очень ненадолго замечательная учительница — Ольга Митиевна. Это случилось в лагере, где Катя маялась, а мама на просьбы забрать ее, напоминала о том, как трудно папе досталась эта путевка. И вот на занятиях Ольги Митиевны Кате «впервые стало интересно» [6, с. 151], а учительницу очень заинтересовали Катины сочинения. Обращаем внимание, как даже внешне изменилась Катя под влиянием такой необычной для нее ситуации: «Она сделалась выше ростом, спокойней для самой себя» [6, с. 153].

Интересен и маленький эпизод общения с детьми около дома. Катю приняли в игру, она увлеклась, забыв и про Кикимору, и про пагет с вкусными покупками, и про скорый приход родителей. Видимо, — намекает автор, — дело не только в зажатости и замкнутости Кати, но и в тех, кто с ней рядом.

К сожалению, даже самый близкий человек — мама — далеко не сразу понимает, насколько для ее дочери важно общение: «Кате очень сильно захотелось обниматься, чтобы набраться сил. Мама спала, и силы у нее вряд ли нашлись бы» [6, с. 109]. Читатель об изменениях в мамином отношении к дочери, об их вечерних разговорах узнает уже из авторского эпилога, в рамках сюжетного повествования этого нет.

В последние годы часто появляются книги, в которых мир показан глазами подростков 13—17 лет. К примеру, «Город Брежнев» Ш.Идиатуллика, «Душа моя, Павел» А.Варламова. Однако в данной работе мне важно было показать развитие традиции использования именно детского взгляда на окружающую реальность.

1. Чехов А. Ванька // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 5. М., 1976. С. 481.
2. Сургучев И. Ванькина молитва: рассказ // Сургучев И.Д. Губернатор: повесть, рассказы. М.: Современник, 1987. С. 248.
3. Тендряков В. Пара гнедых // Тендряков В.Ф. Охота. М.: Правда, 1991. С. 101.
4. Чехов А. Степь // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 7. М., 1977. С. 78.
5. Соколов Саша. Школа для дураков // Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 95.
6. Некрасова Е. Калечина-Малечина. М: АСТ, 2019. С. 162.

References

1. Chekhov A. Van'ka. In: Chekhov A.P. Complete works in 30 vols, vol. 5. Moscow, 1976, p. 481.
2. Surguchev I. Van'kina molitva: rasskaz [Vanka's prayer: story]. In: Surguchev I.D. Gubernator: povest', rasskazy. Moscow, 1987, p. 248.
3. Tendryakov V. Para gnedykh [Pair of bays]. In: Tendryakov V.F. Okhota. Moscow, 1991, p. 101.
4. Chekhov A. Step' [Steppe]. In: Chekhov A.P. Complete works in 30 vols, vol. 7. Moscow, 1977, p. 78.
5. Sokolov Sasha. Shkola dlya durakov [School for fools]. In: Sokolov Sasha. Shkola dlya durakov. Mezhdub sobakoy i volkom. St. Petersburg, 1999, p. 95.
6. Nekrasova E. Kalechina-Malechina. Moscow, 2019, p. 162.

Gordovich K.D. The development of the tradition of using a child's perspective on the world in the works with serious social and moral issues. This paper considers the works of Anton Chekhov, Ilya Surguchev, Vladimir Tendryakov, Sasha Sokolov and Evgeniya Nekrasova. The development of the tradition of a story about serious life problems seen through the eyes of a child is traced. The importance of children's naturalness, immediacy, naivety and obvious lack of understanding is revealed. The commonality of some motives, their development, new accents are emphasized.

Keywords: a child's perspective, naivety, naturalness, lack of understanding, author's task.

Сведения об авторе. Кира Дмитриевна Гордович — доктор филологических наук, профессор; Высшая школа печати и медиатехнологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, профессор кафедры Книгоиздания и книжной торговли; ORCID: 0000-0001-7265-1425; grdvkda@mail.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 30.08.2022. Принята к публикации 10.10.2022.

Ссылка на эту статью: Гордович К.Д. Развитие традиции использования детского взгляда на мир в произведениях с серьезными социально нравственными проблемами // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 1(46). С. 25-29. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).25-29

For citation: Gordovich K.D. The development of the tradition of using a child's perspective on the world in the works with serious social and moral issues. *Memoirs of NovSU*, 2023, no. 1(46), pp. 25-29. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).25-29

Н.А.Дождикова

КРАСНОЕ И ЗЕЛЕНое У БУЛГАКОВА

Рассматриваются некоторые аспекты поэтики цвета в творчестве Булгакова. В центре внимания — красный и зеленый (и их производные), сквозные цвета у Булгакова, которые имеют не только декоративные, но и сюжетные функции. Отмечается, что в истории живописи красный и зеленый трактуются как цвета взаимодополнительные, максимально усиливающие друг друга. Отсюда сложились две модели их восприятия: с одной стороны — как цветовой контраст, с другой — как образ гармонии. В ранней прозе Булгакова красный и зеленый в локальном проявлении представлены как цветовой и световой контраст (образы зеленого и красного света). Однако наибольший интерес представляет сочетание красного и зеленого в одном цветовом образе. Это основной цветовой оксюморон в творчестве Булгакова, которым отмечены переломные моменты действия или судьбы персонажей. Одним из главных воплощений его является амбивалентный образ «червонных полей». Этот образ связан не только с военной темой, но и с авторским восприятием собственной творческой судьбы. Исследуются различные художественные модификации образа «червонных полей» в творчестве Булгакова

Ключевые слова: творчество М.Булгакова, красный и зеленый цвета, образ «червонных полей»

В художественной системе Булгакова цвет занимает важное место, хотя цветовая гамма его произведений не отличается большим разнообразием, она тяготеет к повторениям нескольких основных цветов и их комбинаций. К их числу следует отнести красный и зеленый, а также их производные — фосфорический от зеленого, розовый, вишневый, рыжий и др. от красного. Это сквозные цвета в творчестве Булгакова, которые имеют не только декоративные и символические функции, но и сюжетные.

Теоретики и практики искусства живописи, пытавшиеся выстроить те или иные иерархии цвета, исследовать соотношения цветов, придавали красному и зеленому особое значение. В их сочетании, как ни в каком другом, усматривали феномен взаимодополнительности. Суть его в том, что, являясь основным и дополнительным цветами, красный и зеленый максимально «проясняют и усиливают друг друга» [1, с. 123].

Из этого чисто хроматического эффекта выросли две противоположные версии его осмысления. С одной стороны, красный и зеленый воспринимаются как цветовой и семантический контраст. Такой подход нашел остроумное выражение в принятой еще в 19 в. системе морской и железнодорожной сигнализации, где на противопоставлении красного и зеленого основан принцип простого двухцветного светофора, в котором красный — сигнал запрета, остановки движения, а зеленый — разрешения [2, с. 120].

С другой стороны, взаимодополнительность цветов означает и то, что их оптической суммой является белый. Как отмечал К.Петров-Водкин в своих исследованиях цвета, в сочетании красного и зеленого каждый цвет с неизбежностью вызывает другой, а синтез их дает белый, то есть свет, являясь образцом естественного цветового равновесия [3, с. 707]. О гармонической основе сочетания этих цветов писали многие. Например, А.Блок в статье «Краски и слова» (1905г.), усматривал в красном, зеленом и белом первичные цвета мира, открывающиеся «детскому» зрению художника [4, с. 10].

Так возникли две полярные модели восприятия взаимодополнительности красного и зеленого: являясь хроматическим контрастом, сочетание красного и зеленого может представлять собой и цветовую метафору гармонии. Не случайно Гете в своей теории цвета назвал это сочетание «гармонической контрастной парой» [5, с. 62].

Возвращаясь к поэтике цвета у Булгакова, следует отметить, что в его ранней прозе красный и зеленый чаще всего представлены как окрашенный свет и «работают» по принципу двухцветного светофора. (Особый случай — белый, который часто представлен как особая степень напряженности света, его качество: таким является раскаленный белый свет электричества в прозе Булгакова 1920-х гг.). В этот период творчества зеленый свет устойчиво ассоциируется с темами дома, уюта, мирной жизни, что находит выражение в часто повторяющемся образе зеленой лампы на столе персонажа («...мягко горела зеленая лампа на письменном столе Елены...»; в «чрезвычайно уютном кабинетике» инженера Лисовича зеленая лампа «красила всю комнату нежно и таинственно...»). Зеленый свет — это своеобразный центр частного мира героя, его интересов и любимых занятий, связанных с представлением о свободе и полноте существования. В одном из военных фрагментов герой, оказавшийся в гуще гражданской войны, с тоской вспоминает свою недавнюю жизнь: «Моя любовь — зеленая лампа и книги в моем кабинете. Я с детства ненавидел Фенимора Купера, Шерлока Холмса, тигров и ружейные выстрелы, Наполеона, войны и всякого рода молодецкие подвиги матроса Кошки. У меня нет к этому склонности. У меня склонность к бактериологии...» («Необыкновенные приключения доктора») [6, с. 432]. Точно так же мечтает доктор Бакалейников («В ночь на третье число») убежать из армии домой, в город, который рядом, рукой подать: «Вот он — город — тут!.. в небе лежит фосфорический бледный отсвет фонарей.... Боже мой! О мир! О благодный покой!» [6, с. 513]. Здесь само небо в зеленом (фосфорическом) отсвете фонарей вызывает представление о зеленой лампе над городом, напоминающей о мире до грехопадения революции и гражданской войны.

Антитезой зеленому свету является красный. Это свет предательства, опасности, тревоги, растерянности, дезориентации. Красный освещает сцену в сарае, где Шполянский готовится засахарить бронемашину («тускло и красно горела мерзкая лампочка...»), красный горит в спальне Елены после бегства Тальберга, красный предшествует ограблению Лисовича, в комнате, куда Юлия приводит тяжело раненого Турбина, загорается «лампа под вишневым платком». В «Записках на манжетах» красный («красноватый») периодически подсвечивает ситуации столкновения героя с абсурдом современной реальности, в том числе и литературной (герой «три дня и три ночи» готовит при «лампе с красным абажуром» доклад против ниспровергателей Пушкина). А в повести «Роковые яйца» — красный (переходящий в малиновый) приобретает очевидные идеологические и политические коннотации.

Но, если красный и зеленый в своих локальных проявлениях — антагонистичные цвета в поэтике Булгакова, то значительно интереснее их сочетание в одном цветовом образе, создающее единство его зрительного и эмоционально-психологического восприятия. Это основной цветовой оксюморон у Булгакова, которым часто отмечены переломные моменты действия или судьбы персонажей. В ранней прозе это и напоминание об идиллии довоенной жизни, и тревожный знак ее обреченности. Таковы в «Белой гвардии» образы мирного быта накануне сюжетного слома. Описание спальни Елены с «мягким» светом зеленой лампы и часами на «тумбе красного дерева» предвещает бегство Тальберга. Иллюзорность частного благополучия инженера Лисовича раскрывается в сцене, где он в своем уютном кабинете пересчитывает зеленые бумажные деньги на красном сукне стола («Ночь. Василиса в кресле... перед Василисой на красном сукне пачки продолговатых бумажек — зеленый игровой крап...» [6, с. 203]) — в то время как в окно подсматривает «волк», что и становится причиной последующего ограбления Василисы. Не случайно бумажные деньги зеленого цвета в данном случае сравниваются с игральными картами («зеленый игровой крап»), традиционной метафорой судьбы.

В «Записках покойника» примером обманчивой гармонии, отмеченной красным и зеленым, является сцена в ресторане, куда заходят Максудов и Ликоспастов: «Приятный блондин хлопотал..., говорил ласково, огурцы называл «огурчики», икру — «икоркой понимаю», и так от него стало тепло и уютно, что я забыл, что на улице беспросветная мгла, и даже перестало казаться, что Ликоспастов змея» [7, с. 494]. «Тепло» и «уют» этой сцены подчеркнута эфемерны, так как «беспросветная мгла» не только на улице, но и в душе героя — от разгромного фельетона Волкодава и от того, что Ликоспастов все-таки «змея».

Этот пример демонстрирует характерный для поэтики Булгакова прием — показ цвета в предмете: красное и зеленое здесь «огурчики» и «икорка» (как правило, икра в застольных сценах у Булгакова красная). Особенно наглядно этот прием представлен именно в гастрономической аранжировке: так, на столе в кабинете Ивана Васильевича сверкали отраженным светом «нарзанные бутылки» и «что-то красное, кажется, кетовая икра» («Записки покойника»); в описании обеда Никанора Ивановича перед арестом акцентированы «селедочка, густо посыпанная зеленым луком» и «кастрюля огненного борща» («Мастер и Маргарита»). Во всех подобных примерах зеленое и красное является образцом несомненной зрительной, да и вкусовой привлекательности картинки, свидетельствующей о жизненном равновесии и благополучии, которые, однако, тут же обнаруживают свою шаткость и ненадежность.

Таким образом, сочетание красного и зеленого является в поэтике Булгакова сигналом нарушения равновесия, некоей «переходной», пороговой ситуации, которая, в принципе, может иметь двойную соотнесенность — как со смертью, так и с жизнью.

Пограничная природа этого цветового образа наиболее очевидно раскрывается в «Записках юного врача». Здесь в сочетании красного и зеленого может выступать на первый план значение финальности, необратимости ситуации: так, в рассказе «Вьюга» доктор видит в зеленоватом свете лампы умирающую от травмы головы девушку с пропитанной кровью ватой в ноздрях. (Диссонанс цветосочетания здесь резко усилен за счет столкновения традиционно позитивного у Булгакова света зеленой лампы и крови как знака гибели. Ср. в финале «Мастера и Маргариты» в «зеленом и ярком» свете луны у ног сидящего в кресле Пилата «простирается невысыхающая черно-красная лужа»).

Но в тех же «Записках юного врача» встречаем, пожалуй, самый позитивный у Булгакова вариант «перехода», отмеченный красным и зеленым: в рассказе «Пропавший глаз» не успевшая дойти до больницы молодая крестьянка рождает у «гнилого мостика» на заляпанной «яркой кровью» «бледной зеленой травке». Здесь важен и мостик, традиционный мифопоэтический символ границы между мирами, и то, что он — «гнилой»: это говорит о рискованности и даже смертельной опасности «перехода», которой, однако, роженице удается избежать.

В этой же сцене обнаруживается тот архетип сочетания красного и зеленого, который определяет многие его модификации в творчестве Булгакова, — кровь на траве.

Пожалуй, самым главным его художественным воплощением является образ «червонных полей», который впервые появляется в «Белой гвардии». Образ «червонных полей» несет в себе изначальную двусмысленность: в совсем еще недавнем, но уже «легендарном» прошлом это цветущие поля Украины, в историческом настоящем это поля, залитые кровью гражданской войны. Отсюда — резкое столкновение в нем позитивного и негативного круга значений. Образ «червонных полей» возникает не столько в сюжете романа, зимнего по преимуществу, сколько в зоне рефлексии героев («Туманятся Николкины глаза. Столбы зноя над червонными украинскими полями. В пыли идут пылью пудренные юнкерские роты. Было, все было и вот не

стало. Позор. Чепуха» [6, с. 185]) и авторской рефлексии («Дешева кровь на червонных полях, и никто выкупать ее не будет» [6, с. 422]). Наряду с очевидным доминирующим белым, сочетание красного и зеленого (прежде всего, в варианте «червонных полей») во многом определяет цветовую тональность «Белой гвардии», но указывает не на гармонию, а на ее трагическое разрушение.

Впрочем, образ «червонных полей» может приобретать в некоторых булгаковских контекстах и фарсовый оттенок. В пьесе «Адам и Ева», фантазии о будущей войне, литератор Пончик-Непобеда пишет роман из колхозной жизни «Красные зеленя». Но в этой же пьесе залитый кровью, погибший в результате гибридной атаки Ленинград — уже трагический вариант «червонных полей».

В той же «Белой гвардии» описание штаба полковника Малышева, размещенного в бывшем дамском магазине, отмечено печатью некоей театральной эксцентричности («опереточности», если прибегнуть к формулировкам Тальберга). Особенно замечателен пол в штабе, усеянный «красными и зелеными лоскутками материи...». Эти «красные и зеленые лоскутки» под ногами военных — игровой, отчасти иронический вариант «червонных полей». Такой переход не редок у Булгакова, так как война у него наделяется и качествами театральной игры, в соответствии с характерным для его поэтики приемом прямого перевода метафоры, в данном случае выражения «театр военных действий». А в образе театра, соответственно, может проступать военная атрибутика: не случайно в «Записках покойника» коридоры и фойе Независимого театра устланы «ковром солдатского сукна», а на стенах вдоль лестницы — «профили воинов в шлемах и грозные мечи под ними на барельефах...».

Прохождение по «червонному полю» (как в высоком, так и в сниженном его воплощении) — не только «военный» образ в прозе Булгакова, отсылающий к общенациональной трагедии. Он глубоко связан с переживанием собственной творческой судьбы, являясь ключевым мотивом авторского «мифа о пути». Это очевидно в самом автобиографическом произведении Булгакова — «Записках покойника».

Вот каково цветовое оформление двух узловых сцен, знаменующих начало драматических отношений героя с театром. Сначала Максудов направляется по «ковру солдатского сукна» в кабинет «заведующего приемом пьес» Княжевича, где его внимание привлекает «яркая радостная картинка» над столом: «...занавес на ней был с пунцовыми кистями, а за занавесом бледный зеленый сад». Само построение этой «картинки» имитирует театральное пространство (сад за приоткрытым занавесом), вызывая одновременно традиционную ассоциацию с райским садом, а отсюда возникает концептуально важное для романа в целом соположение образов театра и рая (хотя не следует забывать о двойственной природе образа театра у Булгакова, включающей в себя и теневые, «адские» его аспекты). Сочетание красного и зеленого актуализирует здесь идею гармонии, к достижению которой стремится герой по дороге «солдатского сукна».

Затем Княжевич отсылает Максудова заключать договор на постановку пьесы к заместителю директора Гавриилу Степановичу, в описании кабинета которого преобладают цвета главного военного романа Булгакова — зеленый, красный и белый. Но замечательнее всего пол, по которому проходит герой для подписания договора: «Пол был затянут сукном, но не солдатским, а бильярдным, а поверх его лежал вишневый, в вершок толщины, ковер» [7, с. 446]. Здесь демонстративно смещен акцент с военного на игровой аспект образа «червонных полей» (сукно «не солдатское», а «бильярдное»), причем, речь идет не только о театральной, но и об азартной игре (в которую как бы втягивается герой). Отметим, что старинная символика зеленого связана именно с представлениями об азартных играх, а также о коварной фортуне [1, с. 81, 134 и др.]. Так в образе «червонных полей» соединяются мотивы жизни и смерти, войны, игры театральной, игры азартной, игры случая.

Примечательно, что в «Записках покойника» красным и зеленым отмечены почти все роковые повороты истории Максудова. Так, в тяжелом и тревожном впечатлении, которое производит на героя издатель Рвацкий, существенную роль играет зеленый галстук с рубиновой булавкой. Двойственная роль Рвацкого в судьбе Максудова очевидна: он издал его роман, что, однако, стало началом всей той цепи событий, которая привела к гибели героя. Представляется важной здесь и литературная параллель: зеленый с рубиновой булавкой галстук Рвацкого почти повторяет «ярко-зеленый с красным, с огромной бриллиантовой булавкой» галстук Рогожина в сцене у Настасьи Филипповны (гл. 15 первой части романа Достоевского «Идиот»). Двусмысленность этой параллели в том, что, помимо издания романа (или постановки пьесы), Максудову очень нужны деньги, которых он ожидает и от Рвацкого, и от Гавриила Степановича, а это обстоятельство вызывает снижающую героя ассоциацию с Ганей Иволгиным. Так в очередной раз травестируется трагический мотив прохождения «червонными полями».

Замечательна игра красного и зеленого в главном сюжетном узле «Записок покойника» — в сцене совещания Ивана Васильевича со «старейшинами» театра, на котором решается судьба пьесы. Цвето-световое сопровождение этой сцены вообще заслуживает отдельного внимания. Вся она, с того момента, как герой переступил порог кабинета дирекции, освещена чрезмерно ярким светом, который в поэтике Булгакова связан с темами беды и гибели [8]. На «сверкающем сервировкой» столе акцентированы красные и зеленые детали: нарзаннные бутылки и кетовая икра. Иван Васильевич предлагает Максудову в качестве напитков нарзан и клюквенный морс. У дверей кабинета Максудов видит секретаря Августу Менажраки «в зеленом джемпере», со связкой ключей на поясе (вариация образа ключаря у входа в рай, очередное указание на «райский» аспект театра); затем среди сидящих за столом «старейшин» особое внимание Максудова привлекает «необыкновенной представительности дама в алой блузе». Здесь обе дамы выступают как своеобразные

регуляторы движения, а смена цветов напоминает переключение режимов двухцветного светофора. Соответственно последующая сцена заседания совета «старейшин», так и не принявшего решения по постановке пьесы, представляет собой очередное торможение на пути героя.

Эта ситуация своеобразного «холодного хода», хронического «застывания» героя на переходе, трудно совместимая с жизнью и творчеством, регулярно повторяется в прозе Булгакова.

Исключением являются «Записки юного врача», герой которых никак не связан с литературным трудом. В упоминавшемся рассказе «Пропавший глаз» он помогает роженице и ребенку успешно преодолеть исполненное опасности пространство «червонного поля». В контексте «Записок» это очередная победа молодого доктора, а их в цикле немало. Не случайно эти рассказы рассматриваются как альтернативная, успешная, автобиография Булгакова [9].

В последнем романе сочетание красного и зеленого устойчиво связывается с демонической темой. Эта связь проступает в деталях обстановки («красногрудые зеленохвостые попугаи» на балу сатаны), во внешности демонических персонажей («рыжая, с горящими фосфорическими глазами» Гелла) и в облике тех героев, кто — вольно или невольно — подвергся активному воздействию нечистой силы. Иван Поньрев в эпилоге впервые описан как «рыжеватый, зеленоглазый...человек» (ранее упоминались только «рыжеватые вихры» Ивана, теперь в его внешности явно проглядывают и портретные черты Геллы). Все превращение Маргариты в ведьму происходит при многократном повторении красного и зеленого: от крема Азazelло глаза ее «зазеленели», щеки ее «налились ровным розовым цветом»; перед балом Гелла и Наташа «окатили Маргариту какой-то горячей, густой и красной жидкостью... Кровавая мантия сменилась другою — густой, прозрачной, розоватой... Потом Маргариту... стали растирать какими-то большими зелеными листьями» [10, с. 253].

Наконец, итоговой, демонической, трансформацией образа «червонных полей» являются афиши варьете, где «на зеленых листьях крупными красными буквами было напечатано: Сегодня и ежедневно в театре варьете сверх программы: ПРОФЕССОР ВОЛАНД...» [10, с. 102].

Таким образом, в сочетании красного и зеленого в последнем романе с предельной резкостью обнаруживается его амбивалентная природа. С одной стороны, нарастает его негативный эмоционально-смысловой ореол. С другой стороны, именно силы тьмы вызывают у главных героев ожидание помощи и надежду на выход из тупика, — что и происходит, правда, с неоднозначным и неожиданным для них результатом.

В целом, прохождение «червонными полями» — ситуация, в творчестве Булгакова не разрешенная (не разрешимая?) — как в плане общенациональном («Заплатит ли кто-нибудь за кровь? Нет. Никто» [6, с. 422]), так и в личном аспекте. Это приводит к острому желанию выхода из тупика, по ту сторону военно-игровой площадки жизни и судьбы, в покой, что и становится сюжетным завершением последних романов Булгакова.

1. Пастуро М. Зеленый. История цвета / Пер. с фр. Н.Кулиш. М.: НЛЮ, 2018. 168 с.
2. Пастуро М. Красный. История цвета / Пер. с фр. Н.Кулиш. М.: НЛЮ, 2019. 160 с.
3. Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. СПб.: Азбука, 2000. С. 707.
4. Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Л.: Художественная литература, 1982. 464 с.
5. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965. 216 с.
6. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. 623 с.
7. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М.: Художественная литература. 1990. 686 с.
8. Дождикова Н.А. Свет и тьма в художественном мире М.Булгакова // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2021. № 1(34). С. 33-37. DOI: 10.34680/2411-7951.2021.1(34).28-32
9. Лекманов О. «Записки юного врача» М.Булгакова как фрагмент его альтернативной биографии // Новый мир. 2021. № 5. С. 190-195.
10. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1990. 734 с.

References

1. Pasturo M. Zelenyy. Istoriya tsveta [Green. History of color]. Moscow, 2018. 168 p.
2. Pasturo M. Krasnyy. Istoriya tsveta [Red. History of color]. Moscow, 2019. 160 p.
3. Petrov-Vodkin K.S. Prostranstvo Evklida [Euclidean space]. St. Petersburg, 2000, p. 707.
4. Blok A.A. Works in 6 vols, vol. 4. Leningrad, 1982. 464 p.
5. Volkov N.N. Tsvet v zhivopisi [Color in painting]. Moscow, 1965. 216 p.
6. Bulgakov M.A. Works in 5 vols, vol. 1. Moscow, 1989. 623 p.
7. Bulgakov M.A. Works in 5 vols, vol. 4. Moscow. 1990. 686 p.
8. Dozhdikova N.A. Svet i t'ma v khudozhestvennom mire M.Bulgakova [Light and dark images in the world in prose by Mikhail Bulgakov]. Memoirs of NovSU, 2021, no. 1(34), pp. 33-37. DOI: 10.34680/2411-7951.2021.1(34).28-32
9. Lekmanov O. "Zapiski yunogo vracha" M.Bulgakova kak fragment ego al'ternativnoy biografii [M.Bulgakov's "A Young Doctor's Notebook" as a fragment of his alternative biography]. Novyy mir, 2021, no. 5, pp. 190-195.
10. Bulgakov M.A. Works in 5 vols, vol. 5. Moscow, 1990. 734 p.

Dozhdikova N.A. Bulgakov's red and green. The article studies such an element of M.Bulgakov's artistic system as color. The focus is on red and green colors (and their derivatives) that are the cross-cutting colors in Bulgakov's work, on their decorative and plot functions. The opposition of red and green is of great importance in the writer's work, especially in his early writings, which is often presented as a color-light contrast (red and green light). The most interesting is the combination of red and green in the same color image, which has an ambivalent nature. As a rule, these colors mark the turning points either of the action or in the fate of the heroes. Various artistic expressions of a combination of red and green are analyzed, the most important of which is the image of "red fields". In Bulgakov's writings, this image is associated not only with the theme of war, but it is an important component of the author's creative destiny and runs through all the writer's works.

Keywords: Bulgakov's writings, red and green colors, image of "red fields".

Сведения об авторе. Надежда Александровна Дождикова — кандидат филологических наук (специальность 10.01.01), доцент кафедры литературы и искусства; РГИСИ (Российский государственный институт сценических искусств), театроведческий факультет; ORCID: 0000-0002-7805-3570; s.regnet2011@yandex.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 30.08.2022. Принята к публикации 10.10.2022.

Ссылка на эту статью: Дождикова Н.А. Красное и зеленое у Булгакова // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 1(46). С. 30-34. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).30-34

For citation: Dozhdikova N.A. Bulgakov's red and green. Memoirs of NovSU, 2023, no. 1(46), pp. 30-34. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).30-34

А.В.Кубасов

ИМПЛИЦИТНАЯ МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТЬ В КОМЕДИИ А.П.ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

Статья посвящена двум формам метатеатральности в комедии Чехова «Чайка» с акцентом на имплицитную форму. Дано определение имплицитной метатеатральности. Это содержательно-смысловое качество пьесы, выражаемое в метафорической концептуализации театра как формы жизни, в скрытой мультипликации ролевого поведения героев, что создаёт в итоге релятивную и динамичную картину мира. Проанализированы варианты ее реализации, обусловленные костюмом и вещью. Эксплицитная и имплицитная формы метатеатральности вместе создают амбивалентный релятивный образ мира, в котором драматизм отчасти уравнивается смеховым фоном. Концептуальной метафорой, объединяющей все формы проявления имплицитной метатеатральности, признается метафора инвертированного скрытого маскарада жизни. В «Чайке» большую роль играет вторичная условность, что связано с удвоением игры. Имплицитная метатеатральность обуславливает в комедии иронию, профанность и элементы пародийной стилизации.

Ключевые слова: имплицитная метатеатральность, интертекст, релятивная картина мира, костюм, вещь, «Чайка»

Явление метатеатральности в своих истоках восходит к временам античности [1, с. 948-960]. В творчестве Чехова ситуация умножения театральности представлена ярче всего в «Чайке», хотя есть и в других произведениях писателя.

Метатеатральность можно трактовать как реализацию в индивидуально-авторских проявлениях концептуальной метафоры «мир = театр». Афоризмом, оторвавшимся от своего первоисточника, стала фраза из комедии Шекспира «As You Like It» («Как Вам это понравится?»): «All the world's a stage, / And all the men and women merely players» — «Весь мир — театр, и все мужчины и женщины в нем просто актеры». В русской идиоматике высказывание закрепилось в редуцированном виде: «Весь мир — театр, и люди в нем актеры». Не менее важно продолжение отрывка комедии: «They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts» («У них есть свои выходы и входы, и каждый в свое время играет множество ролей»). Метафора из пьесы Шекспира задает панэстетический пафос отношения к действительности. Мир предстает тотально эстетизированным, поскольку похож на театр, в котором «каждый играет множество ролей».

По мнению Р.Клайкомба, метатеатральность проявляется там, где «драма, театр и представление говорят о драмах, театрах и представлениях» [2, с. 111-112]. Сказанное справедливо в отношении эксплицитной метатеатральности. Наряду с этой формой есть и другая — имплицитная. Она индуцируется в произведении за счет скрытых диалогических отношений одного текста с другим. Индуцирование метатеатральности в тексте связано с *вторичной условностью*, рождающейся в том числе и за счет расхождения самоидентификации героя с его добавочной авторской идентификацией, которая связывает персонаж с чужими литературными типами, сюжетами, коллизиями. Герой видит себя в одном статусе, тогда как автор — еще и в другом, дополнительном, о котором герой не думает и даже не подозревает. Иначе говоря, имплицитная метатеатральность может рассматриваться как скрытый диалог автора со своим героем, что особенно актуально для драматургии, в которой нет речевой зоны рассказчика или повествователя. Вдобавок к этому диалогу, как следствие, добавляется еще и диалог одного автора с другим: ведь взаимодействие данного текста с интертекстуальным референтом тоже не бессодержательно.

Татьяна Купченко выделяет два типа жанровой формы «театр в театре» в авангардном театре. Один тип назван ею «классическим». В этом случае представлена ситуация «сцена на сцене». Это *эксплицитная* метатеатральность (спектакль о Мировой душе Кости Треплева, сцена из «Гамлета»). Второй тип терминологически не определен, но к нему отнесены те случаи, когда «театр в театре» «выявляется как некая внутренняя ситуация, основополагающая метафора, раскрывающая сущность поведения героев пьесы и описывающая мироустройство в целом» [3, с. 82], что близко к нашему пониманию *имплицитной* метатеатральности.

В словаре, объединившем польских и российских исследователей, есть отдельная статья, посвященная метадре. Теоретический аспект данной статьи связан с попыткой разграничения терминов «метадрама» и «метатеатральность», содержание которых по-прежнему остается дискуссионным. Есть точка зрения, согласно которой понятия «театр в театре» и «метадрама» влекут за собой «значительное сужение области исследования современных метатеатральных практик, что в конечном счете может способствовать созданию недостоверной научной парадигмы», поэтому предлагается использовать объединяющий их термин — метатеатральность [4, с. 86]. Другая позиция связана с разведением смежных понятий. Под метадрамой предлагается «понимать формы рефлексии над драматической категорией словесного текста», тогда как «метатеатральность — феномен осмысления не только собственно словесного, но и театрального языка, в его визуально-пластическом выражении» [5, с. 104]. Думается, что приведенная попытка разграничения двух определений все-таки не исключает частичного совпадения смысловых полей, обозначаемых этими понятиями. Ясной демаркационной линии между терминами не возникает. Одна из причин отсутствия терминологической ясности видится в том,

что «метадрама» калькирует термин «метароман», который не имеет оппозитива, узаконенного историей и традицией, тогда как пара «драматургия vs театр» издавна существует, и попытка разграничить мета драму и метатеатральность наследует именно этой оппозиции. Однако практика интерпретаций пьес пока такова, что употребляется весь ряд дефиниций, без их четкого разведения. Мы будем придерживаться термина «метатеатральность», выделяя в ней две формы.

Имплицитная метатеатральность — это содержательно-смысловое качество пьесы, выражаемое в метафорической концептуализации театра как формы жизни, в скрытой мультипликации ролевого поведения героев, что создаёт в итоге релятивную и динамичную картину мира.

Имплицитная метатеатральность связана не с сознанием персонажей, а с кругозором автора, который намеренно создает театр там, где, кажется, нет никакой игры, когда герои ведут себя вполне естественно и органично, не думая о том, что они невольно и неосознанно оказались в роли актеров. Такая театральность, несмотря на латентный характер, все-таки должна маркироваться автором, оставляющим едва заметные сигналы театра, необходимые для его опознания. Имплицитная форма метатеатральности во многом связана с апперцептивным фоном читателя, с фоном его знаний, хотя бы частично совпадающими с авторскими. Поэтому важен учет тех источников, что были в круге чтения писателя, его отзывов о том или ином произведении, просмотренном спектакле и т.д. Такая читательская пресуппозиция обуславливает дополнительный *ассоциативный сюжет* в произведении, который не поддается строгой верификации. Неполнота искомой истины опирается на принцип “highly likely”, если прибегнуть к выражению из современного публицистического дискурса.

Латентный характер метатеатральности может задаваться не только ремарками, но также и другими средствами. Так, в пьесе Чехова «Лебединая песня. (Калхас)» (1887) вторичный «театр в театре» представлен *костюмом героя*, совершенно чужеродным по отношению к содержанию речи Светловидова, звучащей для зрителя со сцены. Оперетта Оффенбаха «Прекрасная Елена», откуда пришел костюм героя и связанная с ним роль Калхаса, на протяжении всей пьесы остается в функции комедийной подкладки, неявного диалогизирующего фона в этом «драматическом этюде», как определял его Чехов.

Начало второго действия «Чайки» тоже обладает глубинной метатеатральностью. Задаст ее Аркадина. Даже на лоне природы она пребывает «в образе». Кого играет в данном случае Ирина Николаевна? Возможный ответ: она играет актрису, то есть актриса чувствует себя в роли актрисы. Природа для нее — это тоже своего рода подмостки. В этом ее сходство с сыном, для которого «колдовское озеро» — естественная природная декорация.

Одним из знаков метатеатральности, как и у Светловидова, является костюм Аркадиной. Он органичен и одновременно театрален. Костюм героев в «Чайке», подобно пейзажу, следует признать самостоятельным специфическим героем комедии со скрыто символическим смыслом. Сам по себе предмет или какая-то реалья из материального мира не может обладать символикой. Символический смысл или символический обертон привносятся в них только извне. Одна из граней новаторства Чехова-драматурга связана с тем, что костюм героя выступает в двойной функции: костюма как такового и «костюма в роли костюма». Первая функция его прагматическая, вторая — знаково-символическая, часто с явным привкусом профанности. В первом случае костюм органичен, а во втором — объективирован, наделен добавочным смыслом, подчас с трудом поддающимся вербализации. Костюм органичен для героя и одновременно он объективирован в проекции на сознание автора. Именно здесь нужно искать объяснение странным ответам Чехова на вопросы актеров о характере играемых ими персонажей. Вместо привычных традиционных объяснений они слышали нечто такое, что им было трудно понять: что у Тригорина «клетчатые панталоны и дырявые башмаки», что его удочки должны быть «самодельные, искривленные», что у Сорина должна быть сигара «непрерменно в серебряной бумажке» и т.д. Это ролевое поведение уже не человека, а костюма и даже предмета.

Объективированный «костюм в роли костюма» как специфический герой пьесы и одновременно как знак вторичной условности заявлен в инициальных фразах комедии: «М е д в е д е н к о. Отчего вы всегда ходите в чёрном? М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна» [6, с. 5]. Цвет одежды Маши является смысловым антонимом к одежде Аркадиной, которая предпочитает светлые тона. Треплев говорит о матери: «Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки...» [6, с. 8]. В данном ряду *носить светлые кофточки* синонимично словам *жить* и *любить*. В начале второго действия различие в цвете одежды героинь обретает характер указания на различия их внутреннего мира: «А р к а д и н а (*Мауе*). Вот встанемте. Обе встанут. Станем рядом. Вам двадцать два года, а мне почти вдвое. Евгений Сергеевич, кто из нас моложе? Д о р н. Вы, конечно» [6, с. 21]. Во всех случаях Аркадина должна быть одета так, чтобы ее одежда воспринималась как костюм именно актрисы. Он должен быть своего рода камертоном, по которому настраивается роль: современная актриса, выступающая в роли Ирины Николаевны, должна не просто проживать чужую жизнь, а играть актрису Аркадину, играющую роль актрисы. Иначе говоря, реальной артистке нужно как-то воплотить на сцене условность даже не второй, а третьей степени.

Отметим одну важную особенность костюма Аркадиной. Современный художник по костюмам может, конечно, обратиться к журналам мод позапрошлого века и там посмотреть, что рекомендовалось носить. В «Чайке» костюмы героев должны обладать знаковыми и значимыми деталями. «Светлая кофточка» Аркадиной должна приниматься во внимание, а в остальном художнику предоставлена свобода. Он должен не столько воссоздать один из реальных образцов женской моды конца позапрошлого века, сколько создать

стилизированный, полуусловный костюм, который бы «считывался» зрителем как костюм именно актрисы, следящей за модой.

Заданная костюмом и поведением Аркадиной метатеатральность поддерживается и усиливается чтением книги: «Д о р н . Ну-с, тем не менее все-таки я продолжаю. (*Берет книгу.*) Мы остановились на лабазнике и крысах... А р к а д и н а . И крысах. Читайте. (*Садится.*) Впрочем, дайте мне, я буду читать. Моя очередь. (*Берет книгу и ищет в ней глазами.*) И крысах... Вот оно... (*Читает.*)» [6, с. 21]. В этом отрывке имплицитная метатеатральность сосуществует с эксплицитной: самолюбивую Аркадину не устраивает, что Дорн читает книгу Мопассана не по-актерски, вне ролевого поведения. Дело, однако, оказывается еще сложнее: одна из концептуальных метафор «На воде» Мопассана, которую читают Дорн и Аркадина, — метафора театра. Следует согласиться с мнением Н. И. Ищук-Фадеевой, которая писала: «В полной мере оценить и понять смысл происходящего у Чехова можно, только зная мопассановский текст, так как на сцене разыгрывается, как по нотам, партитура Мопассана...» [7, с. 45].

В академическом собрании сочинений Чехова ссылка на цитату из Мопассана указывает на второе издание его собрания сочинений и 7 том, в котором напечатано «На воде». (С. XIII, 387). Однако необходимо указать еще одну публикацию, более раннюю, где был напечатан отрывок из книги Мопассана и в котором есть тот же фрагмент, что читает Аркадина. Это девятый номер «Северного вестника» за 1888 год [8, с. 147-169]. Именно в этот год состоялся дебют Чехова в этом журнале: в третьем номере была опубликована «Степь». Автором перевода и краткой вступительной статьи к тексту «На воде» был А.Н.Плещеев, с которым у Чехова в 1888 году сложились близкие отношения после почти трехнедельного пребывания маститого поэта в гостях у Чеховых на Луке. Так что маловероятно, что Чехов оставил без внимания публикацию французского писателя в переводе Плещеева. Скрытая отсылка к «Северному вестнику» важна, поскольку задает определенный контекст. Это контекст литературно-художественных журналов конца XIX века, а также определенного времени. Вполне правдоподобным выглядит предположение, что вышедший в отставку Сорин следит в имении за современной литературой и выписывает толстые журналы, в которых публикуются модные новинки. Тогда время первого и второго действия в «Чайке» можно приблизительно отнести к концу 80-х годов, хотя политемпоральность пьесы, конечно, важнее, чем установление относительно точной хронологии действия. Создавая пьесу, Чехов, скорее всего, для себя как-то определял время описываемых событий. Но прямых указаний на годы в «Чайке» нет, за исключением реплики Шамраева, который вспоминает провинциальную актрису: «В 1873 году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно» [6, с. 12].

Точного совпадения фрагмента из книги Мопассана в варианте «Северного вестника» с текстом «Чайки» нет. Обращение Чехова к журналу остается на уровне допустимого предположения. Отметим одну деталь. Генуя, о которой говорит Дорн, кажется факультативной, хотя доктор по-своему пытается объяснить свое предпочтение, отданное этому городу. Книга Мопассана позволяет указать на другое возможное обоснование выбора Генуи. Страница дневника от 6 апреля посвящена смерти Паганини: «Возвращаясь в Геную, на свою родину, <...> он умер в Ницце, от холеры 29 мая 1840 г. Сын его, перевезя отцовский труп на корабль, направился в Италию, но генуэзское духовенство отказалось хоронить человека, который был одержим дьяволом» [8, с. 149]. Ко времени «Чайки» чахотка Чехова длилась почти десятилетие. Вскоре писатель окажется с острым приступом болезни в клинике А.А.Остроумова. И потому глухие размышления автора о своей возможной близкой смерти кажутся зашифрованными в итальянском топониме.

Остановимся на «клетчатых панталонах и дырявых башмаках» Тригорина. Их нет в тексте комедии. Характеристика костюма является комментарием Чехова, данным в разговоре [9, с. 381]. Ценность этого авторского указания в том, что он сделан на основе *принципа выводимости*. Слова Чехова можно расценить как авторское косвенное признание не только явной, но и имплицитной метатеатральности «Чайки». Замечание писателя свидетельствует о том, что текста комедии достаточно, чтобы актер сам мог составить представление о костюме Тригорина, несмотря на отсутствие прямых авторских указаний на него. Костюм же в свою очередь достаточен для того, чтобы сделать вывод о характере героя: клетчатые панталоны намекают на щегольство писателя (в этом он сходен с Сориным), на его стремление «быть с веком наравне» не только в вопросах моды, но и творчества.

Дырявые башмаки — иллюстрация скрытой или скрываемой бедности писателя. Как следствие возникает предположение о том, что Тригорин, возможно, отчасти живет за счет богатой любовницы, у которой «в банке семьдесят тысяч». В повести П.П.Гнедича «За рампой» (1893) упоминается немец-артист: «...он до того доводил точность, что гримировал подошвы сапог — как будто проношенные» [10, с. 39]. Чехову важнее другое обстоятельство: если актер наденет действительно дырявые башмаки (а дыра может быть и на подошве), то эту мелочь, как и загримированную подошву сапог, нельзя увидеть из зала. «Дырявые башмаки», в отличие от «клетчатых панталон», предназначались Чеховым только для актера, у которого должно быть разное самоощущение и разное поведение на сцене в зависимости от того, в дырявых или недырявых башмаках он играет роль Тригорина. Дырка должна постоянно напоминать актеру, что он только актер, играющий роль писателя. То есть между ними должна возникать некая дистанция, создающая вторичную условность. Перед актером русского психологического театра была поставлена задача не сливаться со своей ролью, не идентифицировать себя целиком с персонажем. Проживая жизнь героя, он одновременно смотрит на себя как бы со стороны, раздваивается, ощущает актером, который играет писателя. Приведем в этой связи мнение С.Д.Кржижановского о театре Александра Таирова: «Я утверждаю: театр достигает наибольшей остроты, когда

своей темой он избирает себя самого, т.е. *театр*, и, отождествляя свой процесс и предмет, даёт *игру об игре*. <...> Камерный театр давал почти всегда *игру об игре*, являясь поэтому театром высокой театральности, точнее — театром, возведенным в степень театра [11, с. 643].

«Чайка» еще и потому комедия, что суть ее содержания составляет то явная, то потаенная *игра об игре* и связанные с нею ирония, профанность и элементы пародийной стилизации.

Другая реализация латентной метатеатральности представлена во фрагменте с медальоном Заречной. Метатеатральность в этом случае индуцируется с помощью *вещи*. Известно, что Л.А.Авилова смогла расшифровать скрытый смысл послания Чехова, адресованного только ей одной. Послание выражено в словах Тригорина, трижды повторяющего фразу: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее» [6, с. 40-41]. Номера страниц, которые произносит Тригорин, слышат все зрители, пришедшие на спектакль. Для абсолютного большинства зрителей они являются условными и факультативными. Авилова тем не менее догадалась, что Чехов сказал ей со сцены что-то действительно важное для нее, имеющее смысл. Когда она соотнесла названные Тригориним страницу и строки со своей книгой, то смогла прочесть то, что адресовалось лишь ей: «Я вскочила и побежала в кабинет, нашла свой томик “Счастливец”, и тут, на странице 121, строки 11 и 12, я прочла: “Молодым девицам бывать в маскарадах не полагается!” Вот это был ответ! Ответ на многое: на то, кто прислал брелок, кто была маска. Все он угадал, все знал» [12, с. 167].

Ключевое слово в зашифрованном ответе Чехова Авиловой — «маскарад». В контексте метатеатральности «Чайки» оно приобретает характер объединяющей концептуальной метафоры, но не реализуемой прямо, как в известной пьесе М.Ю.Лермонтова, а скрытой. Маскарад, раскрываемый через интертекстуальную отсылку к малоизвестной и малодоступной книге писательницы-дилетантки, может быть признан как объединяющий знак имплицитной метатеатральности. Чехов ведет двойной разговор: прямо со зрителем и потаенно с теми адресатами, которые владеют необходимыми фоновыми знаниями.

Маскарад в пьесе предстает как одна из форм «театра жизни». Участники маскарада должны закрывать лицо маской или полумаской, быть одетыми в какие-то ролевые костюмы («клечатые панталоны», «светлая кофточка»). Помимо маскарадного «дресс-кода», есть также закрепленное традицией маскарадное поведение. Суть его в том, что оно нарушает повседневные поведенческие регламентации. Человеку на время праздника позволено вести себя свободно, играть избранную им на время какую-то роль. Наконец, с маской, костюмом и поведением соотносится маскарадная болтовня, тоже нарушающая повседневные табу и задающая порой характер провокации или интриги. Маскарад, как показал М.М.Бахтин, — это редуцированный карнавал [13]. В «Чайке» имплицитный маскарад — форма проявления житейского метатеатра. В этом вторичном театре у всех людей — повторим слова Шекспира — «есть свои выходы и входы, и каждый в свое время играет множество ролей». Вторичная роль героя иногда восходит к каким-то литературным источникам, но чаще всего происходит своеобразное удвоение заявленной в пьесе социально-профессиональной роли. Реальная актриса Аркадина еще и играет роль актрисы, доктор — роль доктора, учитель — роль учителя и т.д. Главным действующим лицом в этом тотальном театре жизни оказывается сам организатор его, то есть автор. Он занимает место над театром, над скрытым маскарадом, то есть позицию внеаходимости. Автор — творец, демиург театального маскарадного действия. Вместе с тем в какой-то ипостаси он как бы растворен среди персонажей, но тоже под маской. Чаще всего автобиографическое начало в «Чайке» связывали с образами Дорна и Тригорина. П.М.Бицилли, например, прямо заявлял, что «Тригорин — зашифрованный Чехов» [14, с. 236]. Есть основания полагать, что ситуация «автор в маске», реализованная в комедии, по каким-то причинам не вполне удовлетворила Чехова, и он написал рассказ-спутник, находящийся на смысловой орбите комедии. Это «Ариадна» (1895), где повествование ведется от первого лица. Герой-рассказчик, хотя и не alter ego автора, но все же ближе к нему, чем внеаходимый автор пьесы. В «Ариадне», как нам представляется, Чехов попытался досказать то, что осталось недосказанным по условиям родовой природы «Чайки» [15, с. 130-146].

Итак, в «Чайке» очевидна не только эксплицитная, но и имплицитная форма метатеатральности, которые вместе создают сложный релятивный образ мира, отличающийся амбивалентностью: драматизм отчасти уравновешивается смеховым фоном. Концептуальной метафорой, объединяющей все формы проявления имплицитной метатеатральности, можно признать метафору маскарада, но не традиционного, а инвертированного, незаметного и не замечаемого в повседневной жизни. Двойная референциальность комедии возникает за счет отсылки не только к современной Чехову действительности, но и к литературности, которая опирается на большое количество разнообразных текстов. Дополнительным маркером и формой проявления имплицитной метатеатральности становятся невербальные средства — ремарки, костюмы, вещи.

1. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2004. 992 с.
2. Claycomb R. Staging Psychic Excess: Parodic Narrative and Transgressive Performance // Journal of Narrative Theory. 2007. Vol. 37. № 1. P. 104-127.
3. Купченко Т. «Театр в театре» // Миргород. Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach. 2016. Suplement 1. С. 81-88.
4. Макаров А.В. «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6(17). С. 85-89.

5. Синицкая А. Метадрама // Миргород. Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach. 2016. Supplement 1. С. 101-108.
6. Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 18 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. 527 с.
7. Ишук-Фадеева Н. Пейзаж с водой у Мопассана и Чехова (На воде и Чайка) // Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica. 2010. № 3. Р. 42-51.
8. Из новой книги Гюи де-Мопассана. «На воде» / Пер. А.Плещеева // Северный вестник. 1888. № 9. С. 147-169.
9. Станиславский К.С. А.П.Чехов в Художественном театре // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 373-416.
10. Гнедич П.П. За рампой. СПб.: Тип. т-ва «Обществ. польза», 1893. 360 с.
11. Кржижановский С.Д. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4 / Сост. В.Перельмутер. СПб.: Симпозиум, 2006. 848 с.
12. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. 754 с.
13. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 545 с.
14. Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии / Сост. М.Васильева. М.: Русский путь, 2000. 608 с.
15. Кубасов А.В. Художественная рецепция И.С.Тургенева в прозе А.П.Чехова // Филологический класс. 2018. № 4(54). С. 124-131.

References

1. Stepanov Yu.S. Konstanty. Slovar' russkoy kul'tury [Constants. Dictionary of Russian Culture]. Moscow, 2004. 992 p.
2. Claycomb R. Staging Psychic Excess: Parodic Narrative and Transgressive Performance. Journal of Narrative Theory, 2007, vol. 37, no. 1, pp. 104-127.
3. Kupchenko T. "Teatr v teatre" ["Theater in the theater"]. Mirgorod. Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach, 2016, supplement 1, pp. 81-88.
4. Makarov A.V. "Novaya drama": poisk literaturovedcheskoy optiki dlya opisaniya metateatral'nykh eksperimentov ["New drama": search for literary optics for meta-theatrical experiments description]. Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki, 2012, no. 6(17), pp. 85-89.
5. Sinitskaya A. Metadrama [Metadrama]. Mirgorod. Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach, 2016, supplement 1, pp. 101-108.
6. Chekhov A.P. Complete works in 18 vols, vol. 13. Moscow, 1978. 527 p.
7. Ishchuk-Fadeeva N. Peyzazh s vodoy u Mopassana i Chekhova (Na vode i Chayka) [Landscape with water from Maupassant and Chekhov (On the Water and Seagull)]. Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica, 2010, no. 3, pp. 42-51.
8. Iz novoy knigi Gyi de-Mopassana. "Na vode" [From the new book by Guy de Maupassant. "On the water"]. Severnyy vestnik, 1888, no. 9, pp. 147-169.
9. Stanislavskiy K.S. A.P.Chekhov v Khudozhestvennom teatre [A.P.Chekhov in the Art Theater]. In: A.P.Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov. Moscow, 1986, pp. 373-416.
10. Gnedich P.P. Za rampoy [Behind the ramp]. St. Petersburg, 1893. 360 p.
11. Krzhizhanovskiy S.D. Works in 6 vols, vol. 4. St. Petersburg, 2006. 848 p.
12. Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov [Chekhov in the memoirs of his contemporaries]. Moscow, 1986. 754 p.
13. Bakhtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, 1990. 545 p.
14. Bitsilli P.M. Tragediya russkoy kul'tury: Issledovaniya, stat'i, retsenzii [The Tragedy of Russian culture: Research, articles, reviews]. Moscow, 2000. 608 p.
15. Kubasov A.V. Khudozhestvennaya retsepsiya I.S.Turgeneva v proze A.P.Chekhova [Artistic reception of I.S.Turgenev in A.P.Chekhov's prose]. Filologicheskiy klass, 2018, no. 4(54), pp. 124-131.

Kubasov A.V. Implicit meta-theatricality in A.P.Chekhov's comedy "The Seagull". The paper analyzes two forms of meta-theatricality in Anton Chekhov's comedy "The Seagull" with the focus on their implicit form. A notion of meta-theatricality is also defined. This is the content-semantic quality of the play, expressed in the metaphorical conceptualization of the theatre as a form of life, in the hidden animation of the role-playing behaviour of the characters, which ultimately creates a relative and dynamic picture of the world. The variants of its implementation, due to the costume and the thing, are analyzed. The combination of explicit and implicit forms of meta-theatricality creates an ambivalent relative image of the world, in which the dramatic effect is partially neutralized by the laughter background. The metaphor of inverted secret masquerade of life is recognized as a conceptual metaphor that combines all the expression forms of implicit meta-theatricality. In "The Seagull", secondary convention plays a big role, which is associated with a doubling of the game. Implicit meta-theatricality in comedy determines irony, profanity and elements of parodic stylization.

Keywords: implicit meta-theatricality, intertext, relative world view, costume, thing, "The Seagull".

Сведения об авторе. Александр Васильевич Кубасов — д-р филол. наук (специальность 10.01.01 — «Русская литература»); ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет», заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ОВЗ; ORCID: 0000-0001-9074-1133; kbas2002@mail.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 10.12.2022. Принята к публикации 10.01.2023.

Ссылка на эту статью: Кубасов А.В. Имплицированная метатеатральность в комедии А.П.Чехова «Чайка» // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 1(46). С. 35-39. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).35-39

For citation: Kubasov A.V. Implicit meta-theatricality in A.P.Chekhov's comedy "The Seagull". Memoirs of NovSU, 2023, no. 1(46), pp. 35-39. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).35-39

Е.Н.Петухова

ИСТОРИЯ ОДНОГО ОСТРОВА В САТИРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ (ЕВГ.ВОДОЛАЗКИН «ОПРАВДАНИЕ ОСТРОВА»)

Сатирический роман, стилизованный под летописную хронику, повествует об истории вымышленного государства с момента его крещения до современности. Несмотря на разноречивые интерпретации автора и некоторых критиков, в Острове легко узнаются черты прежде всего России. Роман, пронизанный многочисленными историческими и литературными аллюзиями, имеет точки пересечения с предыдущими произведениями Евг.Водолазкина — «Лавром» и «Авиатором» и вписан в широкий литературный контекст. Литературные первоисточники, весьма прозрачные, трансформируются, пародируются, десакрализируются, что является приметой постмодернистского текста, как и жанровая размытость. Анализ показал, что абсурдизация исторической действительности достигается хронологическими смещениями, гротескным изображением персонажей — правителей Острова, наложением / совмещением в них различных прототипических и вымышленных черт, перевертышами реальных ситуаций и фактов, введением фантастических / мифологических элементов, интонаций, переходящей от иронической к саркастической. Особенность романа и в том, что автор попытался соединить сатирическое изображение с размышлениями о времени в его метафизическом понимании, о вечности, о смысле исторических процессов, о роли Бога в исторических судьбах. Философский план романа реализован в параллельном сюжете о бессмертной княжеской чете — праведниках Острова, которые спасают его от Апокалипсиса. Финал романа можно рассматривать и как благоприятный прогноз, и как желаемую судьбу, и как предостережение, поскольку «история продолжается».

Ключевые слова: Водолазкин, Остров, история, сатира, литература, персонаж, контекст, повествование, аллюзия

В многочисленных откликах и рецензиях «Оправдание Острова» определяют и как притчу, и как философский роман, и как антиутопию, и как сатирический исторический роман, и как фэнтези. Это неудивительно, так как в романе можно найти признаки нескольких жанровых разновидностей, что, как справедливо отмечено, «отражает общие тенденции в развитии литературы: размытость жанровых границ, многообразие форм выражения авторской позиции, включение элементов пародии в произведения практически всех жанров» [1]. Последнее особенно характерно для постмодернистских произведений. В плане основного реализованного пафоса очевидно, что «Оправдание Острова» — сатирический роман, а по структуре это историческая хроника, в которой повествуется об истории существования и развития с момента крещения до современности некоего вымышленного государства, воплощающего весьма узнаваемые черты преимущественно одного реального государства — России. Государство и стало главным персонажем романа. В разных, довольно противоречивых интервью автор заявлял, что «не стоит искать в изображаемом Острове черты России, Запада, Византии — это модель общеевропейской истории <...>. Остров — он как бы ни с чем не связан и может быть моделью целого мира» [2], а выведенный в романе народ — «это народ, который соединяет немножко византийцев, немножко русских, немножко французов, немцев, американцев» [3]. Однако из текста это никак не следует, да и вряд ли такое возможно. Народ фигурирует в качестве манипулируемой толпы, не имеющей определенных национальных черт, имена персонажей при этом в большинстве православные. История Острова, вроде, персонифицирована в его правителях, однако создано впечатление некой ее фатальности: никто не знает, когда и почему «лопнет струна». Цепь представленных исторических событий не оставляет сомнений, что подразумевается Россия: крещение, княжеская междоусобица, длительное иноземное владычество, становление государства, имперский период, деятельность террористов-революционеров, Великая Островная революция, построение светлого будущего, трудовые лагеря, реформы, становление капитализма со всеми его издержками. Остров в романе, конечно, не географическое понятие, это многосмысленная метафора государства: при желании можно интерпретировать его как изолированное или как особое, или как модель не мира, но эксперимента, элементы которого наблюдались в разных местах мира. Многочисленные исторические аллюзии, присутствующие с хронологическими смещениями, допускают различные толкования. Например, Галина Юзефович считает, что «на ранних этапах своего существования Остров более всего похож не на Россию даже, но на Византию. Сложные политические вопросы решаются здесь с истинно константинопольской жестокостью и коварством, а среди героев читатель без труда узнает клонов известных персонажей византийской истории. Так, несимпатичный регент Юстин очевидно списан с императора Юстиниана, его жена Гликерия наделена многими чертами императрицы Феодоры <...>, а в благородном градоначальнике Амвросии, по приказу Юстина изгнанном из столицы и ослепленном, можно различить черты великого византийского полководца Велизария. По мере приближения к эпохе модерна Остров приобретает сходство с захудалым государством Южной Европы: цивилизация из внешнего мира просачивается сюда преимущественно в виде заморских вторжений...» [4]. Сходство с «захудалым государством Южной Европы» критиком никак не подтверждается, а главное — не просматривается в тексте. Что касается Византии, то, конечно, не любой читатель, а лишь сведущий в ее истории может увидеть параллели, на них в числе прочих подсказок неоднократно указывал сам Водолазкин: «Есть там отсылки

к “Повести временных лет”. Есть византийские сюжеты, которые я взял из “Хроники Георгия Амартола”, из “Истории франков” Григория Турского и так далее. Есть и полностью придуманные сюжеты» [3]. Если автором и взяты византийские сюжеты, то они перенесены на русскую почву.

Роман имеет пересечения и с «Лавром», и с «Авиатором», и одновременно вписан в широкий литературный контекст. Русский контекст — это, прежде всего, «История одного города» Салтыкова-Щедрина и стихотворная сатирическая «История от Гостомысла до Тимашева» А.К.Толстого. «Палисандрия» Саши Соколова также являет опыт сатирического изображения прошлого, но в ограниченных временных рамках: недавнего советского периода. Гротескная форма выражения тотального отрицания, которая у Соколова оказывается зачастую за гранью этических норм, представлена и в романе Водолазкина. В качестве одного из импульсов к идее можно вспомнить и «Остров Крым» В.Аксенова; гораздо более дальний временной контекст — древнерусские летописи; зарубежный — сатирический «Остров пингвинов» А.Франса об истории Франции, а сквозной мотив потерянного пророчества о судьбе Острова, в древние времена якобы продиктованного летописцу, по мнению ряда критиков, «приближает “Оправдание Острова” к детективу в духе “Имени розы” Умберто Эко» [5], хотя примет детективного расследования в романе нет, а упоминаний о пророчествах достаточно во многих древних текстах. Некоторые читатели увидели связь романа Водолазкина также с «Возможностью Острова» Мишеля Уэльбека, что уже явная натяжка. Помимо того в тексте множество литературных отсылок: например, в ироническом ключе пересказываются для иллюстрации ситуации или ее комментирования басни Крылова «Ворона и лисица» и «Квартет», травестируется сюжет пушкинской «Песни о вещем Олеге», вписывается в контекст чеховский звук лопнувшей струны. Частотны обращения к русскому фольклору: в текст включено немало пословиц и поговорок, неоднократно цитируется Библия. Подобная литературная перенасыщенность местами превращает текст в несложный ребус — примета постмодернистского текста, как и поверхностность «литературности»: не столько преемственность, наследование традиции, впитывание ее, сколько мозаика, трансформация, пародирование и десаκραлизация легко узнаваемых первоисточников.

Что касается исторического контекста, то в большей степени исторические / политические аллюзии и параллели должны быть понятны историкам, однако некоторые лежат на поверхности. История Острова предстает цепью ошибок, преступлений, мятежей, революций, войн, изображенных сквозь призму сатиры. По мере приближения к современности сатирический градус повышается, это особенно заметно в главах о террористах-бомбистах — подразумеваются народовольцы. Так, получивший прощение раненный бомбист, совершивший очередное покушение на праведную княжескую чету, в ответ на реплику доктора, что теперь уж он их не взорвет, уронив слезу, заявляет: «Взорву». «Что прискорбно: злодеев в *прогрессивных* кругах (курсив Водолазкина) надлежало называть не злодеями, но борцами за лучшую жизнь. В чем эта жизнь состояла, а главное — чем была плоха нынешняя, никто, включая означенных борцов, не знал. Может быть, поэтому борцы перестали говорить о лучшей жизни и заменили ее на новую. В том, что она будет лучшей, тогда усомнились многие, в том же, что она будет новой, не сомневался никто» [6, с. 154]. В пародийном описании Октябрьского восстания в образе его предводителя Касьяна угадываются аллюзии на Ленина: Касьян был «лыс и зол» и с пламенной речью к толпе обращался «на империиале трамвая». Он становится правителем Острова, и «начались большие перемены». «Они могли бы быть еще больше, если бы Касьяну удалось казнить княжескую чету, как ему мечталось. В первом же обращении к гражданам Острова, объявив о воцарении нового, он незамедлительно перешел к старому. Не называя имен, Касьян сообщил островитянам, что к только что рожденной новой жизни тянутся костлявые руки прошлого, которые следует обрубить» [6, с. 205]. Портреты следующих правителей Острова становятся все более гротескными, причем в каждом портрете совмещены трансформированные и шаржированные черты разных прототипов — принцип исторического анахронизма выдержан автором последовательно. Так, Касьяна отличает пристрастие к автомобилям, любимый — роллс-ройс, и здесь историческая пародия совмещается с пародированием литературных сюжетов. Председателю предсказана смерть от роллс-ройса, он отправляет автомобиль на хранение в гараж и, однажды навестив уже разрушенный роллс-ройс, умирает от укуса змеи, выползшей из-под капота. На этот пародированный пушкинский сюжет нанизывается другой. Свидетелем смерти председателя был всего один человек: его правая рука Маркел, по словам которого, ужаленный Касьян в пространной предсмертной речи назначил его преемником. Окружающие усомнились, что змеиные укусы столь кровавы, ведь из уха председателя вытекло много крови. «Услышав это, Маркел возразил, что речь шла об автомобильной змее, самом ядовитом виде змей, обитающих, как всякому известно, под крышкой капота» [6, с. 228]. Здесь просматривается связь с шекспировским сюжетом из «Гамлета», в частности, с эпизодом разыгранного представления об отравлении короля, когда ему вливают в ухо яд. Деятельность Маркела: изъятие излишков у крестьян, голод, создание трудовых лагерей, — соотносится со сталинской, хотя автор врывается в повествование и вымышленные сюжеты, например, обращение Маркела за помощью к Парфению и Ксении, что, впрочем, может намекать на смягчение отношения к церкви во время Великой Отечественной войны, хотя описанная гражданская война на Острове ассоциируется с ней не предполагает. В изображении череды правителей и описании их действий очевидно следование, даже копирование, приемов Салтыкова-Щедрина: автор постоянно прибегает к гротеску, фантастическим допущениям, прямо использует сюжеты «Истории одного города». Так, Маркела обуял страх лишиться головы, так как в Храме Светлого Будущего с его изображения регулярно осыпалась голова: «...начали замечать, что Маркел то и дело касался своей головы, как бы проверяя ее наличие <...>. Теперь он

старался лишний раз не крутить головой и поворачивался всем телом. <...> Открыв свои опасения начальнику охраны Власу, которому доверял как себе, Маркел обязал его быть при нем неотлучно на случай, если голова начнет отделяться <...> входя в любое помещение, Председатель Острова первым делом требовал зеркало, чтобы удостовериться в том, что голова на месте» [6, с. 262]. Узнаваемы как салтыковский сюжет с «органчиком» из «Истории одного города», так и булгаковский мотив утраты головы Берлиозом и Бенгальским. Однажды зеркала в кабинете не оказалось, и Маркелу почудилось, будто его голова начала отделяться от тела, Влас, впоследствии уверявший, что так и было, стал принимать меры по «спасению»: поворачивать голову против часовой стрелки, — Председатель умер. «Когда его спросили, говорил ли покойный что-то перед смертью, начальник охраны ответил, что говорил <...>. Это было благословение ему, Власу, занять пост Председателя Острова. Знаменательные слова были произнесены в последнее мгновение» [6, с. 263]. Салтыковская традиция обнаруживается и в широком использовании сказочного, фантастического материала. «Фантастический элемент всего сильнее представлен у Щедрина там, где он имел своим назначением одновременно обнажение сущности явлений, живописание, осмеяние и иносказание» [7], у Водолазкина налицо осмеяние и иносказание. Сатирическому освещению подвергаются внешний облик правителей и наиболее известные факты их деятельности и смерти, реальные или мифические (вроде неестественной или нелепой смерти почти всех правителей). Например, главной заботой Власа, имевшего два класса церковно-приходской школы, стало сельское хозяйство, особое значение он придавал — не кукурузе, как его прототип, — а пчеловодству. В конце концов, ощутив себя пчелой, он попытался взлететь с балкона и разбился. С Власа в хронике «смешались в кучу кони, люди». Непутевая дочь Власа Мелисса сбежала с фокусником Вальдемаром, который имел дар «распиливать не помощниц, а островную казну». После гибели отца Мелисса стала Председательницей, а Вальдемар вскоре бежал на беспокойный Юг Острова и вместе с бунтовщицей Варварой начал войну против Севера. Потерпев поражение, Варвара, переодетая в мужское платье, бежит на Большую землю — следует понимать на Запад. В последних главах повествование ускоряется, события следуют с калейдоскопической быстротой. На Острове проводятся реформы, безошибочно ассоциируемые с 90-ми годами XX века: усиливается иностранное влияние, внедряются иностранные компании и советники, проводятся выборы президентов, ими поочередно становятся карикатурные персонажи, воплощающие черты сразу нескольких реальных лиц из разных эпох то в женских, то в мужских образах.

Абсурдизация исторической действительности достигается, таким образом, хронологическими сдвигами, гротескным изображением персонажей, наложением / совмещением в них различных прототипических и вымышленных черт, перевертышами реальных ситуаций и фактов, введением фантастических / мифологических элементов, а также интонаций, переходящей от иронической к саркастической. Повествование идет от лица нескольких сменяющих друг друга летописцев — прием, использованный автором неоднократно, так что можно говорить о самоповторе. В романе «Авиатор», например, три повествователя. Кроме летописцев, появляются повествователи-комментаторы: проходящие через все времена Парфений и Ксения, праведная княжеская чета, их текст выделен графически. Повествование летописцев о жизни княжеской четы выдержано в стиле жития святых, особенно явно в главах об их детстве. Летописцы ведут хронику, а Парфений и Ксения вспоминают и поочередно комментируют описанные в ней события с высоты своих 347 лет. Об истории Острова и о своей личной судьбе они также беседуют в современном Париже (избежавшем сатирического освещения) с выдающимся французским режиссером, который снимает о них фильм, — это уже третий сюжет. Надо отметить, что Парфений и Ксения изрекают довольно много «ходячих истин», которые должны свидетельствовать о мудрости княжеской четы. Например, князь Парфений в комментарии пишет, что «история учит тому, что все повторяется — в том или ином виде» [6, с. 268] или, что в детстве время течет медленно, а с годами оно ускоряется. Тем не менее, главы от Парфения и Ксении вносят философскую струю в роман, в них сходит на нет сатирическое начало, остается грустная ирония, и появляется лирическая интонация — таким образом, в романе соположены две вполне автономные повествовательные манеры: сатирическая и лирико-философская. Лучшие в романе — главы средневековой хроники: повествование монахов развивается спокойно и бесстрастно, в неспешном летописном стиле, но уже с вкраплениями замечаний иронического характера. «Князь Евфимий объявил, что нашел свое родословие, которое доказывает происхождение от великого римского императора Августа, побывавшего на Острове, в дупле дуба. Правящий князь Константин усомнился, заметив, что кожа хартии с родословием необыкновенно свежа <...>. Объяснения Евфимия Константин счел невнятными, и тот был заточен в монастырь». Затем Константин якобы нашел свое новое родословие в дупле того же дуба — «Евфимий объявил, что обшарил дуб со всем тщанием, но больше в нем ничего не было. Возражений его, однако же, никто за пределами монастыря не услышал, ибо по прошествии двух дней князь Евфимий скоропостижно скончался» [6, с. 17]. Автор использует в новом романе, в отличие от «Лавра», преимущественно современную лексику, с включением архаичных слов, словосочетаний и библейских цитат. Стилизация летописного повествования осуществлена, прежде всего, за счет синтаксических средств: построения фраз, особенностей межфразовой связи, порядка слов и пр. Водолазкин отметил в интервью, что «летописный стиль в «Оправдании Острова» распространяется не только на средневековую часть, но и на современную» [8]. В целом ему удалось выдержать летописный стиль и совместить его с сатирическим изображением, однако в главах о новейшей истории, ближе к финалу, используются лексика и речевые клише современных СМИ, интонация отмечена скороговоркой, описания утрачивают летописную детальность: «Так, континентальные газеты, словно по команде, начали выражать

сомнение в демократичности устройства островной жизни. Варвару стали обвинять в том, что она предпочитает разговаривать на языке ультиматумов. Недемократичным признавалось и отчуждение частной собственности в пользу государства. *Грабительское отчуждение* (курсив автора), написали, словно под копирочную бумагу, газеты» [6, с. 371].

В финальных главах начинаются смертоносное извержение дремавшего вулкана и землетрясение, выразительно описанные автором как Апокалипсис, постигший Остров, вероятно, за грехи. Праведники Парфений и Ксения поднимаются на Гору для разговора с Ним, то есть, с Богом, и отмаливают Остров. «И воцарились <...> мир и любовь, и все на Острове примирились друг с другом в надежде, что дни их продлятся» [6, с. 404]. Автор, таким образом, предлагает утопически-благостный вариант завершения истории Острова, точнее, его предыдущего трагического периода, замечая, что на этом «история не кончилась <...> история продолжается — пока» [6, с. 404]. Финал можно интерпретировать как благоприятный прогноз или как желаемую судьбу, в то же время для Острова не исключается и вероятность трагического исхода в будущем, о чем свидетельствуют слово «пока» и понимание пережитого Апокалипсиса как «последнего предупреждения». Примечательно, что, выполнив свою миссию, Парфений и Ксения не возвращаются с Горы. Отмоленный Остров подписывает мирный договор с Францией, причем остается непонятным, почему с Францией: если это метонимия Запада, то в романе в этом значении упоминались Большая земля или Континент. Вечные князья у Водолазкина — персонажи загадочные: их можно рассматривать в качестве неумирающей души Острова, его святых, ангелов-хранителей, заступников. Одновременно они — рупор автора, выражающие его размышления об истории, о природе времени. Произведение во многом достаточно противоречиво, противоречивы и объяснения автора. В одном из интервью он говорил: «С одной стороны, осмысление хода истории действительно составляет суть романа, с другой — не можем же мы знать мысли Бога, и Его видение истории остается для нас тайной» [9]. Осмысление хода истории — слишком амбициозная задача, в романе предложена разве что заявка. Перед нами пародированная история в ее *внешних* (курсив мой — Авт.) проявлениях. И.С.Тургенев о сатире Салтыкова-Щедрина писал: «Существует два вида карикатуры: одна преувеличивает истину, как бы посредством увеличительного стекла, но никогда не извращает полностью ее сущность, другая же более или менее сознательно отклоняется от естественной правды и реальных соотношений. Салтыков прибегает только к первому роду, который один только и допустим» [10], — в «Оправдании Острова» присутствуют оба рода. Кроме того, писатель попытался соединить сатирическое изображение с серьезными размышлениями о времени в его метафизическом понимании, о вечности, о смысле исторических процессов, о роли Бога в исторических судьбах народов — этот аспект произведения требует отдельного рассмотрения. Думается, что такие важнейшие вопросы, как постижение глубинных исторических процессов в их развитии, раскрытие истинных мотивов действий и поступков исторических персонажей, все же предполагают другой жанр.

1. Гордович К.Д. История отечественной литературы XX века. СПб.: Петербургский институт печати, 2005. С. 287.
2. Бугулова И. Остров сокровищ [Электр. ресурс] // Российская газета. 26.11.2020, № 269(8323). URL: <http://g.ru/2020/11/26/evgenij-vodolazkin-rasskazal-o-svoem-novom-romane-opravdanie-ostrova.html> (дата обращения: 10.08.2021).
3. Лащева М. Мы поговорили с писателем о возвращении к Древней Руси после «Лавра», уроках Лихачева и понимании вечности [Электр. ресурс]. URL: <https://meduza.io/feature/2020/12/15/izmenilos-oschuschenie-boga-i-vremeni> (дата обращения: 12.09.2021).
4. Юзefович Г.Л. Евгений Водолазкин. Оправдание Острова. М.: Аст: Редакция Елены Шубиной, 2020 [Электр. ресурс]. URL: <https://meduza.io/feature/2020/11/28/opravdanie-ostrova-vyhodit-novyy-roman-evgeniya-vodolazkina> (дата обращения: 05.09.2021).
5. «Оправдание Острова»: что нужно знать о новом романе Евгения Водолазкина? [Электр. ресурс] // ЛитРес. 21.01.21. URL: <https://journal.litres.ru/opravdanie-ostrova-chto-nuzhno-znat-o-novom-romane-evgeniya-vodolazkina/> (дата обращения: 18.11.2021).
6. Водолазкин Е.Г. Оправдание Острова: роман. М.: Аст: Редакция Елены Шубиной, 2021. 405 с.
7. Бушмин А.С. Салтыков-Щедрин. Искусство сатиры. М.: Современник, 1976. С. 111.
8. Лащева М. «Мы планируем жизнь по минутам, а в Средневековье даже не было часов»: Евгений Водолазкин о времени, вечности и новом романе [Электр. ресурс] // ForbesLife. 19 ноября 2020 г. URL: <https://www.forbeslife.ru/forbeslife/414097-my-planiruem-zhizn-po-minutam-v-srednevekovye-dazhe-ne-bylo-chasov-evgeniy> (дата обращения: 12.09.2021).
9. Водолазкин Е., Каплан В. Как понимать «Оправдание Острова» [Электр. ресурс] // Фома. 20 марта 2020 г. URL: <https://foma.ru/kak-ponimat-opravdanie-ostrova-mu-pogovorili-s-evgeniem-vodolazkinym-o-ego-novom-romane-a-zaodno-o-konce-sveta.html> (дата обращения: 15.07.2021).
10. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. Т. XIV. М.-Л.: Наука, 1967. С. 252-253.

References

1. Gordovich K.D. Istoriya otechestvennoy literatury XX veka [History of Russian literature of the 19th century]. St. Petersburg, 2005, p. 287.
2. Bugulova I. Ostrov sokrovishch [Treasure island]. Rossiyskaya gazeta, 26.11.2020, no. 269(8323). Available at: <http://g.ru/2020/11/26/evgenij-vodolazkin-rasskazal-o-svoem-novom-romane-opravdanie-ostrova.html> (accessed: 10.08.2021).
3. Lashcheva M. My pogovorili s pisatelem o vozvrashchenii k Drevney Rusi posle “Lavra”, urokakh Likhacheva i ponimaniyu vechnosti [We talked with the writer about returning to Ancient Russia after the “Laurus”, Likhachev’s lessons and understanding of eternity]. Available at: <https://meduza.io/feature/2020/12/15/izmenilos-oschuschenie-boga-i-vremeni> (accessed: 12.09.2021).
4. Yuzefovich G.L. Evgeniy Vodolazkin. Opravdanie Ostrova [Evgeny Vodolazkin. Justification of the Island]. Moscow, 2020. Available at: <https://meduza.io/feature/2020/11/28/opravdanie-ostrova-vyhodit-novyy-roman-evgeniya-vodolazkina> (accessed: 05.09.2021).
5. “Opravdanie Ostrova”: chto nuzhno znat’ o novom romane Evgeniya Vodolazkina? [“Justification of the Island”: what do you need to know about Evgeny Vodolazkin’s new novel?]. LitRes, 21.01.21. Available at: <https://journal.litres.ru/opravdanie-ostrova-chto-nuzhno-znat-o-novom-romane-evgeniya-vodolazkina/> (accessed: 18.11.2021).

6. Vodolazkin E.G. *Opravdanie Ostrova: roman* [Justification of the Island: a novel]. Moscow, 2021. 405 p.
7. Bushmin A.S. *Saltykov-Shchedrin. Iskustvo satiry* [Saltykov-Shchedrin. The Art of Satire]. Moscow, 1976, p. 111.
8. Lashcheva M. "My planiruem zhizn' po minutam, a v Srednevekove dazhe ne bylo chasov": Evgeniy Vodolazkin o vremeni, vechnosti i novom romane ["We plan our lives by the minute, and in the Middle Ages there were not even hours": Evgeniy Vodolazkin about time, eternity and a new novel]. *ForbesLife*, November 19, 2020. Available at: <https://www.forbes.ru/forbeslife/414097-my-planiruem-zhizn-pominutam-v-srednevekove-dazhe-ne-bylo-chasov-evgeniy> (accessed: 12.09.2021).
9. Vodolazkin E., Kaplan V. *Kak ponimat' "Opravdanie Ostrova"* [How to understand the "Justification of the Island"]. *Foma*, March 20, 2020. Available at: <https://foma.ru/kak-ponimat-opravdanie-ostrova-my-pogovorili-s-evgeniem-vodolazkinym-o-ego-novom-romane-a-zaodno-o-konce-sveta.html> (accessed: 15.07.2021).
10. Turgenev I.S. *Complete works and letters*, vol. XIV. Moscow, Leningrad, 1967, pp. 252-253.

Petukhova E.N. The story of an Island in satirical coverage (E.Vodolazkin "Justification of the Island"). The satirical novel, stylized as a chronicle, tells about the history of a fictional state from the moment of its baptism to the present. Despite the contradictory interpretations of the author and some critics, the features of Russia, first of all, are easily recognized in the Island. The novel, riddled with numerous historical and literary allusions, has points of intersection with the previous works of Evg.Vodolazkin such as "Laurus" and "Aviator" and is inscribed in a wide literary context. Literary primary sources, which are very transparent, are transformed, parodied, desacralized, that is a sign of a postmodern text, as well as genre blurriness. The analysis has shown that the absurdity of historical reality is achieved by chronological shifts, grotesque depiction of the Island's ruling characters, layering/combining various prototypical and fictional features in them, shifters of real situations and facts, the introduction of fantastic/mythological elements, intonation, passing from ironic to sarcastic. The author tried to combine the satirical image with reflections on the time in its metaphysical understanding, on eternity, on the meaning of historical processes, on the role of God in historical destinies. The philosophical plan of the novel is implemented in a parallel plot about an immortal princely couple, the righteous of the Island, who save it from the Apocalypse. The finale of the novel can be considered both as a favorable forecast and as a desired fate, and as a warning, since "the story continues".

Keywords: Vodolazkin, Island, history, satire, literature, character, context, narrative, allusion.

Сведения об авторе. Елена Николаевна Петухова — кандидат филологических наук (10.01.01), профессор; независимый исследователь; ORCID 0000-0001-7959-5841; pen9@yandex.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 30.08.2022. Принята к публикации 10.10.2022.

Ссылка на эту статью: Петухова Е.Н. История одного острова в сатирическом освещении (Евг.Водолазкин «Оправдание острова») // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 1(46). С. 40-44. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).40-44

For citation: Petukhova E.N. The story of an Island in satirical coverage (E.Vodolazkin "Justification of the Island"). *Memoirs of NovSU*, 2023, no. 1(46), pp. 40-44. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).40-44

О.Е.Рубинчик

«РАЗВЕ Я ПОСМЕЮ!» К ТЕМЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ АХМАТОВОЙ С ВЛАСТЯМИ В ПЕРИОД ТАШКЕНТСКОЙ ЭВАКУАЦИИ

В домашней коллекции многолетних друзей Анны Ахматовой Рыбаковых сохранились фотокопии ряда черновых текстов телеграмм. Это фотокопии ахматовских автографов. Оригиналы были подарены Ольгой Рыбаковой Российскому государственному архиву литературы и искусства. Телеграммы адресованы не этой семье, а другим друзьям и знакомым Ахматовой — в Ташкент, где во время войны она была в эвакуации. Черновики оказались в архиве Рыбаковых, по-видимому, потому, что Ахматова в январе 1946 года поручила Ольге Рыбаковой послать телеграммы. Тема статьи выросла из комментария к одной из телеграмм. В работе говорится о личных контактах и взаимоотношениях Ахматовой со вторым секретарем Центрального комитета компартии Узбекистана Николаем Ломакиным и его женой Анной Ломакиной, вводится в научный оборот телеграмма Ахматовой, адресованная Анне Ломакиной.

Ключевые слова: Анна Ахматова, Рыбаковы, телеграмма, Ташкент, эвакуация, Николай Ломакин, Анна Ломакина

В уникальной домашней коллекции многолетних друзей Ахматовой Рыбаковых, в ахматовской части их архива сохранились фотокопии ряда черновых текстов телеграмм. Это фотокопии ахматовских автографов. Оригиналы были подарены О.И.Рыбаковой в РГАЛИ¹. Документы эти до сих пор не публиковались. Они будут обнародованы в моей большой работе об ахматовских телеграммах из собрания Рыбаковых в издании ИРЛИ РАН «Русские поэты XX века: материалы и исследования. Анна Ахматова» (в печати).

Телеграммы адресованы не этой семье, а другим друзьям и знакомым Ахматовой — в Ташкент, где во время войны она была в эвакуации. Как черновики телеграмм оказались в рыбаковском архиве? Справедливо предположение Ж.Б.Рыбаковой², что Ахматова поручила ее матери Ольге Иосифовне послать телеграммы. Цитирую Жозефину Борисовну: «У Анны Андреевны всегда были порученцы, бытовые дела она сама не делала».

Автографы не имеют дат. Оформление и содержание их позволяет думать, что телеграммы были посланы в Ташкент одновременно, и дает возможность приблизительно их датировать началом января 1946 года. Почти все они — ответы на новогодние поздравления.

Тема данной статьи выросла из комментария к одной из телеграмм, когда мне понадобилось понять, какие отношения соединяли Ахматову с адресатом текста. Этот адресат — Анна Ивановна Ломакина.

Ташкент

Гоголевская. Красный.

Анне Ивановне Ломакиной

Благодарю новогоднее поздравление.

Радуюсь, что помните.

Целую Вас.

Ваша Ахматова.

От Ахматовой. Фонтанка 34, кв. 44.

Анна Ивановна Ломакина — жена Николая Андреевича Ломакина (1913—1975), в 1941—1949 годах второго секретаря ЦК Компартии Узбекистана (впоследствии был понижен: переведен на педагогическую и редакторскую работу)³; Ломакина состояла в Комиссии помощи эвакуированным детям.

Что представляла собой семья Ломакиных и та ситуация, в которой Ломакины оказались в Ташкенте, выразительно описывает в своих мемуарах Е.Ф.Пуриц: «Первым секретарем был узбек (так полагалось), но второй секретарь, русский, — “око государево” по возможностям и власти, конечно, делил с первым первое и второе места в республике. Ломакин был молодым человеком, лет около тридцати. Еще в институте он, по-видимому, стал заниматься партийными делами, а когда в 37-м году порасстреляли партийное начальство, он сделал головокружительную партийную карьеру. Самого Ломакина я никогда не видела: как лицо, находящееся под особой охраной, он не мог, если бы даже захотел, общаться с такими непроверенными людьми, как я. Но его жену Анну Ивановну я обучала немецкому языку, близко с ней познакомилась, она ходила ко мне в гости, я бывала у нее.

И я решила во время ближайшей встречи с Анной Ивановной попросить ее устроить, чтобы Ломакин принял людей из Наркомпроса, которые хотели сообщить ему, что делается в детских домах. Однако А.И. предупредила меня, она рассказала, что недавно она и ее приемная дочь Аня, девочка, эвакуированная из Белоруссии, узнали, что младшая сестра Ани приехала с каким-то эшеленом и теперь уже довольно давно находится в одном из детских домов Ташкента. А.И. и Аня разыскали Анину сестру. В холодной комнате эта девочка сидела босиком на кровати. Вид у нее был страшно изнуренный, истощенный и запуганный. Она не

удивилась и не обрадовалась при виде Ани, а только спросила: “Мама умерла?”. “Да”, — ответила Аня. “Я так и думала”, — сказала девочка и больше не произнесла ни слова. Рассказывая об этом, А.И. плакала. Я спросила: “Неужели никто не может ничем помочь этим несчастным детям?”. “Нет, — сказала А.И. — У нас тут нет власти. Против воровства мы ничего не можем поделать. Нет власти!” И я поняла, что добиваться приема у Николая Андреевича не имеет смысла.

<...> Ломакины жили в небольшом особняке на одной из лучших улиц Ташкента. Дом был в глубине двора, в воротах дежурил милиционер. Делать милиционеру было нечего, и, чтобы как-то занять себя, он часто нянчил маленькую девочку — младшую дочку Ломакиных.

<...> Никакой obsługi, никаких антикварных вещей и картин. Дом был обставлен обычной скучной древтрестовской мебелью <...> на всех вещах, — всех без исключения, были инвентарные номера. У хозяев дома ничего своего не было. При малейшем непослушании, при малейшем недовольстве московского начальства они сразу лишались всего. Продуманная безотказная система, творцом ее был, наверное, сам Организатор всех наших побед»⁴.

По словам Л.К.Чуковской, Ломакина познакомилась с Ахматовой в Дурмени и к ней благоволила [1, с. 481]. Дурмень — дачное место недалеко от Ташкента, где Ахматова с 19 августа по начало сентября 1942 года лечилась в санатории (было подозрение на брюшной тиф).

Ломакин познакомился с Ахматовой раньше. Она была в бедственном положении, между тем слава ее достигла своего апогея: 8 марта 1942 года в газете «Правда» было опубликовано стихотворение «Мужество». А.А.Жданов, в честь которого «в народе» постановление 1946 года назовут ждановским, по утверждению автора книги о нем А.Н.Волинца, «поучаствовал в военной судьбе <...> поэтессы — в 1942 году звонил секретарю ЦК КП(б) Узбекистана Николаю Ломакину с просьбой позаботиться о ней. Это подтверждается и свидетелями, весьма негативно настроенными в отношении нашего героя. В частности, Надежда Мандельштам, соседка Ахматовой по ташкентской эвакуации, пишет в мемуарах: “В Ташкент по правительственному проводу звонил сам Жданов (!) и просил позаботиться об Ахматовой”. 29-летний Николай Ломакин, самый молодой из секретарей ЦК республики, заматанный размещением эвакуированных производств, все же помог устроить быт поэтессы, насколько это было возможно в тех условиях, а в 1943 году — даже издать в Ташкенте сборник ее стихов» [2, с. 139].

Чуковская записала: 13 мая за Ахматовой «прислали машину из ЦК, и там спрашивали о ее здоровье, книге, пайке и пр.»; «Тов. Ломакин спросил, как она чувствует себя в Ташкенте.

— Меня в Ташкенте никто не обидел, — сказала она.

— Этого мало, — заметил Ломакин.

Затем он спросил ее о быте и она, конечно, как ей и надлежит, ответила, что живет отлично и ей ничего не надо. Чудовище! У нее никакого пайка, чердак вместо комнаты» [1, с. 446-448]. 15 мая К.И.Чуковский по просьбе дочери написал письмо Ломакину «об истинных нуждах» Ахматовой: «пакет, обеды, поликлиники», и Лидия Корнеевна отнесла это письмо в ЦК. 20 мая она отметила: «...я подала папино письмо в ЦК в воскресенье утром, а во вторник <Ахматовой> прислали пропуск в распределитель ЦК и талон на обеды в Дом академиков (откуда ее открепили)» [1, с. 451, 454].

А.П.Сухомлинова вспоминает, как Ахматова однажды помогла ей, обратившись к Ломакину. Сухомлинова была в отчаянии, когда в 1943 году не обнаружила себя в списках выезжающих из Ташкента в Москву: «Не знаю, каким образом о случившемся узнала Анна Андреевна. Через несколько дней она попросила меня проводить ее вечером в гости. Пройдя несколько кварталов, мы подошли к дому с высокой оградой, и Анна Андреевна попрощалась со мной. Только утром я узнала, что она была у второго секретаря ЦК Компартии Узбекистана Ломакина. В ее честь был зажарен барашек. Хозяева дома любили поэзию Анны Андреевны, и она охотно читала им свои стихи. В беседе с ними Анна Андреевна сказала, что институты Академии наук возвращаются в Москву, уже пришел эшелон, но одну девушку по ошибке не включили в списки, и на нее не пришел пропуск. Ломакин отнесся очень сочувственно и обещал помочь. “Он просил вас пойти за пропуском по этому адресу”, — сказала Анна Андреевна и протянула мне записку. На следующий день я получила пропуск в Москву. Меня поразила щедрость души Анны Андреевны, ведь я ее ни о чем не просила!» [3, с. 9]

Сравним запись от 15 июля 1943 года в ташкентском дневнике Георгия Эфрона: «Пошел к Ахматовой — “сейчас ничего не вижу, что могла бы для вас сделать” (к Ломакину отказалась обратиться, мол, слишком маленькое дело, чтобы “обращаться к главе государства”). В общем, лед и отказ. А билета <в Москву> “так” не достанешь» [4, с. 292]. Замечу, что вообще-то Ахматова сыну Цветаевой в Ташкенте помогала, подкармливала его.

Средством воздействия на Ломакина могло быть и обращение к его жене. Когда Ахматовой предложили жить в Академическом доме, с удобствами, но с высокой платой за комнату, она отказалась. 16 сентября 1942 года Чуковская записала: «Но надо, чтобы ей оттуда давали питание первого разряда. <...> я поговорю об этом <...> с т-м Ломакиной, женой секретаря...»; 17 сентября: «Доставать <...> первую категорию не надо, так как ей дали “столовую партактива”» [1, с. 481-482].

Друзья Ахматовой обращались к Ломакиной, когда болевшую тифом Ахматову нужно было перевести из больницы Ташии в стационар на улице Жуковской [1, с. 510-513, 515; 5, с. 426-427]. Перевод состоялся 5 декабря 1942 года. Пуриц пишет в главе «Ахматова и Анна Ивановна»: «В Ташкенте Ахматова заболела тифом,

ее нужно было поместить в больницу. Можно представить себе, что такое наша советская больница, да еще во время войны, да еще и при наличии под окнами больницы рынка, на котором ходячие больные меняли на еду больничные простыни, посуду и прочий больничный инвентарь. Больничный персонал, в свою очередь, крал у больных еду. Ухода не было, врачей было очень мало.

И Ахматова могла бы погибнуть, если бы не Анна Ивановна. Специальностью Анны Ивановны была русская литература, и она, конечно, знала, какое место в этой литературе занимает Ахматова. Она бросилась ее спасать. Она и ее муж (в данном случае у них оказалось достаточно власти) устроили так, что Ахматову поместили в какое-то привилегированное учреждение, где были и простыни, и уход, и хорошие врачи. Анна Андреевна выздоровела <...> вышла в Ташкенте маленькая книжечка ее стихов, и она подарила ее Анне Ивановне с благодарственной надписью.

Анна Ивановна показала мне книжку и сказала, что ее муж тоже захотел такую книжечку с надписью от Ахматовой, но когда она рассказала об этом Ахматовой, та ответила: “Да разве я посмею”. Я ужаснулась: неужели скромная и совсем неглупая Анна Ивановна не поняла и не поймет, что Ахматова, хорошо знавшая цену и себе, и всем правящим секретарям, съехидничала, посмеялась над ней и ее мужем. Нет, Анна Ивановна не поняла, она еще раз с гордостью повторила: “Так и сказала: «Разве я посмею!»”⁵.

Примечания

1. РГАЛИ. Ф. 13 (А.А. Ахматова). Оп.1. Ед. хр.118-122, 124-125.
2. Здесь изначально выражалась сердечная благодарность Ж.Б.Рыбаковой за предоставленные материалы и консультации. К сожалению, 21 января 2022 года Ж.Б. Рыбаковой не стало. Жозефина Борисовна Рыбакова (1941—2022) — искусствовед, заслуженный работник культуры, с 1978 до 2004 года главный хранитель Музея Академии художеств.
3. Сайт «ЦентрАзия». URL: <https://centrasia.org/person2.php?st=1093975209> (дата обращения: 05.02.2022).
4. Пуриц Е. Воспоминания // Семь искусств. 2017. № 10 (91). URL: <http://7i.iskusstv.com/2017-nomer10-puriz/> (дата обращения: 05.02.2022). О ташкентском знакомстве специалиста по немецкой литературе и немецкому языку Елены Феликсовны Пуриц (1910—1997) с Ахматовой: [1, с. 482-483].
5. Пуриц Е. Воспоминания.

1. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М.: Согласие, 1997. Т. 1. 544 с.
2. Волынец А.Н. Жданов. М.: Молодая гвардия, 2013. (Сер. ЖЗЛ). 618 с.
3. Сухомлинова А. Анна Андреевна Ахматова // Сухомлинова А. Дорогие сердцу имена. СПб.: НИКА, 2011. С. 5-26.
4. Эфрон Г.С. Дневники: В 2 т. М.: Вагриус, 2004. Т. 2. 365 с.
5. Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой 1889—1966. М.: Азбуковник, 2016. 944 с.

References

1. Chukovskaia L.K. Zapiski ob Anne Akhmatovoy [Notes on Anna Akhmatova] in 3 vols, vol. 1. Moscow, 1997. 544 p.
2. Volynets A.N. Zhdanov. Moscow, 2013. 618 p.
3. Sukhomlinova A. Anna Andreevna Akhmatova. In: Sukhomlinova A. Dorigie serdtsu imena. St. Petersburg, 2011, pp. 5-26.
4. Efron G.S. Dnevniky [Diaries] in 2 vol, vol. 2. Moscow, 2004. 365 p.
5. Chernykh V.A. Letopis' zhizni i tvorchestva Anny Akhmatovoy 1889—1966 [Chronicle of life and work of Anna Akhmatova 1889—1966]. Moscow, 2016. 944 p.

Rubinchik O. “How dare I!” To the topic of Akhmatova's relationship with the authorities during Tashkent evacuation.

Some photocopies of telegram drafts were preserved in the home collection of Anna Akhmatova's longtime friends, the Rybakov family. These are photocopies of Akhmatova's autographs. The originals of the photocopies were donated by Olga Rybakova to the Russian State Archive of Literature and Art. The telegrams were addressed not to this particular family, but other friends and acquaintances of Akhmatova in Tashkent, where she was evacuated to during the war. Apparently, the drafts were in the Rybakovs' archives, because in January 1946 Akhmatova asked Olga Rybakova to send the telegrams. The topic of the article appeared thanks to the comment on one of the telegrams. The article refers to personal contacts and relationships between Akhmatova and the second secretary of the Central Committee of the Communist Party of Uzbekistan Nikolai Lomakin and his wife Anna Lomakina, a telegram from Akhmatova addressed to Anna Lomakina is introduced into scientific circulation.

Keywords: Anna Akhmatova, Rybakov family, telegram, Tashkent, evacuation, Nikolai Lomakin, Anna Lomakina.

Сведения об авторе. Ольга Ефимовна Рубинчик — кандидат филологических наук (10.01.01), независимый исследователь; ORCID: 0000-0001-5609-1819; rubinchik_olga@mail.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 10.12.2022. Принята к публикации 10.01.2023.

Ссылка на эту статью: Рубинчик О.Е. «Разве я посмею!» К теме взаимоотношений Ахматовой с властями в период ташкентской эвакуации // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 1(46). С. 45-48. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).45-48

For citation: Rubinchik O.E. "How dare I!" To the topic of Akhmatova's relationship with the authorities during Tashkent evacuation. Memoirs of NovSU, 2023, no. 1(46), pp. 45-48. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).45-48

А.Л.Семенова, Д.Б.Терешкина

ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО ХРИСТИАНСТВА В «ОКУРОВСКИХ» ПОВЕСТЯХ М.ГОРЬКОГО

Целью статьи является анализ особенностей изображения М.Горьким религиозных обычаев народа и его отдельных представителей в цикле «окуровских» повестей. По мнению М.Горького, христианство, сыгравшее важнейшую роль в начале становления русской государственности, постепенно превратилось в обряд, утративший свое сакральное значение, а также в способ патриархальной организации общественной жизни русской провинции, где царили невежество, бытовая тирания, моральная индифферентность каждого из жителей уездного русского захолустья. Однако по мысли Горького, как представляется авторам статьи, глубинное народное христианство, сохранившее идеи милосердия, любви, единения, живого присутствия Бога живёт в отдельных явлениях народной жизни и не может быть истреблено. Таковы народное поэтическое творчество, иконопись, церковное пение, испытания каждого человека в его индивидуальном бытии, приближающего его к основам христианства.

Ключевые слова: М.Горький, «окуровские» повести, народное христианство, богоискательство, богостроительство

Отношение Горького к христианству было сложным и неоднозначным. Он был воспитан в парадигме христианских ценностей, но вырос в тех условиях, где был непреодолимый конфликт между заповеданной «любовью к ближнему» и повседневной жестокостью, ложью и лицемерием. «Свинцовые мерзости жизни» привели Горького к идеям богоборческим. Признавая за христианством важность культурно-историческую, он сформулировал идею богостроительства, когда на место бога ставился человек в своем созидательном воплощении.

Эта двойственность отношения к христианству проявилась и в «окуровских повестях»: «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», написанных на рубеже 1910-х годов. В эти годы Горький стремился понять, каковы реальные перспективы революционных преобразований в российской провинциальной «мещанской» среде. Он детально и беспристрастно описывал обычаи, обряды и нравы уездного городка, который стал для писателя символом современной ему России.

Русская революция 1905 года заставила Горького задуматься над вечным парадоксом во взаимоотношениях интеллигенции и народа, то есть представителей европейской образованности и исконной патриархальной среды.

Окуровщина» явилась точным художественным изображением «традиционных психических навыков», о которых писал Д.Овсяннико-Куликовский [1]. Более того, Горький предпринял ретроспективный анализ «окуровщины» как специфически национального феномена. Если учесть хронологию рассказов Савелия Кожемякина, отца главного героя, беглого крепостного, и Пушкаря, бывшего солдата, а теперь помощника Кожемякина, то корни этого феномена автор видит еще в крепостничестве, а если обратиться к размышлениям дяди Марка, ссыльного революционера, записанным Матвеем Кожемякиным, то — во времена монголо-татарского ига. Иными словами, по мысли Горького, быт окуровских жителей существует в тех формах, которые сложились века назад, и за это время они не претерпели никаких существенных изменений.

«В сознании Горького русский народ предстал в большинстве своем лишенным подлинной веры, но при этом полным суеверий: «Он (русский мужик — А.С.) крепко оградился от беса, источника всех несчастий, полуязыческой, полухристианской религией и жил скрытной жизнью много испытавшего человека, который готов все слушать, но уже никому не верит» [2, с. 25].

Христианство для Горького — неудачно организованный опыт предшествующих поколений, следовательно, ошибочное верование. Однако он был далек от того, чтобы отдавать предпочтение «языческому» взгляду на мир перед «христианским». «Здесь весьма показательно его отношение к фольклору. Известно, что он склонен был подчеркивать свое восхищение фольклорными текстами, в которых, по его мнению, прославлялся человек, его сила и возможности. Древний миф, как писал Горький в статье «Разрушение личности», — это и религия, и поэзия, заключающая в себе всю сумму знаний народа о природе, весь опыт, полученный “в столкновениях с враждебными энергиями вне его”» [2, с. 26].

В повести «Жизнь Матвея Кожемякина» автор обращается к фольклорным текстам: Макарьевна, добрая старушка, маленькому Матвею рассказывает «тихие», «славные жуткие сказки», в которых «так же неожиданно являлось страшное. Но в сказках добрая баба-яга всегда выручала заплутавшегося мальчика» [3, с. 134]. Прибаутки, услышанные от Макарьевны, остались в памяти ребенка, и спустя годы он записывал их по памяти в свои дневники.

Заинтересованное отношение писателя к фольклорной традиции при этом дополнялось важным для него аспектом: автор показывает, что для окуровцев важна не активная, жизнеутверждающая сторона народной традиции, а пассивная, примиряющая с убожеством и тусклостью, скукой повседневного уездного бытия. Сказки и сны для героев повести — способ уйти от реальности в иной яркий и красочный мир, полный виртуальных ужасов и страстей, но всегда добрый и радостный.

Передача традиций в их полноте и осмысленности может быть только при условии наличия единства социальной памяти, но этого нет в Окурове. Описывая свадьбу Савелия Кожемякина, автор подчеркивает, что обряд как коллективное драматическое действие не сохранился в разобщенном, лишенном солидарности, мире Окурова. Обрывки суеверий — все, что осталось от древнего жизненно значимого обряда. Среди женщин — споры и пререкания, а молодая невеста совершенно не ведает, что и как надо правильно сделать.

«Общая жизнь мельчает и замыкается в тесных рамках семейного круга. <...> «Старинное» и «отеческое» может храниться только лишь в памяти коллектива, ощущающего себя единым целым. В индивидуальной памяти оно дробится, а потому обречено на умирание, так как старинный обряд во всей своей полноте может быть воспроизведен лишь коллективными усилиями» [2, с. 33-34].

Языческие представления преобладают в окуровской среде. Однако язычество существует вне исторической картины мира, поэтому рожденная христианством идея прогресса в Окурове отсутствует. «Вечное возвращение» — это пространственно-временной континуум Окурова. Здесь, как на древнерусской иконе, все события свершаются одновременно: поэтому описанное в летописях XII века — реальность русского уездного городка, современного писателя.

Можно утверждать, что подобный подход к изображению русской провинциальной жизни был горьковским аргументом в споре с представителями нового религиозного сознания: Д.Мережковским, Н.Бердяевым, С.Булгаковым и др., кто предлагал обновление России на основе религиозного опыта, религиозной общественности, которая воспринималась социальным идеалом для России начала XX века.

В повестях об Окурове Горький рисует жизнь полухристиан, полуязычников, при этом ни те, ни другие представления не осознаны обывателями, не определяют их духовный мир, а лишь являются привычной частью бытовой жизни: так заведено.

При этом, однако, представляется верным предположение, что для Горького важно было религиозное чувство, которое дает единение с другими людьми и космосом, народный индифферентизм он считал большой проблемой на пути социального прогресса. Горький был рационалистом и сциентистом, для него Бог — идея рационального толка, которая на ранней стадии развития общества играла важную идейно-организующую роль. Но христианство, по мнению писателя, утратило прежнее значение, поэтому оно осталось лишь как привычный антураж скучной окуровской жизни.

Только в детском сознании Матвея проявляется светлая одухотворяющая сторона христианства, и можно предположить, что здесь Горький доверяет герою свое детское восприятие христианских представлений. И как в детстве Алеши Пешкова, Бог приходит не из Библии под надзором строгого деда, а из сказок, легенд бабушки. Сказки Макарьевны открывают маленькому Матвею фольклорно-мифологические христианские образы. Горький показывает, что детски-наивное восприятие христианской традиции со временем перерастает в привычку скоротать время: о вере герои могут размышлять за игрой в карты, читать жития святых, совмещая с хозяйскими подсчетами и бытовыми делами.

«Жития святых выполняют функцию развлекательной эротической литературы. Окуровцы «признают бога, но не веруют в него», между ними и Богом нет никакой связи, как точно подметила Евгения Петровна» [2, с. 34-35].

Иконы в окуровских домах являются частью привычного интерьера. Но описывая лики, изображенные на иконах, писатель не может скрыть свое уважительное и трепетное отношение к ним: «скорбно мигал синий глаз лампы, вокруг образа Богородицы молитвенно качались тени» [3, с. 47], описывает Горький комнату проститутки Глафиры (Лодки), а в кухне у Кожемякиных иконы висели в темном углу, но автор подчеркивает, «где приветно мигал желтый огонек лампы, освещая грустные глаза богородицы, высокий лоб Николы, украшенный затейными морщинами, и внимательный лик Христа» [3, с. 182]. Когда «сумрак в кухне стал гуще, <...> огонь лампы ярче и глаза скорбящей Богородицы яснее видны» [3, с. 184].

Окуровский поэт-самоучка Сима Деушкин выражает присущую, но возможно, не осознаваемую обывателями тоску по сакральному смыслу жизни, по искренней вере:

Мы тоскуем о вере,
О тебе, нашем свете... [3, с. 21].

Беда окуровцев том, что у них атрофировано активное отношение к жизни, отсутствует стремление изменить общую жизнь к лучшему. Религиозный индифферентизм не дает развиваться и укрепиться религиозному чувству единения с людьми и космосом.

Следует признать, что Горький-художник в изображении народного христианства несколько отличается от Горького-мыслителя [4, 5]. То подспудно святое, что осознаётся народом как индивидуальная и общественная потребность, осознаётся таковым и самим Горьким, который суть плоть от плоти своего народа. Так, описывая «Тихий монастырь» в Окурове, Горький пишет о приходах Матвея Кожемякина в монастырь уже в зрелом возрасте. Жизнь обители не лишена радости: «В монастырском саду тихо пели два женские голоса. Один тоненький, как шелковинка, заунывно развивался: “Отверзи-и...” А другой, гуще и сильнее, вторил: “Отверзи-и ми...” Потом певички звонко засмеялись» [3, с. 174-175]. В монастыре течет обычная жизнь: «В монастырском саду копали гряды, был слышен молодой смех и говор огородниц» [3, с. 269]. При этом «весь город знал, что в монастыре балуют» [3, с. 308], и в повести описаны нелюбимые эпизоды греховности насельников и трудников монастыря.

Воргородский монастырь имеет иной статус («крепко врос в землю богатый монастырь во имя Илии пророка») в том числе благодаря старцу Иоанну, проповеди которого привлекают в монастырь большое число верующих. Повседневную жизнь этого монастыря автор рисует сниженно, подчеркивая бездуховное, обыденное состояние насельников монастыря: «Отошёл трёхдневный праздник, собравший сюда тысячи народа; тугая послепраздничная скука обняла монастырь. По двору, в смолистом зное, точно мухи по стеклу, ползают усталые, сердитые монахи <...>. Большое гостеприимное хозяйство восстанавливает нарушенный порядок; монахи кружатся в ленивой, усталой суете» [3, с. 485-486].

Монастырь для Горького — всего лишь большое зажиточное хозяйство. Десакрализация пространства Воргородского монастыря, выполненная в духе литературы Нового времени (и в горьковской манере), в целом находится в том же модусе, в каком эта десакрализация (отражающая объективное двуединство человеческой природы) происходила в древнерусской литературе: монастырь не может быть абсолютным спасением от греха, равно как не может быть рая на земле, не может он быть и «добрым сном», в котором спасается человек. Раем должна стать вся земля, дарованная человеку Богом как жителю Его Царства, и главная локация рая — это душа человека, в которой и должно находиться Царствие Небесное. С этой мыслью умирает главный герой повести, чья кончина так похожа на успение святых в русской агиографической традиции.

К агиографической традиции отсылает и образ Якова Тиунова. Увечный и смилившийся со своим увечьем, с таинственным прошлым (в 15 лет, подобно герою жития, Яков уходит из родительского дома, но не в монастырь, а «в мир»), познавать его, людей и жизнь), Яков возвращается в Окуров совершенно другим человеком, с двумя книгами в котомке. Живет отшельником и аскетом, за что наказан мужиками, избившими его за «колдовство» и отказ говорить о своем прошлом. Затем Яков вновь исчезает, но появляется через много лет 45-летним и опять другим человеком.

Он не стесняется своего увечья, не прячется от людей, а напротив, идет туда, где их больше. Ходит по праздникам к ранней обедне — и становится местным проповедником и утешителем, находя ответ для каждого и ободряющее слово. Побитой Фимке Пушкаревой Яков говорит словно парадоксальное в этот момент, но самое важное для ее человеческого сознания: «Уважь Божье-то подобие в себе!». И продолжает автор: «Слова эти запомнились женщинам слободы, они создали кривому славу человека справедливого» [3, с. 16].

Именно с Яковом, как носителем какого-то важного «книжного» знания, мужики Окурова обсуждают волнующие их мировоззренческие вопросы. Яков, несомненно, не является духовником и исповедником (в этом случае он не снискал бы такого доверительного к нему отношения со стороны жителей Окурова), но подспудно (и, возможно, неожиданно для самого Горького-мыслителя) несет ту идею христианского отношения к миру, которое условно может именоваться «народным христианством», в котором нераздельно переплелись вековые книжные традиции церковнославянской литературы и народного (изустного) Предания, в трансформированном виде передававшего моральные основы человеческого общежития, сопряженный с практическим здравым смыслом, суевериями, верованиями, порожденные, в том числе, необразованностью и нищетой — в том числе духовной.

Горький-художник оказывается шире Горького-философа: сакральное проступает даже в окурских нравах (в обращении к житиям святых, окружавших окурцев с детства, в редких проблесках святости в самой жизни, действующей зачастую помимо воли человека, в природе, в красоте, созданной человеком). Сложный мир хрестоматийных произведений Максима Горького еще нуждается в новых прочтениях. И прежде всего с точки зрения отражения в них народного христианства.

1. Овсяннико-Куликовский Д. Психология русской интеллигенции // Интеллигенция в России. СПб., 1910. 259 с.
2. Семенова А.Л. «Окуровская Русь» Максима Горького (К проблеме русского национального характера): Учебное пособие. Великий Новгород, 2003. 96 с.
3. Горький М. Городок Окуров. Жизнь Матвея Кожемякина // М.Горький. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. Т. 10. М., 1971. 758 с.
4. Семенова А.Л., Терешкина Д.Б. Красноречие и «красноглаголанье» в «Жизни Матвея Кожемякина» М.Горького // А.М.Горький: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей. Сб. ст. / Сост. О.В.Богданова. СПб.: РХГА, 2019. С. 195-203.
5. Semenova A., Tereshkina D. The Monastery In "The Life Of Matvei Kozhemyakin" By M.Gorky // European Proceedings of Social and Behavioural Sciences EpSBS. Vol. 108. MSC 2020. Conference: International Scientific and Practical Conference «MAN. SOCIETY. COMMUNICATION» (23—24 April, 2020). P. 501-507. DOI: 10.15405/epsbs.2021.05.02.60

References

1. Ovsyaniko-Kulikovskiy D. Psikhologiya russkoy intelligentsii [Psychology of the Russian intelligentsia]. Intelligentsiya v Rossii. St. Petersburg, 1910. 259 p.
2. Semenova A.L. "Okurovskaya Rus'" Maksima Gor'kogo (K probleme russkogo natsional'nogo kharaktera): Uchebnoe posobie ["Okurovskaya Rus'" by Maxim Gorky (On the problem of Russian national character): Textbook]. Velikiy Novgorod, 2003. 96 p.
3. Gor'kiy M. Gorodok Okurov. Zhizn' Matveya Kozhemyakina [The Town of Okurov. The Life of Matvei Kozhemyakin]. In: M.Gor'kiy. Complete works in 25 vols, vol. 10. Moscow, 1971. 758 p.
4. Semenova A.L., Tereshkina D.B. Krasnorechie i "krasnoglagolanie" v "Zhizni Matveya Kozhemyakina" M.Gor'kogo [Eloquence and "red-speaking" in the "The Life of Matvei Kozhemyakin" by M.Gorky]. In: Bogdanova O.V., comp. Coll. of papers "A.M.Gor'kiy: Lichnost' i tvorchestvo pisatelya v otsenkakh otechestvennykh i zarubezhnykh issledovateley". St. Petersburg, 2019, pp. 195-203.

5. Semenova A., Tereshkina D. The Monastery In "The Life Of Matvei Kozhemyakin" By M.Gorky. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences EpSBS, vol. 108. MSC 2020. Conference: International Scientific and Practical Conference «MAN. SOCIETY. COMMUNICATION» (23—24 April, 2020), pp. 501-507. DOI: 10.15405/epsbs.2021.05.02.60

Semenova A.L., Tereshkina D.B. Traditions of folk Christianity in the "Okurov" stories of M.Gorky. The purpose of the article is to analyze the features of M.Gorky's depiction of the religious customs of the people and their individual representatives in the cycle of "Okurov" stories. Russian Orthodox Christianity, which played a crucial role in the early formation of Russian statehood, gradually turned into a rite that lost its sacred significance, as well as into a way of patriarchal organization of public life in the Russian province, where ignorance, domestic tyranny, moral indifference of each of the inhabitants of the Russian provincial hinterland reigned. However, according to Gorky, as it seems to the authors of the article, deep folk Christianity, which has preserved the ideas of mercy, love, unity, the living presence of God, lives in separate phenomena of folk life and cannot be exterminated. Such are folk poetry, icon painting, church singing, the trials of each person in their individual being, bringing them closer to the foundations of Christianity.

Keywords: M.Gorky, "Okurov" stories, folk Christianity, God-seeking, God-building.

Сведения об авторах. Александра Леонидовна Семенова — доктор филол. наук, профессор кафедры журналистики; Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого; ORCID: 0000-0002-8963-3888; alsemenova@mail.ru; Дарья Борисовна Терешкина — доктор филол. наук; Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, профессор кафедры филологии; Российская академия народного хозяйства и государственной службы (РАНХиГС) при Президенте РФ (Новгородский филиал), профессор кафедры кадровой политики и управления персоналом; ORCID: 0000-0002-2079-1116; terdb@mail.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 01.12.2022. Принята к публикации 10.01.2023.

Ссылка на эту статью: Семенова А.Л., Терешкина Д.Б. Традиции народного христианства в «окуровских» повестях М.Горького // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2023. № 1(46). С. 49-52. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).49-52

For citation: Semenova A.L., Tereshkina D.B. Traditions of folk Christianity in the "Okurov" stories of M.Gorky. Memoirs of NovSU, 2023, no. 1(46), pp. 49-52. DOI: 10.34680/2411-7951.2023.1(46).49-52