

Министерство образования и науки РФ
ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского»
При поддержке программы Фулбрайта
в Российской Федерации



Проблема изгнания: русский и американский контексты

Сборник материалов международной
научно-практической конференции

Ярославль
2017

УДК 801.73
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
П 78

Печатается по решению редакционно-
издательского совета ЯГПУ
им. К. Д. Ушинского

Издание осуществлено на средства
малого гранта программы Фулбрайта в Российской Федерации



Проблема изгнания: русский и американский
П 78 **контексты** : сборник материалов международной научно-
практической конференции / сост. и ответств. ред.
М.Ю. Егоров. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2017. – 235 с.
ISBN 978-5-87555-904-0

В сборнике представлены статьи, подготовленные на основе докладов международной научно-практической конференции «Проблема изгнания: русский и американский контексты», организованной факультетом русской филологии и культуры ЯГПУ им. К.Д. Ушинского при поддержке Программы Фулбрайта в Российской Федерации и прошедшей 2-3 ноября 2016 года.

Издание предназначено литературоведам, лингвистам, культурологам, историкам, социологам.

УДК 801.73
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-87555-904-0

© ФГБОУ ВО «Ярославский
государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского», 2017
© Егоров М.Ю., составление, 2017
© Авторы, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

I

<i>В.В. Агеносов</i> К проблеме состава авторов послевоенной литературы Русского Зарубежья.....	6
<i>А.А. Косицин</i> Родион Акульшин (Березов): творчество советского и американского писателя.....	16
<i>А. А. Крюков.</i> Образ героя-изгнанника в младоэмигрантской прозе: «Обман» Ю. Фельзена и «Машенька» В. В. Набокова.....	22
<i>Н.Б. Лапаева-Ристеска</i> Балканы в поэзии русских эмигрантов первой волны: «чужое» как «своё».....	29
<i>А.В.Леденев</i> Язык как «родина последняя»: лингвистическая образность в литературе русской эмиграции.....	36
<i>А. В. Нижник</i> Франция как топос внутренней эмиграции в творчестве О.Э. Мандельштама и В.В. Набокова.....	43
<i>В.А.Соколова</i> Тема изгнания в поэзии Ирины Кнорринг.....	48
<i>Г. Ю. Филипповский</i> Пограничье культур и «культура пограничья» в книге В. В. Набокова о «Слове о полку Игореве».....	55
<i>Е.А. Яковлева</i> Мотив «волшебных» картин как инвариант темы возвращения в творчестве В.В. Набокова.....	62

II

<i>О.Я.Бараиш</i> От Норенской до Нью-Йорка: мотив дома в «изгнаннической» лирике Иосифа Бродского.....	69
<i>Е.М. Болдырева, Е.А. Астахова</i> Трансформация жанровой модели автобиографического романа в произведении Э. Лимонова «У нас была Великая Эпоха».....	76
<i>Ю. А. Говорухина</i> «Русское» в оценке писателей-эмигрантов четвертой волны: русский, антирусский, русоветский.....	83
<i>М.Ю. Егоров</i> «Пограничье» в структуре романа Саши Соколова «Школа для дураков»: проблема границ художественного текста.....	87
<i>Е.А. Ермолин</i> Современный кросскультурный писательский опыт в контексте глобализации.....	94
<i>Д.Л. Карпов</i> Сюжет эмиграции в лирике А.Л. Хвостенко.....	99
<i>Б.А. Ланин</i> Изгнанники и чужаки Фридриха Горенштейна.....	105
<i>С.Ю. Преображенский</i> Михаил Юпп: автобиография легенды.....	114
<i>О. Н. Скибинская</i> Александр Солженицын в контексте традиций культурного пространства русской провинции: миф и практика.....	120

III

<i>А.Ю. Кубайдулова</i> О феномене внутреннего изгнания (на материале дневника, мемуаров и эпистолярного наследия К.И. Чуковского).....	127
<i>В. И. Мельник</i> Американская тема во «Фрегате “Паллада”» И. А. Гончарова.....	135
<i>Е. В. Никкарева</i> Образ изгнанника в литературном романсе конца XVIII –первой половины XIX века.....	141
<i>М. Г. Пономарева</i> Образ романтического героя-изгнанника в исторической прозе Ю. Н. Тынянова (на материале романа «Смерть Вазир-Мухтара»).....	149
<i>Д.В. Туманов, Л.Г. Егорова</i> Роль образа А.С. Пушкина в формировании идентичности российской эмиграции.....	156
<i>А.А. Федотова</i> «Наши заграничные réfugiés»: полемика между «Колоколом» А.И. Герцена и «Русским вестником» М.Н. Каткова....	163

IV

<i>А.С. Бокарев, А.Н. Рассадина</i> Мотив затворничества в рок-лирике Егора Летова: вербальный и музыкально-исполнительский аспекты.....	170
<i>Л.Д. Бугаева</i> Изгнание и путешествие: эмоциональная география.....	179
<i>М.М. Гудков</i> Образ иммигранта в ранней драматургии К. Одетса.....	186
<i>Н.Г. Кац</i> Российская культурная миграция в «Новом Свете».....	193
<i>Ю.А. Клейман</i> «Оки»: изгнание и возвращение. От «Гроздьев гнева» к мюзиклу «Оклахома!».....	199
<i>Д.Е. Леонов</i> Изгнанники из Церкви: социально-политические противоречия в России начала XX в. и православное духовенство....	207
<i>Д.О. Ступников</i> Внутренняя и внешняя эмиграция в творчестве Михаила Борзыкина.....	213
<i>А.В. Урядова</i> Своя-чужая, свое-чужое: к проблемам Русской Православной Церкви за рубежом.....	220
<i>А.С. Ходнев</i> Историческая память о Великой войне и роман В.Г. Лидина «Могила неизвестного солдата».....	225
Сведения об авторах.....	232

От составителя

В сборнике представлены статьи, подготовленные на основе докладов международной научно-практической конференции «Проблема изгнания: русский и американский контексты», организованной факультетом русской филологии и культуры ЯГПУ им. К.Д. Ушинского при поддержке Программы Фулбрайта в Российской Федерации и прошедшей 2-3 ноября 2016 года.

Круг тем, предложенных для обсуждения в рамках конференции, был очерчен следующими проблемами: изгнание как междисциплинарная проблема: культурология, социология, философия, филология; образ эмигранта: изгнание в русской и американской культурах; тексты изгнанников и тексты об изгнанниках; изгнание внешнее и внутренне, затворничество и расставание с родиной; дом и бездомность, тоска и ностальгия, свое и чужое, внутреннее и внешнее, присутствие и отсутствие, память и забвение, отчуждение и присвоение: неустранимые противоречия в текстах изгнания; номад – турист – эмигрант: ампула «изгнанника»; пограничье культуры и культура пограничья: местонахождение культуры; статус изгнанника в текущей культурной ситуации.

Сборник поделен на четыре раздела. Три раздела объединены собственно филологической, литературоведческой тематикой: первый раздел связан с рассмотрением указанных проблем в литературных текстах писателей первой и второй волн российской эмиграции, второй – с текстами писателей третьей волны российской эмиграции, третий – с произведениями таких российских писателей 18-20 веков, которые не были эмигрантами, но раскрывали в своем творчестве широкий круг вопросов «изгнанничества». Четвертый раздел посвящен отражениям проблемы изгнания в социальном, культурном, искусствоведческом, религиозном, музыкально-исполнительском аспектах.

М.Ю. Егоров

УДК 801.73

В.В.Агеносов

**К проблеме состава авторов послевоенной литературы
Русского Зарубежья**

Аннотация: Автор статьи считает, что традиционное деление литературы Русского Зарубежья по хронологическому принципу (времени эмиграции) не уникально. В частности, среди писателей послеоктябрьской эмиграции есть большая группа авторов (Ю. Иваск, Б. Нарциссов, А. Перфильев, И. Сабурова, Н. Кудашев, А. Неймирок). Их судьба лиц без гражданства (*displaced persons*) во время Второй мировой войны и послевоенного периода ближе к судьбе послевоенной эмиграции, а художественный мир их произведений типологически близок творчеству авторов второй эмиграции. При этом не отрицается, что у писателей послевоенной эмиграции были и свои, только ей присущие темы (война, жизнь в СССР, ГУЛАГ).

Ключевые слова: послеоктябрьская эмиграция, послевоенная эмиграция, *displaced persons*, литература, поэзия, проза, война, ГУЛАГ.

Проблема послевоенной эмиграции начала привлекать внимание литературоведов сравнительно недавно. В книге М.И. Раева «Россия за рубежом» послевоенная волна даже не упоминается. К сожалению, автор ограничился только 1919-1939 гг.

В классическом исследовании Г.П. Струве «Русская литература в изгнании» (1956) послевоенной эмиграции посвящено всего несколько страниц [1, с. 258-260]: названы имена наиболее значительных писателей второй эмиграции. «От них можно еще многого ожидать» [1, с. 261], - прозорливо писал ученый.

К моменту появления монографии Г.Струве в эмигрантологии сложилась концепция двух волн русской эмиграции и – соответственно – двух литератур русского зарубежья. С началом т.н. брежневской эмиграции к ним добавилась третья. Классики (Г. Струве, Д. Глэд, В. Крейд, А. Николюкин) решали этот вопрос чисто хронологически: первая волна – те, кто оказался в эмиграции до Второй мировой войны, вторая – кто после. Третья – в 60-е годы.

По мере дальнейшего изучения творчества целого ряда писателей стало ясно, что чисто хронологический подход к принадлежности того или иного автора к первой или послевоенной эмиграции имеет существенные недостатки и создает проблемы для выявления типологических особенностей литературы зарубежья.

Наиболее выражено они проявились применительно к Ю. Иваску, Б. Нарциссову и А. Перфильеву. Все трое оказались в эмиграции в Прибалтике после Октябрьских событий. И, казалось бы, должны быть отнесены к первой эмиграции. Но, как известно, Прибалтика некоторое время до Второй мировой войны была частью Советского Союза. И все названные писатели испытали на себе власть Советов, побывали в лагерях Ди-Пи. Лагерь Ди-Пи прошла И. Сабурова. Не случайно ее книга «О нас» (Мюнхен, 1972) описывает жизнь дипийцев и своим названием говорит о том, что писательница относит к ним и себя.

Незадолго до смерти (1 февраля 1986 г.) Юрий Павлович Иваск писал Джону Глэду: «Вы, Джон, причислили меня к "первой волне" эмиграции - Гуля, Седых и меня. Это неверно: **я, как Чиннов, нахожусь во "второй волне"**. Да, начал писать и печатать до войны, но опять-таки, как Чиннов, НАШЕЛ СЕБЯ в поэзии поздно, уже в Америке» [2, с. 32].

Не менее сложно сложилась судьба Н. Кудашева. Формально он, бесспорно, принадлежит к первой эмиграции. Но в отличие от ее типичных представителей не прижился за рубежом, не обрел даже статуса беженца. Не случайно его стихи вошли в первый сборник поэтов второй волны «Стихи» (Мюнхен, 1947), к которым он был в те годы, безусловно, близок по мироощущению («И я степняк, и я гусар, / Но без степей и без коня»).

Бездомность и христианское философское восприятие жизни не случайно сблизили Лидию Алексееву (послеоктябрьская эмиграция) и О. Анстей (послевоенная).

Судьба узника фашистского концлагеря, совершенно неизвестная большинству поэтов и прозаиков первой волны, сближает творчество послеоктябрьского эмигранта А. Неймирока с писателями послевоенной эмиграции Г. Глинкой и Л. Ржевским.

Приведенные факты (не говоря уже о творчестве) позволяют пересмотреть сложившееся деление писателей-эмигрантов по времени их отъезда с родины и предложить более точную формулировку: **писатели Ди-Пи и послевоенной эмиграции**. Именно так я назвал свою антологию «Восставшие из небытия» [3].

Целый ряд ученых, занимающихся историей литературной эмиграции, приняли мою концепцию. Среди них автор предисловия к «Антологии» выдающихся знаток литературы русского зарубежья Е.В. Витковский. Приняли мою концепцию и ныне здравствующие диппийцы В.А. Синкевич и Е.А. Димер. Решительно против высказался только известный в России французский коллекционер Р. Гэра. В интервью Л. Звонаревой («Книжное обозрение», 2014, 24 нояб.) г. Гэрра, как, впрочем и я, сообщает, что Л. Алексева, Ю. Иваск, Б. Нарциссов, А. Перфильев, И. Сабурова хронологически относятся к первой волне. Далее зоил приписывает мне отнесение всех их ко второй волне, не замечая (возможно, в силу недостаточного знания русского языка), что я везде называю этих авторов *диппийцами*. Право не соглашаться с мнением оппонента имеет любой ученый. Но если вместо доказательств идут прямые фальсификации, а вместо аргументов - оскорбления

(«невежество», «лжеспециалист» и т.п.), то остается предположить, что у Р. Герра нет ни аргументов, ни необходимых филологических знаний, чтобы оспорить мои утверждения. Подробный ответ французскому оппоненту был дан мной в 2-х публикациях [4].

Что же объединяет дипийцев послереволюционного и послевоенного поколений? В первую очередь, та необыкновенно тяжелая судьба, какой не видели деятели литературы первой волны и третьей волны. В предисловии к Антологии Е. Витковский напомним высказывание Л. Ржевского о том, что «и первая и третья [эмиграции] боролись в основном за визы и за право более или менее легального выезда, вторая волна вся без исключения боролась не за визы, а за жизнь» [5, с. 7].

И названным мной выше дипийцам послеоктябрьского периода, и дипийцам послевоенным угрожали и фашистское гестапо, и советский ГУЛАГ, и эсэсовские палачи. Раненый герой романа «Когда боги молчат» М. Соловьева лежит на поле и мучительно думает, кто из немцев приближается к нему: солдаты регулярной армии (они берут в плен, в том числе раненых) или эсэсовцы, расстреливающие всех, кто еще не добит.

Персонажи романа Л. Ржевского «Между двух звезд» в условиях фашистского лагеря пленных имеют шанс в любой момент умереть (и умирают) от голода или болезней, быть расстрелянными за кражу куска хлеба. Над женщинами издеваются и насилуют их как русские лагерные полицейские из числа тех же военнопленных, так и немецкие солдаты. Относительность благополучного исхода военных и послевоенных перипетий Заряжского подчеркивается второй частью романа: трагической судьбой Володи Заботина, принудительно отправляемого «домой». Одной из самых драматических сцен романа Л.Ржевского «Показавшему нам свет...» являются не имеющие прямого отношения к сюжету романа 2-я и 3-я главки второй части об умирающем в немецком госпитале русском солдате, в недавнем прошлом колхознике-печнике Селезневе, который «каждое утро, во время обхода, умоляет главного врача отправить его на родину: “Доеду, не сомневайтесь... Домой и хромяя лошадь здоровей бежит”...».

Одинаково натуралистично и жестоко звучат стихи о фашистских лагерях А. Неймирока «Я побывал в преддверьи преисподней» и И. Буркина «Лагерь военнопленных 1941».

Эти муки тем более осложняются натуралистически подробным и одновременно гневно-патетическим стихотворением Н. Кудашева «Огарки» о судьбе насильственно выдаваемых НКВД-эшникам пленных русских солдат.

Еще один поэт, И. Елагин, даже потом, когда он будет в США и выдача уже не грозит ему, включит в написанную легким четырехстопным хореем с обилием просторечные слов полуироническую «Беженскую поэму» страшные строки: «Завтра, может, за ноги / Выволокут недруги. / ... / Завтра яму выроют, / Сгинешь смертью лютою».

Другое очевидное различие в творчестве писателей классических представителей первой волны и дипийцев двух поколений – присутствие темы войны. Ни у Бунина, ни у Алданова, ни у Зайцева эта тема не нашла художественного воплощения. Иное дело дипийцы.

Война для них – значительная часть их жизни. Ужасы войны носят в их стихах экзистенциальный характер, вписываются тем или иным способом в контекст всемирной истории.

В первую очередь, это относится к стихотворению (некоторые критики называют маленькой поэмой) Ольги Анстей «Кирилловские яры», (другое название - Бабий Яр).

В четырех частях стихотворения нарастает количество строк (в первой части – 10, во второй – 11, в третьей – 12, в последней, четвертой, -18) и вместе с ними тревога и боль. Идиллическая картина первых частей прерывается описанием кладбища, мимо которого идет рассказчица (и, быть может, всё та же убитая девушка, на что намекает строка, что движется она «из притихшего милого дома»), упоминанием ангела смерти Азраила и прямой три раза повторяющейся оценкой места конечного пути: «Страшное место из страшных мест! / Страшный коричневый скорченный крест!»

Характерно, что и все стихотворение завершится этими же словами («Страшное место из страшных мест») контрастными картине «ликующей дремотно природе» первых двух глав,

предваряемыми величественными и трагическими библейскими образами: «чаша последняя» (чаша страданий), «роковой народ», «Голгофа, подножье креста», старики названы «старцами», похожими на «величавого Авраама», а дети на вифлеемских младенцев. Важно отметить, что трагедию киевских евреев поэтесса связывает как с иудейскими, так и христианскими образами, многократно упоминая *крест*.

В своей манере пишет о войне Л. Алексеева («После налета» и «Старый кот с отрубленным хвостом...»). В каждом из стихотворений переход бытовых деталей в философские обобщения. В первом стихотворении: «Мне не войти туда, как встарь, / И не поправить коврик смятый, / Не посмотреть на календарь / С *остановившеюся датой*... / ...В сору стекла, цемента, пыли, / Квадратный детский башмачок, / Который *ангелы забыли*». Во втором кот «свернулся, вольный и надменный, / Доживать звериную тоску, / Ждать конца – и *не принять измены*».

Выделенные слова очевидно перерастают свой прямой смысл и выражают мысль поэтессы об остановке истории.

Нечто похожее присутствует в стихотворении еще одного ди-пийца первой эмиграции – Александра Перфильева с характерным названием «Бессмыслица»: «Я начал жить в бессмыслицу войны, [...] Жизнь кончилась. Бессмыслица осталась».

Здесь, впрочем, лежит и некоторое различие между дипийцами послереволюционными и послевоенными. Писатели старшего поколения в своем дальнейшем творчестве никогда не уйдут от этого трагического мировосприятия. Исключение составляет творчество Л. Алексеевой, нашедшей примирение с трагической действительностью в единении с природой. Но и она, тем не менее, не примет действительность социальную: «В наш стройный мир, в его чудесный лад, / Мы принесли разбой, пожар и яд. / И ширится земных пожарищ дым, / Обуглен сук, где всё еще сидим... / Прости нам, Боже! — Хоть нельзя простить».

А вот молодежь послевоенной эмиграции, начав с того же пессимистического взгляда на бытие, постепенно излечивается от ужасов войны.

Примером тому служит эволюция поэзии И. Елагина. С одной стороны, конец войны у Елагина связан с картиной разрушения: «Уже последний пехотинец пал, / Последний летчик выбросился в море, / И на путях дымятся груды шпал, / И проволока вянет на заборе». С другой - не только «проволока вянет на заборе», и «мост упал на колени», но и «становятся дома на костыли», «города залечивают раны» - словом, земля «очнулась».

В позднем творчестве этого большого поэта зазвучит гармония: «Проходит жизнь своим путём обычным, / И я с годами делаюсь иным, / И что казалось грозным и трагичным, / Мне кажется ничтожным и смешным. / Испуганная пролетает птица. / Гром тишину ломает на куски. / И мне теперь от красоты не спится, / Как не спалось когда-то от тоски».

Это изменение мироощущения характерно и Евгении Димер, связавшей «Вагон на свалке» не только с конкретными событиями: «Евреев вез ты в Аушвиц...»; «тащил снаряды из Берлина»; вез «из Киева рабов, картины, / и мебель доставлял назад», а позже - в «дальний путь / В Сибирь, в Москву на эшафот» людей из немецких лагерей», но увидевшей в этом вагоне символ жизни: «Ты говоришь нам, что напрасно / Прошел наш век, и кровь лилась, / Вагон товарный, грязно-красный, / Где не понять, где кровь, где – грязь».

Однако в стихах последних лет поэтесса использует совершенно другую метафору: «Жизнь – песня. Она то грустна, то беспечна».

Можно заметить, что отмеченная еще Достоевским черта русского национального характера никогда не доходить до вершины неверия проявляется в творчестве многих писателей послевоенной эмиграции, особенно христиански настроенных. Так Родион Березов уже в 1949 году пишет: «В войну, когда нас посылали в бой, / Веления Творца позабывая, / Как и всегда над нашей головой — / То звезды, то лазурь небес без края... // Где б ни был я, с какими бы людьми / Судьба меня в скитаньях ни сводила, / Я слышу глас неведомый: «Вонми, / Тебя ведет Божественная сила!» (Чужие страны, люди, города...).

Одно из немногих (если не единственное), найденное мной стихотворение о солдате на войне – «Перед атакой» Владимира

Юрасова, по сути, тоже посвящено вере в торжество жизни: «Если меня сейчас убьют — / Атака привстала, ракетой выгнув шею, — / Последним желаньем последних минут / Что на земле пожалею? // Вас, небеса, под которыми я не лежал, / Вас, города, которых еще не видел, / Вас, народы, говора которых не слышал, / Звери, которых еще не ласкал, / Цветы, которых не целовал, / Вас, книги, еще не прочитанные, / Книги, еще не написанные, / Вас, о женщины, которых любить не успел! // Но больше всего пожалею / О милой старой Земле, / Которая станет такой прекрасной / После другой, последней войны».

Примером единства поэтов двух поколений в области формы являются стихи Ю. Иваска, как уже говорилось, безусловно относившего себя к послевоенной эмиграции, чтобы об этом не утверждал Р. Герра.

Если имя Иваска широко известно, то об Иване Буркине следует сказать несколько слов. Сразу после войны бытие русского человека представляется поэту как «Лагерь военнопленных 1941». Однако позднее творчество Буркина – каскад жизнерадостных стихов, эксперимент (то веселый, то философский) с формой, о чем говорят и названия его сборников: «Заведую словами» (1978). «13-ый подвиг» (1978), «Голубое с голубым» (1980), «Путешествие поэта на край абсолютного сна» (1995). «Не бойся зеркала» (2005) и др. Характерно, что и Ю. Иваск, и И. Буркин обращаются в своих формальных поисках к опыту Велемира Хлебникова, чье творчество полностью лежит вне интересов поэтов первой эмиграции. Убедиться в этом легко, сравнив хотя бы «Ушмал» Иваска и «Попугая» Буркина.

Говоря об общности писателей-дипийцев двух поколений, я вовсе не собираюсь утверждать, что их творчество было полностью тождественно. Во-первых, у каждого писателя есть свои особенности; во-вторых, о тождественности можно говорить лишь в типологическом смысле. И если близость мироощущения и художественного мировыражения – вопрос бесспорный, вполне научно корректный, то и выявление некоторых, в первую очередь, тематических различий тоже вполне закономерно.

Ограничусь только одним примером того, что было невозможно у старших дипийцев и составляло значительную

часть творчества послевоенных. Старшие не вкусили всех особенностей советской жизни. Младшие испытали их сполна и достаточно полно описали.

Наиболее значимым, с этой точки зрения, на мой взгляд, является роман М. Соловьева «Когда боги молчат» (1953), где нарисована широкая панорама событий от революции в деревне до Второй мировой войны. Рассказывая о судьбе большой крестьянской семьи Суровых, безоговорочно вставших на сторону советской власти, писатель показывает драматичные судьбы братьев, то возвышающихся до командующих военными округами, до уполномоченных ЦК на строительстве города на Дальнем Востоке, то оказывающихся в чекистских застенках. Главный герой романа Марк Суров постепенно проходит путь от большевистской убежденности в праве пользоваться насилием во имя победы коммунизма к сомнениям, тот ли коммунизм строится, о котором он мечтал в юности. Совершая героические подвиги во время Отечественной войны, Марк замечает, что народ ждет не только изгнания оккупантов, но и возвращения к общечеловеческим ценностям. Картины народной жизни, яркие портреты многочисленных народных персонажей чередуются с превосходно выписанными пейзажами, с авторскими лирическими отступлениями и философскими рассуждениями героев.

Исключительной прерогативой писателей послевоенной эмиграции является описание деятельности ЧК-НКВД и ГУЛАГа, на что указал еще Джон Глэд. Речь идет как о мемуарной, так и художественной прозе, «запечатлевших опыт недавних событий, поскольку трагедия века не была объективно отражена в советской литературе, а вывезти рукописи из Советского Союза до войны было нелегко. Стоит отметить, - пишет Глэд, - такие книги, как "Соловецкие острова" Геннадия Андреева (1950), "Неугасимая лампада" Бориса Ширяева (1954), роман "Враг народа" (1952), переизданный в 1972 году под названием "Параллакс", Владимира Юрасова (псевдоним Владимира Жабинского), "Между двух звезд" Леонида Ржевского (1953), "Укрощение искусств" Юрия Елагина (1952) и его же "Темный гений" (1955)» [2, с. 14].

К этому перечню можно добавить роман «Денис Бушуев» С.Максимова, его же цикл рассказов о ГУЛАГе «Тайга» (1950); неоконченную эпопею «Птань» Б.Ширяева, рассказы на лагерную тему Б.Филиппова и его же сборник рассказов «Кресты и перекрестки» (1957).

Объем статьи не позволяет коснуться вопроса об очевидном своеобразии художественного воплощения темы России и русского национального характера в произведениях писателей-дипийцев обеих эмиграций.

Но и без этого важнейшего сопоставления ясно, что необходимо отказаться от механического хронологического деления «волн» эмигрантской литературы и рассматривать творчество писателей-дипийцев послереволюционной и послевоенной эмиграций как единый литературный процесс.

Библиографический список

1. Струве, Г. Русская литература в изгнании [Текст]. – Издание третье, дополненное. – Париж ; Москва, 1996.
2. Глэд, Д. Беседы в изгнании [Текст]. – М., 1991.
3. Агеносов, В. Восставшие из небытия: Антология писателей Ди-Пи и второй эмиграции [Текст]. – М. ; СПб. : АИРО XXI Алетей, 2014.
4. Агеносов, В. Герра на сене. Французик из Бордо, или истинная ипостась Рене Герра [Текст] // День литературы – 2016 – апр, № 4 (234).
5. Витковский, Е. Россия без гражданства: литература второй волны [Текст] //Агеносов, В. Восставшие из небытия. Антология писателей Ди-Пи и второй эмиграции. – М. ; СПб., 2014.

А.А. Косицин

**Родион Акульшин (Березов): творчество советского
и американского писателя**

Аннотация: в статье, посвященной литературной фигуре второй волны русской (советской) эмиграции – Р. М. Акульшину (Березову), рассматривается круг проблем, связанных с изучением творческого наследия писателя: соотношение опубликованных и неопубликованных изданий, биографии и автобиографии, правды и вымысла, фактов, отраженных в архивных документах (переписке) и мемуарах писателя.

Ключевые слова: вторая волна эмиграции, русское зарубежье, Родион Березов (Акульшин), книжные издания, мемуары.

Человек удивительной судьбы, чье литературное творчество зрело на двух нивах – советской и американской, Р. М. Акульшин (1896–1988) прожил достаточно долгую жизнь. Родившись в селе Виловатое под Самарой и имея большое количество родственников, он умер в возрасте 92-х лет в доме престарелых на чужбине (в г. Ашфорд, шт. Коннектикут), которая, однако, уберегла его от советских лагерей и неминуемой гибели. До Великой Отечественной войны он учился в Высшем литературно-художественном институте имени В. Я. Брюсова; был видным советским прозаиком, поэтом, детским писателем, драматургом; дружил с известными литераторами своего времени – С. Есениным, В. Инбер, Д. Бедным и др.; на его произведения откликались Ф. Раскольников, А. Воронский, М. Горький; по одной из его пьес Вс. Мейерхольд поставил спектакль (как известно, жены Акульшина и Мейерхольда – З. В. Гейман и З. В. Райх – какое-то время были подругами). Война, немецкий плен и последующая эмиграция из СССР перечеркнула все достижения писателя. Когда в 1950 г. Акульшин сознался, что в США он живет и

работает по подложным документам, с вымышленной фамилией, его собирались депортировать на родину – в СССР, однако вся русская диаспора США вступилась за признавшегося эмигранта. Как известно, в США в то время вспыхнула «березовская болезнь», и делом Акульшина занялся будущий президент (на тот момент – сенатор) Дж. Кеннеди, который способствовал легализации его и тысячи других советских мигрантов в правах. Писатель тогда стал символом спасения для всей русскоязычной Америки, а советская история в это время записывала его в ряды то погибших на фронте, то сгинувших в немецких лагерях. Во второй половине XX века в СССР «изменившего родине» предпочли забыть и вычеркнуть из официальной истории. Вернуть имя Акульшина в официальную историю литературы (прежде всего – советскую) – задача создания объективного взгляда на сложные процессы, происходившие в советской литературе 1920–40-х годов.

В рамках данной статьи остановимся на некоторых вопросах, связанных с проблемой объективного изучения творческого наследия писателя, и прокомментируем их.

Первое, что следует здесь отметить, так это проблему подсчета произведений и изданий писателя, характерную для современного взгляда на литературный процесс 1920-1930-х гг.

Отчасти, справедливо, что о творчестве Акульшина как американского гражданина до сих пор мы знаем не многое, произведения писателя, вышедшие после Великой Отечественной войны, не известны и не представлены в библиотеках России (за исключением, главных столичных библиотечных фондов), в то время как довоенные издания все-таки встречаются в провинциальных библиотеках (в Самарской областной универсальной научной библиотеке присутствует 8 наименований). Всего же у Акульшина в довоенный период вышло более 40 изданий, большая часть из которых была написана для детей (т.к. в 1930-е гг. он был сотрудником только оформившегося Детгиза) – и все они неслучайным образом оказались вычеркнуты из истории отечественной литературы. В СССР фамилия писателя, которой он никогда не пользовался на западе, избрав себе «на русский манер» псевдоним *Березов* (на самом деле псевдонимов и их вариаций поначалу было куда

больше – *Д(и)митрий Березов (или – сокращенно – Д. Б.), П. Березов, Д(и)митрий Новоселов, Иван Корсаков*), была довольно-таки известна: те, кто жил в стране в 1920–30-е годы и читал книги современных авторов, не мог пройти мимо произведений Акульшина, отмеченных писателями и критиками первой величины. Это было время формирования издательской монополии, когда книги стали печататься, дорепечатываться и распространяться многотысячными тиражами для только учащейся тогда читать молодежи (некоторые издания Акульшина печатались тиражом в 60 тыс. экз.). В первые 15 лет творчества (в период с 1925 по 1940 гг.) общий тираж изданий его сочинений составил около миллиона экземпляров (формат данной статьи не позволяет перечислить их наименования). Правда, некоторая доля из них, вероятно, никогда не была издана, а может быть, даже и не была написана автором (информацию об изданиях Акульшина исследователи, составляя библиографию писателя, в некоторых случаях получали из рекламных страниц (анонсов) других изданий, поэтому здесь необходимо сделать оговорку, что по какой-то причине то или иное издание могло не состояться). Б. Равдин в статье «На полях комментария (в поисках И. Горского и др.)» отмечает, что в коллаборационистский период Акульшиным – точнее, уже Березовым – в Смоленске были изданы книги: *Наши дни* (1943); *Кловун* (под псевдонимом *Д. Новоселов*; 1943); *Сердце тоскует* (совместно с С. Широковым; 1943), а в комментариях к своей же статье Б. Равдин приводит цитату из газетной статьи «Груд» от 17 сентября 1944 г., в которой говорится, что «из двадцати напечатанных им [Акульшиным. – *А. К.*] книг, шесть появились во время настоящей войны» [1].

Что же касается эмигрантских и, в частности, американских изданий Акульшина, которые выходили не столь обильно и часто, как в советский период, и осуществлялись за счет средств автора или на денежные сборы, – здесь ситуация с подсчетами более прозрачная. Известно, что конец войны Акульшин застал в Зальцбурге, где в первые послевоенные годы выпустил книги «*Радость будет*» (1946) и «*Веруй, надейся и жди*» (1948). А с 1950 по 1978 гг. вышли его книги американского периода: «*Народные жемчужины*» (1950),

«Далекое и близкое» (1952), «Радость» (1953), «Русское сердце» (1954), «Песни души» (1955), «Золотая ракета» (1956), «Пророк» (1957), «Дождь и слезы» (1957), «Что было» (1958), «Иосиф Прекрасный» (1959), «Окно в Евангелие» (1960), «Чудо» (1961), «Иов» (1962), «Красота» (1963), «Вечно живет: [1-й том]» (1965), «Звезда» (1966), «Раздумья» (1966), «Все новое» (1966), «Вечно живет: [2-й том]» (1967), «Песни жизни» (1970), «Лебединая песня» (1978). К этому перечню стоит прибавить также несколько аудиоальбомов произведений Акульшина, выпущенных в Нью-Йорке на грампластинках. Посмертно, к 100-летию со дня рождения писателя, вышла еще одна его книга – «Повесть о друге», подготовленная к изданию М. З. Моргулисом.

Другой проблемой объективного изучения творческой фигуры Акульшина является синкретизм биографии и автобиографии писателя, в целом свойственный, современному взгляду на представителей второй волны русской (советской) эмиграции.

Поскольку между биографией Акульшина и биографией Березова есть разница, стоит говорить о двух важных периодах творчества писателя – «деревенского» (советского) и эмигрантского (американского). Тем не менее, в настоящее время биография и творчество Акульшина, – и для его читателей, и для исследователей, – выступают как единый текст, сквозь одно всегда «просвечивает» другое. Поэтому в отношении писателя пока еще существует проблема разграничения его биографии и автобиографии, человека, каким он был в жизни, и его alter-ego, воплощенном в сочиненных им художественных текстах; отсутствуют критерии, позволяющие провести границу между правдой и вымыслом в мифе о писателе, который во многом он сам о себе создал. Большую роль в осмыслении таковой границы может сыграть изучение архива писателя, содержащего личные дела писателя, его документы и переписку. Тщательное соотнесение архивных материалов с мемуарами писателя, а также с историко-литературным контекстом его эпохи, может дать интересный результат, который позволит нащупать эти границы и как-то осмыслить литературный процесс его времени – и советского, и американского.

Приведу один небольшой, но показательный пример сопоставления фактов, содержащихся в письмах и мемуарах Акульшина.

В письмах Акульшина В. Д. Ряховскому за 1934 год есть несколько упоминаний Н. М. Олейникова (Акульшин хлопочет, чтобы Олейникову выдали путевку в санаторий), написавшего в том же году стихотворение «Таракан», оканчивающееся такими словами: «Его косточки сухие / Будет дождик поливать, / Его глазки голубые / Будет курица клевать».

В письме Акульшина от 5 сентября 1934 г. читаем: «Олейников по приезду уплатит Шихману стоимость путевки. Наша бригада уезжает в Сочи на месяц (я, поэт Семенов, драматург Донской). Черкни о дружбе с Зазубриным, о "Саде", о своем здоровье, о материальных делах. Я подружился с чтецом артистом Антоном Шварцем. Ему будет посвящена буколика о пельменях» [2]. В другом письме от 15 сентября 1934 г. читаем: «Олейникову могут дать путевку с 15 октября. В Москве буду числа 8-го октября. Вместе со мной в санатории Иван Овчаренко, симпатичный парень» [2].

В мемуарах Акульшина встречается любопытный эпизод: автор упоминает, что времена его молодости, т.е. в 1920-30-е, в его литературном кругу особой популярностью пользовалась песня «Веселый разговор», которую он часто исполнял под балалайку с В. Ф. Наседкиным (кстати, женатым на Е. А. Есениной). Акульшин приводит несколько строк популярной песни: «Его глазки голубые все на небушко глядят, / А уста его немые о любви все говорят» [3, с. 36].

В этом свете сопоставления писем и мемуаров Акульшина стихотворение «Таракан» Н. М. Олейникова предстает как пародия на «Веселый разговор». Ведь, опираясь на материалы переписки писателя с В. Д. Ряховским, можно утверждать, что речь здесь идет не об едином источнике двух произведений или их типологическом сходстве, а именно о влиянии популярной в литературной среде 1920-30 гг. песни на факт создания стихотворения Олейниковым.

К изучению биографии и творчества писателя Р. М. Акульшина с разных позиций подходили В. В. Агеносов [4, с. 232-238], Б. Н. Ковалев [5], Ю. Б. Орлицкий [6], М. Д. Эльзон

[7, с. 314-315], А. Н. Ивашкина [8] и др.; упоминания о нем сегодня мы можем найти в антологиях и эпистолярных публикациях, посвященных литературе 1920–1940-х гг., а также литературе русской эмиграции (Е. В. Витковский [9, с. 164-167], В. В. Агеносов [10], О. А. Коростелев [11] и др.). Так что сегодня уже складывается многоаспектная картина взглядов на писателя. Любопытные свидетельства о нем, как правило, можно найти в академических собраниях сочинений авторов – современников Акульшина (так, многократные упоминания о писателе есть в комментариях к письмам С. А. Есенина [12]), однако даже в отношении комментариев в авторитетном издании в случае с Акульшиным существует проблема доверия к материалу.

Мне думается, решение этой проблемы, накладывающей отпечаток на самые разные аспекты изучения жизни и творчества писателя, станет возможным при комплексном подходе. В объективном свете фигура Акульшина предстанет, если максимально полно в контексте историко-литературного процесса будут исследованы материалы переписки, архивные документы и мемуарные сочинения его ближайшего окружения.

Библиографический список

1. Равдин, Б. На полях комментария (в поисках И. Горского и др.) [Электронный ресурс] / Б. А. Равдин. – URL: <http://iknigi.net/avtor-sbornik-statey/113972-psevdonimy-russkogo-zarubezhya-materialy-i-issledovaniya-sbornik-statey/read/page-17.html> Проверено: 25.11.2016.
2. РГАЛИ. Ф. 422. Оп. 1. Ед. хр. 106. Письма Р. М. Акульшина – В. Д. Ряховскому.
3. Березов, Р. Лебединая песня [Текст] / Р. М. Акульшин. – М.: Протестант, 1991.
4. Агеносов, В.В. Родион Березов и Глеб Глинка (две судьбы выпускников Брюсовского литинститута) [Текст] / В. В. Агеносов // Вестник Тамбовского государственного университета. – Серия: Гуманитарные науки. – 2013. – №11 (127).
5. Ковалев, Б.Н. Нацистская оккупация и коллаборационизм в России. 1941-1944 [Текст] / Б. Н. Ковалев. – М.: АСТ, Транзиткнига, 2004.

6. Орлицкий, Ю.Б. Лети, лебединая песня [Текст] / Ю. Б. Орлицкий // Самарские известия. 1992. 8 июля.
7. Эльзон, М. «Лебединая песня» Родиона... Акульшина [Текст] / М. Д. Эльзон // Новое литературное обозрение. – 1993. – №3.
8. Ивашкина, А.Н. Тенденции циклизации в прозаическом творчестве Р. М. Акульшина [Текст] / А.Н.Ивашкина // Уральский филологический вестник. 2012. №4. С. 103-109; Ивашкина А.Н. Способ конструирования действительности в цикле Р.М. Акульшина «О чем шепчет деревня» [Текст] / А. Н. Ивашкина // Уральский филологический вестник. 2013. №5. С. 169-173.
9. «Мы жили тогда на планете другой...» [Текст]: антология поэзии русского зарубежья. 1920 – 1990: В 4-х кн. – Т. 2 / Сост. Е. В. Витковского. – М.: Московский рабочий, 1994.
10. Агеносов В.В. Восставшие из небытия. Антология писателей Ди-Пи и второй эмиграции [Текст] / В. В. Агеносов. – М.: АИОР-XXI, 2014.
11. «Если чудо вообще возможно за границей...» [Текст]: эпоха 1950-х гг. в переписке русских литераторов-эмигрантов / [сост., авт. предисл., примеч. О. А. Коростелев]. – М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье»: Русский путь, 2008.
12. Есенин, С.А. Полное собрание сочинений [Текст]: в 7 т. / С. А. Есенин; гл. ред. Ю. Л. Прокушев; редкол.: Л. Д. Громова [и др.]; Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука: Голос, 1995-2002.

УДК 82.09

Крюков А. А.

**Образ героя-изгнанника в младоэмигрантской прозе:
«Обман» Ю. Фельзена и «Машенька» В. В. Набокова**

Аннотация: Статья посвящена сопоставлению семантики, функций и приёмов создания образа героя-изгнанника в дебютных романах двух писателей младоэмигрантов – Юрия

Фельзена и Владимира Набокова. Выявляются общие конституирующие черты данного образа, свидетельствующие о принадлежности к общей литературно-эстетической целостности (младоземigrantская литература, незамеченное поколение), а также индивидуальные черты, которые являются атрибутом авторского стиля каждого из писателей.

Ключевые слова: Фельзен, Набоков, изгнание, дебютный роман, незамеченное поколение.

Изгнание как архетипический модус бытия предполагает несколько обязательных элементов. Во-первых, это первоначальное место, откуда кто-то изгоняется. Начиная с библейского изгнания Адама и Евы из Эдема, покинутое место зачастую мыслится как рай. Во-вторых, для изгнания должна существовать причина: проступок изгнанника или произвол изгоняющего. В-третьих, появляется, собственно, тот, кто повествует об изгнании – изгнанник, который облекает это травматическое событие в форму документального или художественного высказывания. Как правило, он создаёт в своём сознании с помощью сокровищницы памяти и «магического кристалла» творчества свой собственный индивидуальный рай.

Реальным воплощением архетипической ситуации изгнания в начале XX века стала судьба русских эмигрантов первой волны, покинувших родину после революции 1917 года. Едва ли не главной причиной их отъезда из России стало неприятие и непризнание новой властью традиционных духовных ценностей, носителями которых были многие эмигранты. Но, как писал Роман Гуль, им удалось унести Россию «на своих подошвах» [1], сохранив образ родины в памяти и воплотив его во множестве художественных произведений. Россия навсегда осталась для эмигрантов образом «потерянного рая». Старшие писатели-эмигранты, сформировавшиеся как творцы ещё в дореволюционной России (Б. К. Зайцев, И. А. Бунин, А. И. Куприн, И. С. Шмелёв, А. М. Ремизов и др.) смогли воплотить образ родины наиболее полно и сделали его главной темой своих произведений, окрасив ностальгическими переживаниями.

Одним из ключевых образов, который выводят на литературную арену писатели-младоземляки, становится образ изгнанника. Главный герой в произведениях часто мечтает о том, чтобы стать писателем, или просто демонстрирует зачатки потенциального творца: он обладает сильным и живым воображением, цепкой памятью и нередко создаёт записки или ведёт дневники, в которых стремится воплотить свои мысли и переживания.

В данной статье мы рассмотрим **семантику, функции и приёмы создания** образа изгнанника в дебютных романах двух авторов-младоземляков: в «Обмане» Юрия Фельзена и «Машеньке» Владимира Набокова. Каждый из них по-своему изобразил духовный опыт своего героя, не оставив сомнений в творческой природе последнего. Кроме того, дебютные романы интересны тем, что представляют собой первые опыты писателей в крупной форме, а значит, демонстрируют художественные искания авторов, обретение своего неповторимого голоса.

Главные герои обоих романов – и набоковский Ганин, и фельзеновский Володя – имеют не очень понятное происхождение. Авторы не дают в произведении последовательный пересказ биографии главных героев, поэтому читатель может только догадываться об их прошлом по некоторым деталям. В «Машеньке» прошлое героя приоткрывается нам через его воспоминания. Но это прошлое не говорит ничего конкретного, потому что представляется в тексте через осмысление и переживание «типичного» для того времени эпизода дачной влюблённости. Поэтому оно не индивидуализирует, а, напротив, типизирует главного героя. Других более или менее конкретных сведений о биографии Ганина мы практически не получаем. Есть лишь отрывочная информация: «Партизанский отряд. В Польше. И так далее. Я когда-то думал: проберусь в Петербург, подниму восстание...» [2, с. 105]. В остальном Ганин остаётся лишь «призрачной» и не очерченной чётко фигурой. Эта ощущение призрачности усиливает и то, что главный герой «Машеньки» был статистом, тенью на экране; то, что он имеет два паспорта; **наконец**, то, что «Ганин» – это ненастоящая фамилия.

Происхождение Володи из «Обмана» ещё более туманно, как, собственно, и происхождение других персонажей романа Ю. Фельзена. Это люди без биографии, без прошлого и даже без обозначения национальности. Фельзен словно освобождает их всех (и Володю в том числе) от конкретных характеристик, чтобы вывести повествование на обобщённый символический, общечеловеческий уровень. Тем не менее, национальность героев всё же важна: русский язык и русская культура становятся теми факторами, которые ограничивают и очерчивают в многотысячном Париже тот герметичный круг общения, в который включены Володя, его возлюбленная Леля, главная героиня романа, а также несколько других персонажей – их общих русскоязычных знакомых.

Французский мир как для героев «Машеньки», так и для героев «Обмана» закрыт, по крайней мере, в качестве источника межличностного общения. Понять причины изгнания героев из родной страны сложно, но то, что оно переживалось достаточно болезненно, мы можем утверждать уверенно. У Ганина неприятие статуса изгнанника выражалось в резкой и агрессивной форме (желание «поднять восстание»), а у Володи в пассивной (невозможность и невозможность ассимилироваться во французском обществе: общение с ограниченным кругом соотечественников).

Поэтому и образ России в произведениях обретает новые, подчас латентные художественные воплощения. В «Машеньке», больше ориентированной на наследие классической русской литературы, Россия как тема присутствует явно, но раскрывается весьма оригинально и даже нетрадиционно. В-первых, мы видим, что образ возлюбленной «выливается» в образ родины в уже в упомянутых воспоминаниях Ганина. В-вторых, весь пансион, в котором живёт главный герой «Машеньки», наполнен соседями-эмигрантами из России, каждый из которых представляет собой тип из старой России. Особенно интересен Антон Сергеевич Подтягин – тип русского писателя. Наделив этого персонажа именем Антона Павловича Чехова и отчеством Александра Сергеевича Пушкина, Набоков воплотил в нём образ литератора, который не может найти места в новой эмигрантской реальности, буквально задыхаясь в

«безвоздушных» условиях изгнания. О том, что Подтягин не может прижиться и устроиться в эмиграции, подсказывает и метафора паспорта, с которым у Антона Сергеевича ничего не выходит: то потерял свой, то не могут сделать заграничный. Эти «приключения» с паспортом представляют собой фирменный набоковский намёк, подсказывающий, что герой не сможет нигде закрепиться, получить «окончательную прописку» и стать своим на чужбине.

В «Обмане» Фельзена, как было отмечено, упоминаний о России практически нет. Поэтому можно предположить, что в его романе, как и «Машеньке» Набокова, образ России метафорически и символически воплощается, а также лирически переживается в образе главной героини – Лели. Подобная попытка Набокова и Фельзена в каком-то смысле иносказательно зашифровать образ страны, из которой они были изгнаны, характеризует особенности творческих исканий писателей-младэмигрантов, находящих пути обновления романной формы в наследии Серебряного века. Можно сказать, что Набоков и Фельзен ставят в центр образной системы своих произведений по-своему воспринятую ими идею вечной «женственности», которая была одной из главных философских, художественных и даже духовных категорий рубежа веков в России [3].

Проследив за перипетиями личной жизни главного героя и главной героини, можно понять отношение Набокова и Фельзена к изгнанию из России. У Набокова Машенька выписана как прекрасный образ прошлого, с которым у Ганина связано очень много счастливых мгновений. Но Машенька теперь, увы, недоступна – она осталась и физически, и эмоционально в «потерянном рае». О страстном желании оставить в прошлом образ Машеньки говорит намеренный уход Ганина с вокзала незадолго до её приезда. Таким образом совершается «невстреча» и Машенька лишь остаётся лишь в памяти, как и прекрасная потерянная Россия, «потерянный рай» русских эмигрантов.

У Фельзена в «Обмане» отношения героя и героини выстроены несколько по-иному. Образ Лели для фельзеновского Володи – предмет психологического притяжения и постоянной

рефлексии. Главные герои постоянно видятся друг с другом, но та переменчивость чувств и настроений, которую проявляет Леля, сразу разрушает надежду на гармоничные и счастливые отношения. Леля в определённой степени – это «грёза», «сон» и «род недуга» главного героя. Она то холодна и жестока, то сердечна и чувственна, словно Россия, какой она представлялась эмигрантам того времени: непрозрачная, буйствующая, беспокойная, но в то же время сохраняющая, пусть и призрачную, но всё же надежду на воссоединение. Такой взгляд на Лелю-Россию подсказывает, что таким было и восприятие покинутой Родины изгнанником-Фельзеном: непонятная, жестокая, но всё же родная страна, отношения с которой выстроить проще в молчаливом монологе, чем в активном диалоге.

Именно потаённый анализ отношений (актуальных или прошлых) и становится импульсом для скрытой творческой деятельности персонажей Набокова и Фельзена. Ганин в «Машеньке» творит удивительно яркие, поэтические воспоминания. Володя в «Обмане» ведёт скрупулёзные дневники, наполненные десятками психологических деталей и наблюдений. Но и то и другое (воспоминания и дневники) при всей мощности творческих сил, воплощённых в них, не является литературным произведением. Всё это – подступы, замыслы, намерения, но не реализация. Генетически образы героев Набокова и Фельзена восходят к весьма значимому в русской литературе образу Ильи Ильича Обломова, а их воспринимающее и творящее мир сознание заставляет вспомнить образы его замечательного, красочного сна, воссоздающего «райскую» реальность прошлого. Именно сон возвращает Обломова в «потерянный рай» детства. По всей видимости, именно некой «обломовщиной» XX века, во всей многозначности этого слова, заражены персонажи Набокова и Фельзена. Скрытые в них силы преображения действительности и эстетического осмысления явлений они затрачивают на внутренние душевные действия, результат которых видят лишь они сами. Но причина этой «обломовщины», в отличие от обломовщины классической, совершенно иная. Если Обломов внешне бездействовал от изобилия, благополучия и покоя, то в

бездействию творцов-изгнанников главными факторами становятся страх, разочарование и ощущение потерянной почвы. Зачем писать, зачем творить, если Родины больше нет, соотечественники рассеяны, а до ныне живущих в России читателей произведение, возможно, никогда не доберётся? Именно поэтому сквозным в романах обоих писателей становится мотив герметичности и консервации: отгороженность жильцов в пансионе от внешнего мира как способ сохранения культурной идентичности, воссоздание России в воспоминаниях Ганина, суженный круг знакомых и записывание мыслей в отдельный дневник Володи из «Обмана».

Перспектив у героев-изгнанников Набокова и Фельзена на творческом и писательском поприще, судя по всему, не предвидится. В конце набоковского романа, конечно, возникают образы, которые предрекают Ганину литературное будущее. Но это лишь намёки. Скорее всего, они говорят о том, что сила воображения Ганина, словно книга, сохранит всё, потому что в человеке, который воевал с польским партизанским отрядом, мечтал поднять восстание и живёт по поддельному паспорту, нелегко разглядеть будущего писателя. У Фельзена мы можем проследить историю героя дальше – она продолжится в романах «Счастье» и «Письма о Лермонтове». Но и в них Володя не создаст никакого литературного произведения, лишь несколько нарушит «герметичность» своих записей: сменит дневниковые записки на отправленные или неотправленные письма, которые всё так же будет писать, обращаясь к Леле.

Подводя итог, можно сказать, что образы героев изгнанников у Набокова и Фельзена выписаны по-разному. У Набокова мы видим человека с яркими воспоминаниями о прошлом. Это герой, окружённый Россией в миниатюре. У Фельзена героем становится человек вообще, несмотря на то, что он обладает кругом русских знакомых и русским именем. Также в романах Набокова и Фельзена, как и в произведениях, созданных другими писателями-младоземгрантами, образ России воплощается в различных опосредованных, потаённых художественных формах: в воспоминаниях героев и даже в метафорических женских образах. Но все эти разные черты, представляют собой лишь реализацию сходных глубинных

мыслей авторов, которые транслируют свои идейные позиции. Россия, по мнению Набокова и Фельзена, потеряна навсегда, восстановление «отношений» с ней невозможно, русские люди теперь живут микромирами, не сливаясь с народами, которые их приютили, т. е. русские везде изгнанники. Соответственно полноценное художественное осмысление изгнания и разрыва с Родиной невозможно, уж слишком оно эмоционально связано с каждым автором-творцом, поэтому он не сможет отделить эстетический замысел от своих личных воспоминаний или дневниковых записей. Таким образом, герои-изгнанники выписаны у Фельзена и Набокова как трагичные фигуры, обречённые навсегда, как Сизиф, вновь и вновь осмысливать своё изгнание.

Библиографический список

1. Гуль, Р.Б. Я унес Россию : в 3 т. Т. 1. Россия в Германии [Текст] / Р.Б. Гуль. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2001. – 505 с.
2. Набоков, В.В. Машенька [Текст] / В.В. Набоков // Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. / сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой, В. Полищук, О. Сконечной, Ю. Левинга, Р. Тименчика. – СПб.: Симпозиум, 2009. – Т. 1. – С. 42-127.
3. Рябов, О.В. Женщина и женственность в философии серебряного века: монография [Текст] / О.В. Рябов. – Иваново: Иванов. гос. университет, 1997. – 159 с.
4. Фельзен, Ю. Обман [Текст] / Ю. Фельзен // Фельзен Ю. Собрание сочинений : в 2 т. / сост., подг. текста, вст. статья и примеч. Л. Ливака. – М.: Водолей, 2012. – Т. 1. – С. 51-173.

УДК 82-1

Н.Б. Лапаева-Ристеска

**Балканы в поэзии русских эмигрантов первой волны:
«чужое» как «своё»**

Аннотация: В статье с позиций «метагеографии» рассматриваются стихотворения о Балканах русских поэтов

первой волны эмиграции Алексеевой, Таубер, Неймирока, Дуракова, Голенищева-Кутузова, Бек-Софиева. Утверждается, что «геокультурные» образы «Белград», «Дубровник», «Бохинь», «Черногория» и др. выявляют уникальность локального рельефа культуры и местной природы, проецируют в себя экзистенциальное настроение авторов, запечатлевают благодарность поэтов к приютившей их родственной стране.

Ключевые слова: русская поэзия первой волны эмиграции, «балканские» стихи, «геокультурные» образы, взаимоотношения с «другой» культурой

Безусловно, находившееся под скипетром православного сербского монарха Александра I Карагеоргиевича Королевство сербов, хорватов и словенцев, став местом спасения для многих русских, вынужденно покинувших Россию после революции 1917 г., сыграло значительную роль в их судьбах. Мирослав Йованович факт пребывания в Королевстве СХС в 1920-30-х гг. многотысячной армии русских эмигрантов называет «одним из наиболее драматичных, <...> и исключительно плодотворных в культурном аспекте событий в русско-балканских взаимоотношениях» [7, с. 7-8].

В литературе, в частности, эта «плодотворность» сказалась в создании русскими поэтами-эмигрантами, волею судеб соприкоснувшихся с Балканами, – Лидией Алексеевой, Екатериной Таубер, Александром Неймироком, Алексеем Дураковым, Ильей Голенищевым-Кутузовым, Юрием Бек-Софиевым и др., – целого корпуса стихотворений, посвященных Сербии, Хорватии, Словении, Черногории как частям Королевства СХС. В поэзии русских эмигрантов о Балканах происходит образная самоорганизация реального пространства, и мир Балкан возникает в ней как метапространство.

Среди «балканских» метагеографических топосов «особенная позиция» – у Сербии. Стихи русских эмигрантов, посвященных Сербии, характеризует задушевность интонаций. Так, столицу Сербии Белград русские поэты-«избеглицы» описывали как место, ставшее родным. Лидия Алексеева позиционирует себя отнюдь не как «вынужденная гостыя» Белграда, но как «свой» человек в прекрасном и легком, ставшем любимым городе: «А у нас в Белграде, / Хоть ледок еще

на лужах прочен, / Но вороны с криком гнезда ладят, / И трава пробилась у обочин» [1, с. 358]. В стихотворении Екатерины Таубер «Белград» [9] городская среда Белграда представлена единством природной и антропогенной составляющих: красота природного начала (город будто окольцован «двумя реками спокойными и старинными», «чуть озарен закатом апельсинным») «прорастает» в городское рукотворное пространство, в котором поэтесса видит мостовую («ухабами ныряет мостовая»), «вдаль уходящие черепичные крыши». Пространственные характеристики дополнены темпоральными – история города включена в его современность: Белград гордится «крепостью старинной», «восточные кривые улочки» соседствуют в нем с широкими проспектами, по которым «ползут ленивые трамваи». Город дорог поэтессе своим гостеприимством, он для нее – «молодости крылья».

Однако среди «белградских» стихов поэтов русского зарубежья можно обнаружить и такие, в которых город становится лишь «географическим фоном» для выражения внутреннего – противоречивого и беспокойного – состояния эмигранта. Свидетельство этому – стихотворение Таубер «Дымки молочные над Савой...» [10]. Стихотворение начинается с, казалось бы, спокойной картины, запечатлевающей утреннее пробуждение Белграда. Однако уже в третьей строчке пейзаж меняется и в нем появляется тревожное начало: «затягивают небо тучи», заря называется «кровавой». Этот дисгармоничный пейзаж есть, по сути, проекция психологического состояния поэтессы, которая испытывает внутреннее беспокойство – «Сжимает горло злая страсть...» В финале звучит риторический вопрос: «С какой колеблющейся кручи придется снова нам упасть?» Вопрос содержит в себе своего рода «сжатый» рисунок судьбы эмигрантов, в которой соединились череда испытаний, вынужденные дороги, ощущение зыбкости своего положения.

Вместе с тем, мы найдем немного стихов о Сербии с доминирующими в них «депрессивными» мотивами; в целом за образом Сербии в поэзии русских эмигрантов закрепляется функция гармонизирующего начала. Сербия в видении русских поэтов уникальна, и ее уникальность не экзотична и экстраординарна, а органична и естественна. Именно поэтому

Сербия родственна русской душе и располагает ее к себе. В этом убеждает стихотворение Александра Неймирока «Сербские мелодии» [8]. Первая и финальная части стихотворения представляют собой «орнамент», составленный из опозитизированных реалий сербской природы: «дубравы» с деревьями с «вырезными листьями»; мирно бродящего «козьего стада»; «расцветающих гроздьев винограда»; «соловиного щебета и свиста». Центральная часть текста, ограниченная этим «пасторально-райским орнаментом», напоминает, на первый взгляд, бытовую этно-зарисовку: лирический герой описывает старую кафану с симпатичным хозяином-сербом («он черноволосый и поджарый») и его «аппетитной» дочкой, «семнадцатилетней Горданой, смуглой и с выпуклою грудью», наливающими гостям знаменитую сербскую «сливовицу» («он нальет мне крепкой сливовицы»). Вместе с тем, в, казалось бы, бытовые зарисовки, Неймирок вдохнул поэзию и запечатлел фрагмент не просто сербского быта, но сербского бытия. Автор внес в текст своего стихотворения исторические мотивы (у хозяина кафаны «есть старые кинжалы и венецианские дукаты»); точно подметил черты сербского менталитета – в «старой кафане» как некоем перекрестке судеб и времен царит атмосфера веселого приятия друг друга, витальности (лирический герой приходит сюда «с дружеским объятьем», «повеселиться»; хозяин кафаны, «плут и хват», относится к русскому как к «побратиму»; поп Георгий «вполпьяна обещает хозяину быть кумом»).

Хорватия в поэзии русских эмигрантов ярко представлена образом приморского Дубровника. Поэты глубоко ощущают силу и обаяние самобытного мира Дубровника. В стихотворении «Дубровник» Алексея Дуракова в художественном фокусе автора – старая церковь со скульптурой святого Влаха, духовного покровителя города: «Из темной порыжевшей ниши / Взирает сокрушенно Влах / На голубей на древней крыше, / На мох на треснувших стенах» [6, с. 230]. В лирическом опусе Ильи Голенищева-Кутузова «После грозы в Дубровнике» [5] автора привлекают природа, обрамляющая город, и его историческое прошлое. В природе главным поэту видится море – «строптивные волны» бьются о берег, «вскипают горькие пучины и брызжут

пеней». «Морское» в природном ландшафте Дубровника дополняется образами неба и гор, поросших малочисленными соснами и оливами (поэт смотрит с террасы «на зыбкий склон, оливами покрытый, / На облака, на горные вершины / Бесплодных гор, где лепятся лишь сосны»). Дубровник содержит в себе архитектурные «свидетельства» богатого исторического прошлого – море там бьется о «стен византийских серое кольцо», а «ветхий город на утесах черных» все так же, как и раньше, слышит «романских колоколен тихий звон».

Образ Дубровника в стихотворении Юрия Бек-Софиева «Дубровник» («Нак скалах белых и крутых...») [2] воспринимается двойственно: поэт видит его «созерцательными» глазами и одновременно подчеркивает в нем его вольный дух. Красота природы, среди которой возвышаются «пятнадцать башен боевых» Дубровника, – умиротворяющая: «на скалах белых и крутых / Цветут мимозы и шиповник», очаровывает «даль лесных долин», с холмов «с вечерним стадом» спускается «рослый славянин». Вместе с тем, для поэта Дубровник – символ вольности. Об этом свидетельствуют образы чайки и моря («чайка на крыле скользит / в Адриатические воды»). «Рослому славянину» с его «пасторальным» стадом противопоставлены «далматинские матросы». Веселые и шумные, они готовят корабль, пускающий в небо «густой и черный дым свободы», к далекому плаванию – «а далматинские матросы свернули смоляной канат. / И медленно поплыл в закат корабль, большой и остроносый...»

Георгий Гачев, размышлявший о «балканском космопсихо-логосе», заметил, что его оригинальность определяется «"рожденностью" <...> вблизи Природы» [4, с. 257]. Любопытно в этом контексте стихотворение Бек-Софиева «Черногория» [3]. Черногория для Бек-Софиева – это «timeless land» («земля без времени»). В поэтическом мире произведения гидронимы «Морача» и «Зета» очерчивают пространство покоя и гармонии. В черногорском ландшафте автора привлекают каменистые склоны («ель цепляется за голый камень»), виноград («в долинах зреет крупный виноград»), темные леса («...над черными лесами и горами спокойные созвездия горят...»), пасущиеся стада («по

склонам козы резвыми ногами взбираются...»). Краски пейзажа гармоничны («в прозрачном горном воздухе разлиты и синева, и блеск сухих камней»), а звуки не раздражают слух («шумит Морача в русле», «звучит «вечерняя свирель»). Именно там, в весенней Черногории, «где цвел апрель», автор, глядя на клин журавлей, вспоминает Россию – но не трагически, а светло.

Стихи о Словении не столь многочисленны, но по-своему «симптоматичны». Особенное внимание привлекают «поэтические тексты Алексеевой «По Словении», «Бохинь» и др. Ее «словенский» дискурс содержит целый комплекс «эмигрантских» мотивов, как правило, основанных на оппозиции безнадежность / надежда, реальность чужбины / метафизика родины. В основе лирического сюжета стихотворения «По Словении» [1, с. 145] – путешествие едущей в душном поезде лирической героини, наблюдающей из окон вагона за проносящимися картинами. Стихотворение строится по принципу оппозиции: в вагон, лязгающий и закопченный, врывается свежее утро с его «утешной, зелено-светлой тишиной». Словенский пейзаж завораживает: примкнувшая к окну лирическая героиня видит «лесистых круглых гор кольцо», ощущает, как «пахнет свежим медом луга и солнцем». При виде открывшейся красоты отчаяние уходит, уступая место желанию жить даже на «чужих дорогах». Поэтесса признается, что в ее душе рождается нежность к «...неповторимым / Привалам у чужих дорог». В стихотворении «Бохинь» [1, с. 149] Алексеева запечатлевает ошеломление, вызванное увиденным ею в Словении озером Бохинь – «налетел тишиной первозданной спящий в каменной чаше Бохинь». Горное озеро восхищает чистой и холодной водой и отразившимися в ней горами: «Горы хмуро и тяжело придвинулись / Тихой влагой озерной дышать – / И нежданно-легко опрокинулись / В темно-сизую льдистую гладь...» Однако в стихотворении важно не только описание природы, но и описание тех ассоциаций, которые она вызывает. Деревушки, раскинувшиеся по берегам Бохиня, напоминают лирической героине родину. Гидроним «Бохинь», таким образом, участвуют в создании «диффузной» оппозиции, где он образует параллель словно проникающему в него миру России, традиционному, деревенскому. И хотя слово «Россия» здесь не

присутствует, но слова «избушка», «парное молоко» авссоциативно отсылают к России, потерянной, но бесконечно дорогой.

Итак, Балканы в стихах русских поэтов-эмигрантов – это не просто образ определенного географического места в литературном воплощении, но одна из возможных форм бытия лирического героя и его переживаний. Категория «балканского» пространства осмыслена поэтами как субъективная проекция реальности. Образные элементы в этом особенном метапространстве обладают определенными видами семантики – геокультурной, субъективно-психологической. В «балканском» поэтическом дискурсе русских эмигрантов структура топоса является языком для выражения непространственных отношений, а именно: передает их интерес к миру «другого» (к менталитету народов, живущих на Балканах, к их истории, к окружающей их природе), запечатлевает боль от разлуки с родиной и одновременно теплое чувство благодарности к новому месту существования, «приковавшему» к себе вынужденно, но оказавшемуся родственным и близким по духу.

Библиографический список

1. Алексеева, Л. Горькое счастье. Собрание сочинений [Текст] / Л. Алексеева. – М., 2007.

2. Бек-Софиев, Ю. Дубровник. «На скалах белых и крутых...» [Электронный ресурс] / Ю. Бек-Софиев. – Profilib/ Электронная библиотека: <http://profilib.com/chtenie/146213/yuriy-sofieiev-siniy-dym-6.php> Проверено 11.11.16

3. Бек-Софиев, Ю. Черногория [Электронный ресурс] / Ю. Бек-Софиев. – Prifilib. Электронная библиотека: <http://profilib.com/chtenie/146213/yuriy-sofieiev-siniy-dym-7.php> Проверено 11. 11.16.

4. Гачев, Г. Национальные образы мира: Курс лекций [Текст] / Г. Гачев. – М., 1998.

5. Голенищев-Кутузов, И. После грозы в Дубровнике [Электронный ресурс] / И. Голенищев-Кутузов. – razlib.ru: http://www.razlib.ru/kulturologija/blagodaryu_za_vsyo_blagodaryu_sobranie_stihotvorenii/p3.php Проверено: 11.11.16.

6. Дураков, А. Дубровник [Текст] / А. Дураков // «Мы жили тогда на планете другой...»: Антология поэзии русского зарубежья. 1920-1990: (Первая и вторая волна): В 4 кн. Кн. 2. – М., 1994.

7. Йованович, М. Русская эмиграция на Балканах: 1920-1940 [Текст] / М. Йованович. – М., 2005.

8. Неймирок, А. Сербские мелодии [Электронный ресурс] / А. Неймирок. – Хрестоматия русской поэзии: <http://chrestomatheia.ru/modules.php?name=ManuscriptClas&op=manuscripts&writer=567> Проверено: 11.11.16.

9. Таубер, Е. Белград [Электронный ресурс] / Е. Таубер. – Prifilib. Электронная библиотека: <http://profilib.com/chtenie/144977/ekaterina-tauber-odinochestvo-6.php> Проверено 11.11.16

10. Таубер, Е. «Дымки молочные над Савой...» [Электронный ресурс] / Е. Таубер. – Prifilib. Электронная библиотека: <http://profilib.com/chtenie/144977/ekaterina-tauber-odinochestvo.php> Проверено 11.11.16.

УДК 821.61.1

А.В.Леденев

Язык как «родина последняя»: лингвистическая образность в литературе русской эмиграции

Аннотация: Статья посвящена роли русского языка в сохранении национальной идентичности в среде русских эмигрантов. Рассмотрены примеры использования русской азбуки, грамматики и пунктуации в качестве источников образности и композиционных решений в произведениях И. Бунина, Г.Иванова, М. Цветаевой, В. Набокова.

Ключевые слова: русский язык, образ, орфография, пунктуация, стиль.

Как известно, русская диаспора в Европе в 1920-1930-е гг. была озабочена прежде всего проблемой сохранения

национальной идентичности – собственной «русскости». Русские беженцы крайне негативно относились к практике натурализации: получение гражданства в новой стране проживания расценивалось большинством изгнанников как «предательство» по отношению к России. А потому переселенцы не спешили переходить на языки своего нового окружения.

Объединительную роль по отношению ко всему русскому «рассеянию» сыграла литература русского зарубежья. Традиционный для российского общества литературоцентризм оказался еще более влиятельным фактором жизни русских за рубежом: само сохранение эмигрантами «русскости» было бы невозможно без опоры на отечественную словесность. Вот как писал об этом Дмитрий Мережковский: «...Русская литература для нас, потерявших родину, родина последняя, все, чем Россия была и чем она будет» [1, с.4].

Принципиальную значимость приобрел для эмигрантов вопрос о языке: сохранить традиции русской культуры значило прежде всего уберечь русский язык от той «порчи», которой он, как считали писатели, подвергался в Советской России. Именно язык для многих мастеров оставался и главным источником, и главной целью творчества в эмиграции. Приведем характерное лирическое признание В. Ходасевича, обращенное к России:

В том честном подвиге, в том счастье песнопений,
Которому служу я каждый миг,
Учитель мой – твой чудотворный гений,
И поприще – волшебный твой язык. [2, с. 69].

Эпитет «волшебный» в данном случае – не просто показатель высшей оценки литературного языка. От языка ждали «чуда» и относились к нему как к источнику художественных «чудес» и залого будущего национального «возрождения». Долгое время эмиграция не принимала новой русской орфографии и календарного «нового стиля». Отмененные советским декретом 1918 г. литеры – «и десятеричное», «фита», «йжица» и др. – продолжали употребляться в качестве символов подлинной «русскости».

Лингвистические нюансы русской речи – фонетика, лексика, синтаксис – нередко воспринимались писателями-

эмигрантами не как речевые «инструменты», но как «домочадцы», как одушевленные «родственники» или любимые питомцы, населяющие пространство родины – не исторической Советской России, но вневременной Руси. Отсюда охранительно-бережливое, ласково-заботливое отношение к буквам, звукам, приставкам и суффиксам, диалектным словам и архаизмам, пословицам и поговоркам.

Особенно дорожила эмиграция буквой «ять», исключенной из русской азбуки (прежде всего потому, что ассоциировалась с православной верой). Хотя она читалась по-русски как «е», а название буквы традиционно связывалось с «ядь» (едой), в эмиграции эта литера стала соотноситься – несмотря на ее православные «иконические» проекции – с идеей человеческой индивидуальности: «я таков». Именно эта идея осмыслена в сложной по образности и стилю поэме М. Цветаевой «Крысолов» (1925 – 1926, опубликована в пражском журнале «Воля России»). Одна из главных подспудных эмоций поэмы – боль утраты, переживание трагедии расставания с родной культурой и родным языком, который в Советской России заменяется коллективным «мычанием».

Сюжет поэмы восходит к средневековой легенде о музыканте из немецкого города Гаммельна. Городу угрожает нашествие крыс, которые могут истребить все запасы еды, а потом, вероятно, и самих горожан. Загадочный крысолов звуками волшебной флейты уводит всех крыс в реку, где они тонут. Но жители города отказываются заплатить музыканту обещанное вознаграждение, и тогда он зачаровывает музыкой флейты всех до одного детей – и уводит их из города.

Цветаева сохраняет канву легендарного сюжета, но наделяет новым смыслом образы основных персонажей. В ее изображении жители Гаммельна отчасти напоминают обывателей Советской России, а в широком смысле – пролетарские массы всего мира. Для них главное – материальное благополучие и духовное равенство всех со всеми, а потому они быстро утрачивают собственную «революционность», становятся мещанами, а главное – ненавидят проявление индивидуальности. Музыка флейты в поэме Цветаевой – символ высокого искусства, способного

противостоять омертвлению душ. Крысолов в поэме уводит детей из города не из жадности, а потому, что жители Гаммельна оскобляют искусство как таковое, потому что утратили способность ценить индивидуальность.

Эта традиционная для русской лирики идея – противостояние поэта толпе – выражена в поэме при помощи ярких «азбучных» ассоциаций, причем ключевую роль в кульминационной пятой главе поэмы («В ратуше») играет словообраз «Я», представленный буквами «аз» и «ять». Лирическая героиня сетует на то, что в сплоченной семье обитателей Гаммельна «местоименя я / Нет: не один: все вместе»; что в их языке «Я» означает «всяк», в то время как для самой героини в этом слове «только одна» «буква понятна: Я»:

Необоримая! Так алмаз
Жив в черноте пожара.
Неповторимая! Что есть аз?
Что не бывает парой [3, с. 92].

В «пожирающем большинстве» мещан Гаммельна «Я означает – всё»:

Как у соседей! как у людей!
Не мое дело – **всѣ** так!
Автору же, ясновидцу лжей,
Оку – из самых светлых,

Только одна в нем – прошу понять –
Буква доступна: **ять** [3, с. 92].

Образ «пожирающего большинства» здесь отчетливо соотносится с политическим названием победивших в России «большевиков»; в другом фрагменте поэмы отсылка звучит еще отчетливей: «в той стране, где шаги широки, назывались мы...» (подразумеваемая рифма – «большевики», причем поддерживает эту ассоциацию слово «большак», т.е. широкая дорога). Одновременно этот образ ассоциируется и с полчищем крыс.

В поэзии Марины Цветаевой эмигрантской поры в качестве самостоятельного яркого образа могут выступать не только те или иные буквы, но части слова (морфемы) и даже пунктуационные знаки. Известное стихотворение, адресованное

оставшемся в Советской России Борису Пастернаку, построено на многократном повторе и настойчивом графическом обособлении приставки «рас-», которая превращается в обобщающий «морфологический» знак «отрыва от корней», в звукоподражательный образ казни через распятие. В словах «рас-стояние», «рас-ставили», «рас-садили», «расклеили», «распаяли», «развели» фонетически реализуется образ распавшейся на две части родины: Рос – сия, Ра – сея (просторечный вариант именованья Руси). Звуковое «расчленение» отчетливо соотносится с общенациональной катастрофой.

Вообще говоря, сами слова «Россия» и «русский» часто становятся в творчестве эмигрантов источником образности или поводом к композиционному решению. Так, например, встреча двух соотечественников на чужбине в стихотворении Георгия Иванова передана с острым чувством покинутости, одиночества, с печальной самоиронией, которая ощущается благодаря ситуативно обусловленному «дефекту произношения»:

По улице уносит стружки

Ноябрьский ветер ледяной.

– Вы русский? – Ну, понятно, р у ш к и й.

Нос бесконечный. Шарф смешной... [4, с. 358]ю

Внешне безобидная сценка передает – в намеренно сниженном бытовом контексте – сложное взаимодействие разнородных эмоций в душе русских изгнанников: сочувствие друг к другу, смущение от собственной бедности, отчаяние от бесприютности, постепенно нарастающее чувство безнадежности, а потому и стыдливое немногословие, «косноязычие», лишь отчасти мотивированное тем, что говорить приходится через шарф.

О том, как важен для писателей эмиграции каждый мельчайший элемент языка, можно судить и по характерным примерам из прозы. Один из лучших поздних рассказов Ивана Бунина «Чистый понедельник» (1944) посвящен истории любви, которая разворачивается в Москве начала XX века. Весь рассказ Бунина пронизан символической многозначностью, которая связана с тем, что центральное место в нем отведено образу героини – и одновременно образу Москвы. Два этих «портрета» (девушки и города) тесно взаимодействуют в тексте: сквозь

пейзаж дореволюционной Москвы просвечивает загадочная для рассказчика душа героини.

Невозможно сказать, спланировал ли Бунин то, что рассказ начинается и заканчивается буквой «Т» (первое слово текста – «темнел», последнее – «ворот»). Вполне вероятно, что повторение буквы «т» в сильнейших позициях текста – случайность. Однако спонтанная выразительность в данном случае намного дороже придуманных эффектов: она свидетельствует о подсознательной укорененности соответствующей сенсорной реакции. Показательно, сам Бунин неоднократно признавался, что первым импульсом к построению текста у него всегда был конкретный звук, который определял и настроение произведения, и его композицию. Заметим, что с инициального звука «Чистого понедельника» начинается и слово «тайна» – мотив, на котором выстроена многозначная образность рассказа: ощущение тайны (души героини, Москвы, всей Руси) формируется всем строем этой «поэмы в прозе».

Более уверенно можно говорить об осознанном использовании языка как источника художественной образности применительно к прозе В.Набокова. Набоков активно использует эффекты, связанные с содержательными ресурсами родного языка – причем не только с лексикой и фразеологией, но и с особенностями фонетики, грамматики и синтаксиса, которые будут восприняты им как источники образности. Кульминацией «сотрудничества» писателя с родным языком станет роман «Дар», на страницах которого те или иные особенности языка демонстративно обнажаются, преподносятся в форме художественных образов. В книге использовано множество «лингвистических» метафор, среди которых – образы пунктуационных «запинок», синтаксических «ухабов», «черни предлогов и союзов», «коловоращения» частиц и т.д. Вот как, например, метафорически использованы термины русской грамматики и пунктуации в характеристике берлинского лета: «это было длинное многоточие прекрасных дней, прерываемое изредка междометиями грозы» [5, с. 502]. А вот пример иконического использования знаков препинания: «Золотой, коренастый мотылек, снабженный двумя запятыми, сел на дубовый лист...» [5, с. 509].

Впрочем, уже в ранней прозе Набокова те или иные языковые «мелочи» нередко сигнализируют о глубинной теме произведения. Вряд ли случайно, что первая фраза рассказа «Рождество» (1925) содержит важнейшие звуки-сигналы, которые в финале составят фонетико-смысловую оппозицию логике сюжета: «Вернувшись по вечерующим снегам из села в свою мызу, Слепцов сел в угол...» [6, с. 163]. В инициальных позициях знаменательных слов здесь повторяются буквы В и С. Речь в рассказе идет об убитом страшным горем отце, который хоронит сына и решает, что жить незачем, что и ему нужно умереть: «“Завтра Рождество, – скороговоркой пронеслось у него в голове. – А я умру. Конечно. Это так просто. Сегодня же...”» [6, с. 167].

Но на последней странице текста происходит чудо: вылупившаяся из кокона бабочка расправляет крылья, и описание этой метаморфозы вновь содержит инициальный узор В и С, будто сигнализирующий о грядущем Воскресении: «И тогда простертые крылья, загнутые на концах, темно-бархатные, с четырьмя слюдяными оконцами, вздохнули в порыве нежного, восхитительного, почти человеческого счастья» [6, с. 168].

Итак, литература эмиграции сумела сохранить русский язык, способный к эстетическому саморазвитию и сохраняющий генетическую связь со всей историей существования русской культуры, с ее базовыми духовными ценностями.

Библиографический список

1. Мережковский, Д. Ф.М. Достоевский [Текст] / Д.С. Мережковский // Руль. – Берлин, 1921. – №300. – С.4.
2. Ходасевич, В. Собрание стихов [Текст] / В.Ф. Ходасевич – Париж, 1927.
3. Цветаева, М.И. Собрание сочинений: в 7 т. [Текст] / М.И. Цветаева – М., 1994-1995 – Т.3.
4. Иванов, Г.В. Собрание сочинений: в 3 т. [Текст] / Г.В. Иванов – М., 1993. – Т. 1.
5. Набоков, В.В. Собрание сочинений: в 5 т. [Текст] / В.В. Набоков – СПб., 2000. – Т. 4.
6. Набоков, В.В. Собрание сочинений: в 5 т. [Текст] / В.В. Набоков – СПб., 2000. – Т. 1.

А. В. Нижник

Франция как топос внутренней эмиграции в творчестве О.Э. Мандельштама и В.В. Набокова

Аннотация: В статье ставится вопрос об использовании французской литературной традиции русскими писателями XX века – О. Мандельштамом и В. Набоковым. Аллюзии на французских авторов составляют важную часть их стилевой манеры, позволяя сформировать особый художественный мир, в котором французский язык становится символом детства и дореволюционной реальности, а также способом актуализировать тему памяти – как личной, так и культурной.

Ключевые слова: Мандельштам, Набоков, французская литература, русский модернизм, русско-французские связи.

Революция 1917 года и последовавшая за ней Гражданская война (и эмиграция), по мнению многих авторов, явилась своеобразной исторической травмой, которая определила не только пути развития советской и эмигрантской культуры, но и повлияла непосредственно на стиль и художественные приемы русских модернистов. Одна из ключевых проблемных точек литературы периода 1920-30-х годов – разрушение прежних культурных кодов. Русская классическая литература потеряла свой статус, а современный авангард, как русский так и зарубежный – еще не закрепился в роли ведущего направления искусства. При этом обостряется тема стиля как такового: разные литературные традиции и эпохи приобретают самостоятельную ценность как символы художественной автономии, отдельные «голоса» в полифонии мировой культуры. Обращение к «иной культуре» становится в модернистской литературе приемом, призванным сформировать собственную стилистическую идентичность писателя, помочь ему обрести почву в мире, где границы стали зыбки и проницаемы.

Литературная галломания – традиция, идущая еще с XVIII века. Однако в XX веке она приобретает новое изменение, поскольку функционирует не в качестве «русского отражения французского символизма», а как самостоятельный и – более того – осознанный прием, направленный на воссоздание прежней, дореволюционной литературной парадигмы. В случае Осипа Манделштама и Владимира Набокова – двух «галломанов», игравших с французскими литературными кодами, обращение к французской литературе связано в первую очередь с воспоминаниями о детстве, безопасном времени, где лирический герой (или повествователь) может укрыться от вихрей истории. Для обоих авторов чрезвычайно важно, что их французский – еще дореволюционного «пошива», идущий от детского и юношеского опыта.

Набоков в интервью Джейн Хоуард восстанавливал генеалогию своего стиля от опыта юношеского чтения: «К четырнадцати или пятнадцати годам я прочитал или перечитал всего Толстого по-русски, всего Шекспира по-английски и всего Флобера по-французски – не считая сотен других книг. Сегодня я могу с точностью определить, напоминает ли – по очертаниям или интонации – составленное мной предложение ту или иную фразу какого-то писателя, которого я любил или ненавидел полвека назад» [1, с. 159]. Такое признание 65-тилетнего писателя свидетельствует о восприятии детства не просто как определенной поры жизни, а как определенной литературно-исторической эпохи, со своими кумирами и героями, задающей тон всему дальнейшему творчеству. Трехязычие, т.е. умение оценить каждого из авторов в оригинале, подразумевает восприятие текста в комплексе с языком, на котором он написан. В поздних интервью Набоков сознательно формирует некую «глоттохронологию» своей жизни: т.е. единство времени, места и языка прочитанного. К этому же явлению относится, например, использование французского термина *audition colorée* [2, с. 259; 3 с. 157] – именно во французской огласовке, отсылающей к традиции алфавитно-колористических соответствий, заданной Артюром Рембо.

Знакомство Манделштама с французской культурой также началось еще в детстве. Впоследствии переводы с

французского языка обеспечивали Мандельштама хлебом и лишними хлопотами (как в случае с печально знаменитым переводом Тиля Уленшпигеля), однако образ французского языка как особой художественной стихии связан именно с детством.

В «Шуме времени» французская тема начинается с первой же главы – отрывка «Музыка в Павловске», который частично представляет собой прозаически переложное стихотворение «Концерт на вокзале». В прозаических строках этого фрагмента скрыто стихотворение Артюра Рембо «На музыке» («Вокзальная площадь в Шарлевиле»), сюжет которого – зарисовка «болезненной, обреченной провинциальности умирающей жизни» [4, с. 205]. Однако непосредственность и искренность детского восприятия повествователя Мандельштама совершенно меняет тон зарисовки, у Рембо иронически деконструирующей мысль о преображающей силе музыки. Однако «линия Рембо» продолжается в воспоминании о «боннах и гувернантках», которые водят детей по Большой Морской «чтобы вздохнуть и сравнить с Елисейскими полями». В главе «Ребяческий империализм» находит дополнительное подтверждение догадка о стихотворении Рембо как одном из пре-текстов «Шума времени»: Мандельштам пишет о «сговоре» между маленьким героем и его нянькой, ходившими к казармам гвардейского экипажа, чтобы полюбоваться на гвардейцев [4, с. 209]. В стихотворении Рембо был представлен этот же микросюжет о «солдатъе», которое «возится с детьми, чтоб улестить их нянек» [5, с. 85]. Если добавить к этому скрытую цитату из «Соответствий» Бодлера (причем именно в переводе К. Бальмонта, вышедшем в 1912 г.): «Природа – дивный храм, где ряд живых колонн // О чём-то шепчет нам невнятными словами, // Лес тёмный символов знакомыми очами // На проходящего глядит со всех сторон» [6, с. 389], отразившуюся в воспоминании о Казанском соборе: «табачный сумрак его сводов и дырявый лес знамен», можно заключить, что, конструируя хронотоп петербургского детства, Мандельштам учитывает традицию французского символизма. Тем не менее, процесс обучения французскому языку для Мандельштама лишен поэтического флера: «моложавые француженки»,

«слились в одно общее портретное пятно» [4, с. 213], а французская культура в их интерпретации состоит из хрестоматийной истории и песенки о Мальбруке. Однако связка «музыки» и «революции» (идушая от метафоры Блока «музыка революции») прослеживается и в более позднем эпизоде обращения Мандельштама к культуре Франции как последнему прибежищу отчаявшегося поэта – стихотворении «Я молню, как жалости и милости». «Песенка – насмешница, небрежница» появляется в контексте июльской революции во Франции («где бурлила, королей смывая, // Улица июльская кривая» [7, с. 232]. Благодаря взгляду сквозь призму французской культуры тревожная для Мандельштама тема бунта становится более «домашней»: революционная песня превращается в «песенку», а студенческие бунты – в красочное зрелище, увиденное ребенком с безопасного расстояния.

Связь между французской литературой и детством прослеживается и в произведениях В. Набокова, особенно тех, которые (как и «Шум времени») претендуют на жанр автобиографии. В «Других берегах» (заметим, что первым эпизодом в работе над автобиографией стал рассказ о французской гувернантке «Mademoiselle O») «французские» эпизоды тесно связаны с детскими воспоминаниями автора. Так, рассказ о французской гувернантке в пятой главе «Других берегов» посвящен не только освоению французского языка, переданного ее «изящным голосом», но и зарождению способности видеть и запечатлевать красоту мира. Звучащая французская речь делает образ Mademoiselle поэтическим, а герой замечает, что в языке главное – ритм и музыкальность: «мое внимание отвлекалось, – и тут-то выполнял свою настоящую миссию ее на редкость чистый и ритмичный голос. Я смотрел на крутое летнее облако – и много лет спустя мог отчетливо воспроизвести перед глазами очерк этих сбитых сливок в летней синеве» [3, с. 209].

В тринадцатой главе «Других берегов» Набоков обращает пристальное внимание на образ, который, по всей видимости, считает существенным для своей авторской биографии: «цветная спираль в стеклянном шарике – вот модель моей жизни» [3, с. 312]. Этот стеклянный шарик – отсылка к

эпизоду встречи повествователя с девочкой Колетт. Набоков делает следующую оговорку: некий узор в облике девочки «похож на радужные спирали внутри тех маленьких стеклянных шаров, коими иностранные дети играют в агатики» [3, с. 244]. «Агатики» отсылают к эпизоду из романного цикла М. Пруста «В поисках утраченного времени»: Марсель и Жильберта играют этими цветными шариками на Елисейских полях (герой Набокова встречает Колетт в некоем парижском парке). «Жизнь как шарик из детской игры» – метафора, заимствованная Набоковым из этого эпизода: «все шарики были прозрачные и талые, как жизнь». [8, с. 488]. Прустовскую тему Набоков сознательно подкрепляет скрытой цитатой, появляющейся в следующей главе: «сейчас тут будут показывать волшебный фонарь» [3, с. 244] – эпизод с просмотром картинок волшебного фонаря является одним из ключевых в первом томе «Поисков».

Тема Франции для русских авторов тесно связана с французской литературной традицией, однако эта традиция усваивается не только на уровне историко-литературных построений, но и на уровне более глубоком – в качестве смутных воспоминаний, связанных с темой детства. Подобно тому, как в модернистском я-повествовании конкретные запахи, звуки или цвета становятся «якорями» определенных переживаний, французский язык вызывает в сознании героев Мандельштама и Набокова цепь ассоциаций, помещающую их в особый хронотоп. Это время-пространство насыщено скрытыми цитатами из иноязычных произведений, бывших «знаковыми» для той литературной традиции, из которой вышли авторы (французский символизм особо значим для символизма русского, на который опирался Мандельштам, а проза Пруста была одним из главных ценностных ориентиров близкого к Набокову поколения эмигрантов). Благодаря этому эффекту русская модернистская проза приобретает третье измерение – измерение культуры, в котором можно восстановить разрушенные литературные коды и вернуть русскую литературу в ее первоначальное русло.

Библиографический список

1. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе [Текст] / Владимир Набоков; сост., предисл., коммент. Н.Г. Мельникова. – М.: Издательство Независимая газета, 2002. – 704 с.
2. Набоков, В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 4 [Текст] / Владимир Набоков; сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. О. Сконечной, А. Долинина, Ю. Левинга, Г. Глушанок. – СПб.: «Симпозиум», 2002. – 784 с.
3. Набоков, В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 5 [Текст] / Владимир Набоков; сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. Ю. Левинга, А. Долинина, М. Маликовой, О. Сконечной, А. Бабилова, Г. Глушанок. – СПб.: Симпозиум. 2008. – 832 с.
4. Мандельштам, О. Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 томах. Т. 2. [Текст] / Осип Мандельштам; М.: Прогресс-Плеяда, 2010 – 760 с.
5. Рембо, А. Поэтические произведения в стихах и прозе: Сборник [Текст] / Артюр Рембо; М.: Радуга, 1988 – На франц. языке с параллельным русским текстом. – 544 с.
6. Французские стихи в переводе русских поэтов, XIX – XX вв. [Текст] / сост. Е.Г. Эткинд; М.: Прогресс – 623 с.
7. Мандельштам, О. Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 томах. Т. 1. [Текст] / Осип Мандельштам; М.: Прогресс-Плеяда, 2009 – 808 с.
8. Пруст, М. В поисках утраченного времени: По направлению к Свану [Текст] / Марсель Пруст; пер. с франц. Н. Любимова; СПб.: Амфора, 2013. – 540 с.

УДК 82-14

В.А. Соколова

Тема изгнания в поэзии Ирины Кнорринг

Аннотация: статья посвящена теме изгнания в поэзии Ирины Кнорринг (1906 – 1943 гг.), которая как представитель «незамеченного поколения» очень ярко отразила в своем творчестве боль младшего поколения первой волны русской

эмиграции. Утраченная родина и тема скитаний занимают в ее поэзии одно из основных мест. На протяжении творческого пути эти темы эволюционируют, а их восприятие становится значительно глубже.

Ключевые слова: русская эмиграция, Ирина Кнорринг, «парижская нота», Россия, изгнание.

Ирина Кнорринг (1906-1943) – представитель младшего поколения первой волны русской эмиграции, чье творчество ценили такие современники, как Г. Адамович, Г. Струве, В. Ходасевич и др. Так Георгий Иванов назвал ее «настоящим поэтом», а в отзыве на сборник «После всего: Третья книга стихов (посмертная)» (1949), отметил, что у «скромной книжки Кнорринг есть шансы пережить многие более “блестящие” книги ее современников» [1, с. 585]. В ее творчестве темы изгнания и покинутой родины занимают важнейшее место.

Беженские впечатления рано отразились на страницах ее дневника и в ее произведениях. Уход кораблей из Крыма, когда она ребенком навсегда отплыла вместе родителями из России, все последующие годы будет восприниматься Кнорринг как основной переломный момент своей судьбы.

Связующим звеном с родиной были полудетские воспоминания и русская культура. К ней Кнорринг обращается еще в 1923 году, когда ищет связи с родиной («Дай мне песен родины далекой...» [3, с.15]) и сталкивается с общей проблемой поколения, которая выльется в полемику 1920 – 1930-х годов о «молодой эмигрантской литературе».

Отец И. Кнорринг, историк и литературный критик, размышляя о судьбе дочери и ее творческого круга, так говорит об этом: «Всякому поэту и писателю необходима почва родной страны, с которой он связан своим языком <...> но “дети страшных лет России”, выехавшие из родины, кто в юности, кто в младенчестве, не могли иметь о ней прочных представлений, тем более о том, что там происходило» [4, с. 52].

Естественно, что этот вопрос вставал и в творчестве самой Ирины Кнорринг. Одно из самых значительных ее произведений – стихотворение «О России» (1933) – возникло

под впечатлением от подобных споров и собственных размышлений на эту тему.

Почвой подготовившей его создание можно считать написанные ею в 30-е годы стихотворения «Забыть о напряженных днях...», «Мыши», «Монпарнасс», «Тишина», в которых очень явно звучит тоска и неприкаянность. Сознание окончательности утраты для себя России все сильнее проявляется в ее творчестве. Например, в стихотворении «Ты мечтаешь: “Вот вернусь домой...”» (1930) Кнорринг обращается к своему мужу, представляющему возвращение домой, малиновое варенье, занятия наукой и искусством и даже будущие вспоминая о «бедственном Париже». Она отрезвляет его единственной фразой: «– Глупый друг, ты упустил одно: / Что не будет главного – России» [3, с. 65].

Таким образом, хрестоматийное стихотворение «О России» (1933) явилось средоточием всех предшествовавшие ему размышления на эту тему: здесь и воспоминания, и оценка собственной эмигрантской жизни, и боль давней потери.

Стихотворение посвящено Б.А. Подгорному и является ответом на его устную критику в адрес первого сборника Кнорринг «Стихи о себе». Подгорный считал, что Кнорринг, как и другие молодые поэты, безответственно относятся к слову «Россия», и в том числе в «Стихах о себе» не чувствуется, что Россия нужна автору [2, с. 255]. Подобное высказывание не могло не задеть Кнорринг. Появлению стихотворения «О России», предшествует следующая запись, сделанная ею в дневнике 20 июля 1933г. (уже с раннего детства стихи и дневник у Кнорринг идут параллельно, отсюда берет начало выработавшаяся у нее впоследствии дневниковая манера письма):

«А если бы он был внимательнее, если бы он подумал о том, что заставило меня писать все эти стихи о “пустоте и скуке”, он бы понял, что красной нитью через всю книжку проходит “память о страшной утрате”. Что стихи эти, конечно, эмигрантские, что в России они не могли быть напечатаны. <...> Другой родины у меня нет, а первая потеряна. У меня в жизни была только одна “страшная утрата”, одна поистине роковая ошибка, которая навсегда выбила меня из колеи и раздавила

мою жизнь. Жизнь моя какая-то не настоящая. Конечно, я не могу говорить о России, потому что я не знаю – ни старую, ни, тем более, новую; я ее не чувствую, но я очень чувствую ее отсутствие, ее потерю; эту “утрату” я сильно чувствую – и в этом смысле я могу – я имею право – говорить о России» [2, с. 255-256]. И размышляя о возможности возвращения на родину, добавляет: «И когда я поняла, честно, сама перед собой, что сделать этого не могу, – я поняла, что Россия для меня потеряна навсегда и безвозвратно. Написала ночью стихотворение, посвященное Подгорному...» [2, с. 256].

О России
Б.А. Подгорному

Я в жизни своей запугалась.
Забыла дорогу домой.
Бродила. Смотрела. Устала.
И быть перестала собой.

Живу по привычке, без цели.
Живу, никуда не спеша.
Мелькают, как птицы, недели.
Дряхлеет и гибнет душа.

Однажды случайно от скуки
(Я ей безнадежно больна),
Прочла я попавшийся в руки
Какой-то советский журнал.

И странные мысли такие
Взметнулись над сонной душой...
Россия!
Чужая Россия!
Когда ж она стала чужой!

Россия!
Печальное слово,
Потерянное навсегда
В скитаньях напрасно-суровых,
В пустых и ненужных годах.
Туда – никогда не поеду,
А жить без нее не могу.
И снова настойчивым бредом
Сверлит в разъяренном мозгу:
Зачем меня девочкой глупой
От страшной родимой земли,
От голода, тюрем и трупов
В двадцатом году увезли?!

1933
Эрувилль [3, с. 86-87]

Задаваемый вопрос – риторический, от него только острее и горечь, и боль утраты, и осознание непоправимой ошибки – потери родины и дома.

Стихотворение открывается мыслями о скитаниях, в которых звучит отсылка к дантовским мотивам. Кнорринг говорит о себе, но, расширяясь, сказанные слова характеризуют целое поколение. Две взаимосвязанные потери родины и собственного «я» медленно происходят на фоне обыденного

эмигрантского существования (уходящее время, отсутствие смысла).

Для передачи этих ощущений Кнорринг использует дневниковую манеру письма, приглушенную поэтическую интонация – приемы, свойственные «парижской ноте», к которой она как поэт была близка. Кнорринг говорит о скуке, которой больна, но подразумевает ту самую безнадежную тоску изгнанника, перерастающую в ощущение бессмысленности жизни. Интересно и то, что настоящая ее болезнь – диабет – ею не упоминается, уходя на второй план по сравнению с этим переживанием, которое Кнорринг именуется «безнадежной болезнью». Сонная душа здесь – не просто замершая, а близкая к смерти.

Строки «Россия! / Чужая Россия! / Когда ж она стала чужой!» представляют всю палитру переживаний Кнорринг – воспоминания и тоску изгнанника, ощущение полной утраты родины (на ее месте теперь иная страна), попытку осознать этот факт и вероятный возврат к моменту бегства из Крыма. Финальная строфа, своеобразный заключительный аккорд, в котором против предыдущих доводов логики и рассудка восстает сердце.

Стихотворения Кнорринг пронизывает ощущение бездомности.

Ее сын И. Софиев пишет об этом: «Мать знала только Россию своего детства, вернее, она себя в ней ощущала лишь ребенком, психологически еще полностью не сложившимся. И наверное, она была совершенно искренней, когда писала, что для нее родина – это быт эмигранткины. Конечно, в этом слове горькая ирония, горькая насмешка над самой эмиграцией, а может быть, и над самой собой» [5, с. 94].

Эта «выброшенность из мира», как называет ее Кнорринг, следствие изначальной глобальной потери, дает понимание свободы в экзистенциальном беспримесном виде. Таким его можно найти в произведениях Г. Иванова или у Г. Адамович, таким оно выступает в поэзии «парижской ноты», а, следовательно, не могло не сказаться на тяготевшей к ней Кнорринг.

Реальность Второй мировой войны поднимает в семье Кнорринг-Софиевых вопрос о возможном новом переезде. (Напомним, что Кнорринг скончалась в Париже во время немецкой оккупации, а ее родственники вернулись после войны в СССР). Острейшее ощущение бездомности сквозит в словах Кнорринг сказанных в ответ в стихотворении «Сбываются сны роковые...» (1940) Показательно и то, что в качестве эпиграфа к этому стихотворению она берет последнюю строфу из своего стихотворения «О России» (1933), развивая таким образом свою прежнюю мысль. Она так же связывает между собой эти произведения, используя в новом тексте слегка измененную самоцитату – «От голода, тюрем и стонов» – в качестве отсылки к прежнему стихотворению, где данная строка звучала как «От голода, тюрем и трупов».

*Зачем меня девочкой глупой
От страшной родимой земли,
От голода, тюрем и трупов
В двадцатом году увезли?*

Сбываются сны роковые,
Так, видно, уж мне суждено –
Америка - или Россия –
О боже, не все ли равно?

За счастьем? Какое же счастье?
Ведь молодость вся прожита.
Разбилась на мелкие части
О маленькой счастье мечта.

Так кончилось все. Неужели
Сначала весь нищенский путь?
Без веры, без смысла, без цели,
С последней мечтой - отдохнуть.

... От голода, тюрем и стонов,
От холода бледной зимы,
От грузных ночных авионов
Среди напряженнейшей тьмы...

И снова - дорогой унылой
Нас гонит нужда и тоска,
Сгребая последние силы
Для третьего материка...

*1940, октябрь
Париж [3, с. 115]*

Стихотворение начинается с предчувствий о новом витке изгнаннического пути. Судьба, которая в мировосприятии Кнорринг не равна Богу, и выступает как внешняя злая сила, действующая на героиню стихотворения, prepares новые странствия. Объединение слов «Америка» и «Россия» показательно и говорит о многом, в первую очередь о глубине отчаяния и порожденного им безразличия, когда понятие совершенно чужого соединяется с понятием абсолютно родного, а различия и ориентиры между ними размываются. Однако при этом не стоит забывать о такой черте поэзии Кнорринг,

сближающей ее с творчеством Г. Иванова, как передаче утверждения через отрицание. И в отрицании одной из важнейших тем собственного творчества – родины, звучит в очередной раз боль от ее потери и память о ней.

Категория счастья, к которой она обращается – категория ее юности и надежд, связанных с будущим. Свою жизнь Кнорринг считала неудавшейся и близкой к завершению – «Так кончилось все». Она предчувствовала приближающуюся смерть – финал многолетней болезни. На этом фоне возможное оставление Франции, к которой она все же успела прикипеть душой, и неизвестность новых скитаний обретают в ее строках оттенок смертного пути: «С последней мечтой – отдохнуть».

Строфа с отсылкой к стихотворению 1933 года связывает прошлое и настоящее, указывая одновременно и начало этого пути и родство происходящих событий. Только теперь описание войны, которая всегда воспринималась Кнорринг как объективное зло, дается с приметам нового времени – ночными налетами авиации.

Так разговор о возможности нового переезда-бегства служит напоминанием о прошлом и боли, связанной с ним.

На примере представленных стихотворений видно как эволюционировали у Кнорринг темы изгнания и потерянной родины. У Кнорринг, как и у большинства ее современников, вынесенных волной революции и Гражданской войны за пределы России, сам факт эмигрантского жизни был постоянным напоминанием об утрате Родины. С годами ее взгляд становится все более горестным и скептическим, в поэзии усиливается тоска и ощущение бесприютности эмигрантского существования, получая новую глубину.

В поздних стихах Кнорринг доминирует тема всеобщей бесприютности и одиночества. Причем одиночество это глубочайшее, по всем параметрам: и как эмигранта, и как обыкновенного человека. И здесь уже начинают звучать экзистенциальные вопросы начала XX века, волновавшие многих ее современников.

Библиографический список

1. Иванов, Г.В. Собрание сочинений. В 3 т. Т.3. Мемуары. Литературная критика [Текст] / Георгий Иванов. – М.: Согласие, 1994. – 720 с.
2. Кнорринг, И. Повесть из собственной жизни: [дневник]. В 2 т. Т. 2. [Текст] / Ирина Кнорринг. – М.: Аграф, 2013. – 592 с.
3. Кнорринг, И. После всего: Стихи 1920 – 1942 гг. [Текст] / Ирина Кнорринг; сост. А.Л. Жовтис. – Алма-Ата: Вариант, 1993. – 126 с.
4. Кнорринг, Н.Н. Книга о моей дочери. Воспоминания [Текст] / Н.Н. Кнорринг. – Алматы: [б. и.], 2003. – 136 с.
5. Софиев, И. «Монпарнасские сны» [Текст] / Игорь Софиев // Простор, 1997. – №2. – С. 93-99.

УДК 821.61.1

Г. Ю. Филипповский

Пограничье культур и «культура пограничья» в книге В. В. Набокова о «Слове о полку Игореве»

Аннотация: Пограничье Россия/Зарубежье перенесено в комментарии В. В. Набокова к «Слову о полку Игореве» в эпический трансцендентальный план. Образ «тёмного солнца» в начале поэмы, акцентированный в комментарии Набокова, в научной традиции затем перерос в понимание антиномии «Тьма-Свет» как генерального композиционного контрастного принципа авторского построения «Слова» и его художественной поэтики.

Ключевые слова: мотив пограничья, антиномия «Тьма-Свет», контрастная композиция и поэтика «Слова о полку Игореве»

П. Мейер в своей книге о творчестве В. В. Набокова [17] отметила, что на текст романа «Бледный огонь» (Pale Fire)

повлияли два крупных русскоязычных поэтических памятника «Евгений Онегин» А. С. Пушкина и древнерусская поэма начала XIII в. «Слово о полку Игореве». Н. А. Анастасьев пишет об этом несколько шире: «Роман («Бледный огонь») – криволинейное отражение переводческих, а главным образом филологических и исторических штудий автора» [2, с. 234]. Действительно, названный роман В. В. Набокова, – первое произведение писателя после его переезда в 1961 г. в Швейцарию (Монтрё), написан в 1962 г., а незадолго до того, в Нью-Йорке в 1960 г. вышла в свет его книга о «Слове о полку Игореве», включающая текст поэмы и её английский перевод, статьи и комментарии также на английском языке [15]. Что касается комментария В. В. Набокова к «Евгению Онегину», то он создавался в Монтрё параллельно с написанием романа «Бледный огонь». По сути, это метароман, где первая часть представляет собой героическую поэму в 999 строках неизвестного гения Джона Фрэнсиса Шейда, а вторая – бóльшая по размеру, – комментарий к этой поэме Чарльза Кинбота: «Набоков-сочинитель дублирует опыт Набокова-переводчика и исследователя: сопровождая книгу предисловием публикатора и именным указателем, он явно придаёт ей форму научного труда» [2, с. 234]. Общеизвестно, что великий писатель (и поэт) русского зарубежья до выхода в свет «Лолиты» (1958) зарабатывал на жизнь не столько писательским трудом, сколько университетским преподаванием, читая курсы русской и зарубежной литературы [10], выступая с публичными лекциями (которые неизменно пользовались большим успехом). Иными словами, амплу Набокова-филолога составляло важную часть его творческой деятельности и его личностного менталитета. В полной мере это относится и к его книге-комментарию «Слова о полку Игореве» [15]. Как отмечалось, впервые она вышла в 1960 г. в Нью-Йорке, но затем переиздавалась в 1961 г. в Лондоне, в 1975 и 1988 г. вновь в Америке.

Не исключено, что интерес к древнерусскому тексту «Слова о полку Игореве» заронило у Набокова ещё юношеское обучение в Тенишевском училище С.-Петербурга, воспитанников которого другой ученик того же учебного заведения О. Э. Мандельштам называл «маленькими аскетами,

монахами, в детском своём монастыре», где в изучении литературы делался упор на средневековую Русь, византийское влияние и летописи [3, с. 12]. Известно также, что в студенческие годы Набоков «был одержим русскостью» [3, с. 13]. Вместе с тем набоковская художественная муза всегда тяготела к преодолению всех и всяческих барьеров, рубежей жизни и смерти, земного мира и иномирия [9, с. 18–19]. Характерен в этом плане, например, рассказ «Ultima Thule» парижского периода до 1939/1940 гг. (один из двух оформленных авторов в новеллу текстов из несостоявшегося романа) [2, с. 24].

Основа сюжета здесь, как и часто у Набокова, – загадки, тайны, сокровенности мира и иномирия [8, с. 19], двоимирие и зеркальность [2, с. 236], пронцаемость, преодоления пограничий и связанные с этим пределы человеческих дерзновений. Не исключено, именно здесь кроются причины внимания, заинтересованности Набокова в труде комментированного издания как «Евгения Онегина», так и «Слова о полку Игореве». И там и там – в величайших творениях русского литературного гения – всё те же мотивы «Ultima Thule», крайних пределов дерзания и героев пушкинского романа в стихах, и героев древнерусской поэмы. Впрочем, пути героя «Слова о полку Игореве» князя Игоря Святославича, его дружины в «земле незнаеме» составляли основу комментирования не только в книге В. В. Набокова, но и в первой английской книге-комментарии 1915 г. на эту тему Леонарда Магнуса [18], на которую ссылается Набоков в своей публикации [15] «Слова», что характерно и для других подобного рода последующих изданий.

Творческий метод Набокова как писателя, так и исследователя-филолога тяготел к амплу великого композитора (автор «Защиты Лужина» имел гроссмейстерскую квалификацию как шахматный композитор). А. Битов писал о Набокове: «Прозаик – прежде всего композитор; Набоков – архитектор, правильно сочетающий гармонию частей для построения целого; доказав миру, что он великий композитор в литературе, оказался и величайшим исполнителем литературы (индивидуальное исполнение – есть понимание), присоединив её

таким образом к своему творчеству» [5, с. 7–8]. Современные исследования «Слова о полку Игореве» [13] показали, что ведущее место в поэтике этого произведения занимает его композиционная структура.

В энциклопедии «Слова о полку Игореве» есть отдельная статья, написанная М. В. Рождественской [12, с. 300–301] и посвящённая В. В. Набокову, его упомянутому выше комментарию 1960 г. Это одно из важных комментированных, англоязычных изданий «Слова», подготовленное выдающимся поэтом, писателем русского зарубежья, филологом-литературоведом (Набокову принадлежат книги лекций о русской и мировой литературе и проблемные статьи). Автор статьи в энциклопедии отметил, что Набоков работал по этой теме 8 лет (1952–1960). Набоков смотрит на «Слово» преимущественно глазами филолога: рассуждает о композиции текста поэмы, о её образной поэтике, в какой-то мере предвзято некоторые аспекты труда Б. М. Гаспарова 1984 г. «Поэтика «Слова о полку Игореве» [6]. Особое внимание уделяет Набоков поэтической реализации в «Слове» контрастного противостояния мотивов Света и Тьмы (этот момент в частности отмечает автор статьи М.В. Рождественская). Видному поэту и писателю русского зарубежья, надо полагать, была близка и понятна ведущая структурная идея «Слова» о походе героя за рубежи Русской земли и о драматических военных перипетиях этого похода на степных рубежах Руси.

Особенно близок Набокову-поэту оказался образ Ярославны, взывающий на этом порубежье к стихиям природы о спасении мужа, возвращении его на Русскую землю (что в реальности и определяет сюжетную поэтику второй половины «Слова» – Игорь с помощью христианского Бога отрывается от морока языческого степного капкана, предсказанного видением Тёмного Солнца в первой половине текста поэмы) [16]. Заслугой Набокова в его комментарии является акцентирование аспектов текстовой поэтики. М.В. Рождественская [12, с. 300–301] особо отмечает, что перевод «Слова» Набоковым в полном смысле можно назвать **филологическим**: «Он анализирует композицию «Слова» и некоторые особенности его поэтики – изображение природы и животного мира, функции художественного

контраста между Светом и Тьмой» [7]. Пункты комментариев Набокова к «Слову» между № 51 [15, с. 87] и № 117 [15, с. 97], т. е. более 60 позиций, обсуждают мотив знамения Тёмного Солнца. А в примечаниях 398–400 автор проводит параллель текста «Слова» и старых народных игровых приёмов с белыми и чёрными камешками (как знаками либо радости, либо беды).

И хотя автору комментариев и не были известны тезисы М.М. Бахтина о «Слове о полку Игореве» 1940 г., где говорится о мотиве «временной победы» [4, с. 39–40] Тьмы над Светом в тексте «Слова», всё же отмеченное выше особое внимание Набокова-комментатора к образам Тьмы и Света, Тёмного Солнца (знамения при выходе в поход дружин Игоря) говорит, что он явно придавал этому эпизоду важное значение в понимании структурной поэтики «Слова» в целом. Действительно, работа 1973 г. А.М. Панченко и И.П. Смирнова [11, с. 33–43] указала на контрастные мотивы Тьмы и Света в «Слове» как определяющие для авторской композиционной структуры текста (что не противоречило, а, напротив, подтвердило выводы М. М. Бахтина об особой роли мотива «временной победы» Тьмы над Светом в тексте «Слова», в его художественной поэтике). Набоков, как видим, шёл в ногу с научными исследованиями памятника, а многое даже предвосхищал. Так, сходные по сути мысли Набокова видим в его комментарии: образы Тьмы – «most murky», «as it were night», «the sudden night» [15, с. 95–97] – о пограничье образов Тьмы/Света в «Слове» и в повести о походе 1185 г., о влиянии этого пограничья на текстовую структуру памятника в целом, – во многом эти мысли предвещали ход рассуждения последующих учёных-исследователей художественной поэтики «Слова».

Не случайно Набоков опирался (прим. 645–646) на более ранний комментарий 1915 г. Леонарда Магнуса, [18] где особо акцентирована третья композиционная составляющая текста «Слова» – после «плача» Ярославны, – эпизоды спасения-возвращения героя на родину, в Русскую землю. Кроме того, можно думать, что в этом же примечании Набоков, связывая мотив «тёмного солнца» (как знамения беды похода Игоря) с образом «вещего» Бояна-ведуна, придавал, тем самым, особое

значение этому образу в структурной контрастной поэтике «Слова» (автор поэмы – Боян) как важному художественному приёму поэтики «Слова», сразу, с самого начала текста произведения определившего его антиномичную художественную текстовую модель [13].

Пограничье Россия/Зарубежность перенесено здесь в трансцендентальный эпический план измерения художественным сознанием Набокова. Жена писателя, Вера Набокова обозначила это как «потусторонность» [1], получившую затем в научной литературе характеристику едва ли не основной черты набоковского творческого менталитета. Пограничье культур, биографически мотивированное у Набокова как писателя русского зарубежья, переросло в его творчестве, конкретно в комментарии к «Слову о полку Игореве», в культуру пограничья художественных миров (не только Руси/Земли Половецкой, пространства похода Игоря Святославича, но также Русской Земли/«земли незнаемой» и пространства Тьмы/Света-Солнца как образной контрастной модели, коррелятивной композиционному строению «Слова»).

Библиографический список

1. Александров, В.А. Набоков и «потусторонность». [Текст] / В.А. Александров. - М., 1999.
2. Анастасьев, Н.А. Феномен Набоков. [Текст] / Н.А. Анастасьев. М., Советский писатель, 1992.
3. Апдайк, Дж. Предисловие [Текст] / Дж. Апдайк // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., Изд. Независимой газеты, 2000.
4. Бахтин, М. М. «Слово о полку Игореве» в истории эпопеи [Текст] / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1997.
5. Битов, А. Г. Музыка чтения [Текст] / А.Г. Битов // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. - М., 2000.
6. Гаспаров, Б. М. Поэтика «Слова о полку Игореве». [Текст] / Б. М. Гаспаров. - М., 2000.
7. Клейн, Й. Донец и Стикс: пограничные реки между светом и тьмой [Текст] / Й. Клейн // Культурное

наследие Руси. Истоки. Становление. Традиции. К 70-летию Д. С. Лихачёва. - М., 1976.

8. Леденёв, А.В. Набоков и другие. Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века. Монография. [Текст] / А. В. Леденёв. - М.-Ярославль, 2004.

9. Мулярчик, А.С. Следуя за Набоковым [Текст] / А.С. Мулярчик // Набоков В. Рассказы. Воспоминания. - М., 1991.

10. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. [Текст] / В. Набоков. - М., 2000.

11. Панченко, А.М., Смирнов И.П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии XX в. [Текст] / А.М. Панченко, И.П. Смирнов // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 26. Л., 1971.

12. Рождественская, М.В. Набоков Владимир Владимирович [Текст] / М.В. Рождественская // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 3. - СПб., 1995.

13. Филипповский, Г. Ю. Средневековая идентичность Слова о полку Игореве [Текст] / Г. Ю. Филипповский. - Ярославль, 2016.

14. Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 1–5. [Текст]. - СПб., 1995.

15. An epic of the twelfth century "The Song of Igor's Campaign". [Text] / Translated from Old Russian by Vladimir Nabokov. - NY, 1960.

16. La Geste du prince Igor. [Text] / sous la direction d'H. Grégoire, de R. Jakobson et de M. Szeftel- NY. 1948.

17. Meyer, P. Find what the sailor has hidden. Vladimir Nabokov's Pale Fire. [Text] / P. Meyer - Middletown, 1988.

18. The Tale of the armament of Igor. A Russian historical epic. [Text] / Edited and translated by Leonard A. Magnus. - OUP, 1915.

Е.А. Яковлева

**Мотив «волшебных» картин как инвариант темы
возвращения в творчестве В.В. Набокова**

Аннотация: для творчества Владимира Набокова характерны многочисленные обращения к теме живописи. Цель настоящей работы — изучить связь между «волшебными»/«воображаемыми» картинами и концепцией двоемирия, в частности, с темой возвращения.

Ключевые слова: Набоков, двоемирие, возвращение, картины, воспоминание.

В своем творчестве Владимир Набоков не раз обращается к теме живописи. С самого детства Набоков увлекался ей и сам занимался рисованием, что нашло отражение в его автобиографических романах и интервью, в которых он нередко именовал собственные воспоминания и мысленные образы «картинами», «живописными полотнами» и другими терминами, относящимися к изобразительному искусству.

Многие исследователи-набоковеды изучали функции картин, связанные в основном с развитием сюжета и раскрытием авторской позиции. Тем не менее, остается без внимания важнейшая особенность художественного мира Набокова — картина у него может получать еще одно измерение. Благодаря взаимодействию с героем, в частности, «вступлению» в пространство полотна, это полотно словно бы оживает и становится подобно миру реальности. Эти «волшебные» картины являются важнейшими элементами художественного мира Набокова и находятся в центре данного исследования. Еще один термин, который будет использован в работе — «воображаемая» картина. «Воображаемая» картина создается в воображении так же, как и на холсте, постепенно, мазок за мазком.

Настоящее исследование посвящено изучению мотива «волшебных» картин в избранных произведениях Владимира Набокова и связи данного мотива с центральной темой

творчества писателя — двоemiрием, как её определил Александр Долинин [1, с. 20]. В данном исследовании под «двоemiрием» в основном подразумевается дихотомия мира реальности и мира инореальности-воспоминания.

В произведениях, относящихся к раннему творчеству (т. е. к 1920-м годам), в лирике и отдельных рассказах, «волшебная» картина является частью дихотомии двоemiрия в трактовке, навеянной философией Платона — представлением о существовании двух миров — и развивавшейся в дальнейшем романтиками и символистами. Основные проявления мотива в работах этого периода: картины представляют собой реально существующие портреты или пейзажи (соответственно, целые миры), они очаровывают, могут «оживать» (например, в стихотворении «В полнолуние, в гостинной пыльной и пышной...» [2, с. 455]) и «впускать» героев в своё пространство (в рассказе «Венецианка» [2, с. 81-110]).

Вариантом идеального мира, в который желают «вступить» или вернуться герои Набокова, является мир прошлого или воспоминания. В стихотворении «Рай» (1925) [2, с. 639] лирический герой — художник-изгнанник, вынужденный оставить свою родину, рисует вполне материальную картину на сюжет книги Бытия: «Как на раскрытой Божьей длани, / я со святою простотой / изображу их на поляне» [2, с. 639]).

Затем, приоткрывая «сокровенную завесу», герой переносится в «бессмертный мир картины» его родины, возникшей в памяти:

Там по написанному лесу
тропами смуглыми брожу, —
и сокровенную завесу
опять со вздохом завожу... [2, с. 639]

Завеса отделяет мир идиллического, вечного и незабвенного прошлого, всплывающего в памяти, идеальный мир, описываемый в библейском контексте («Я тоже изгнан был из рая» [2, с. 639]), от «отрицательного» настоящего.

Мотив «вступления» как возвращения в прошлое особенно ярко звучит в стихотворении «Ut pictura poesis» (1926) [3, с. 555], посвященном обучавшему юного Набокова искусству живописи художнику М. В. Добужинскому. В стихотворении

живописные образы также сочетаются с темой памяти — герой обращается к воспоминанию с просьбой: «Воспомянь, острый луч, / преобрази мое изгнанье, / пронзи меня, воспоминань» [3, с. 555]. Герой вспоминает образы, предположительно навеянные творчеством Добужинского, например, сумерки в Петербурге, и сравнивает их с «шорохом тушующих карандашей» [3, с. 555]. Кроме того, высказывается желание попасть в мир картины-воспоминания, вернуться в идеальный мир Петербурга из его воспоминаний:

Какой там двор знакомый есть,
какие тумбы! Хорошо бы
туда перешагнуть, пролезть,
там постоять, где спят сугробы... [3, с. 555]

Таким образом, появляется мотив «вступления», получивший развитие в дальнейшем творчестве Набокова.

В некоторых ранних стихотворениях (см. таблицу) часто встречается образ завесы или дымки – метафоры ментального усилия, которое должен совершить человек для проникновения в параллельное пространство идеального мира, в некоторых случаях – мира истины.

<p>«Как бледная заря мой стих негромко...» (1923) <...> Что ж делать, муза, жизнь моя. Мы будем в подстрочном примечанье скромно жить... Не прозвенеть, не высказать мне людям, что надо Божьей тенью дорожить. Что Божья тень волнистая сквозь наши завесы разноцветные видна; что день и ночь – две дорогие чаши живой воды и звездного вина. <...></p>	<p>«Ut pictura poesis» (1926) <...> и, кажется, совсем недавно в лицо мне этот ветер дул, изображенный им в летучих осенних листьях, зыбких тучах, и плыл по набережной гул, во мгле колокола гудели.</p>	<p>«Мы с тобою так верили» (1938) Мы с тобою так верили в связь бытия, но теперь оглянулся я, и удивительно, до чего ты мне кажешься, юность моя, по цветам не моей, по чертам недействительной. Если вдуматься, это как дымка волны между мной и тобой, между мелью и тонущим; или вижу столбы и тебя со спины, как ты прямо в закат на своем полуночном. <...></p>
---	---	--

Главный литературный источник этого образа — сонет «Lift Not The Painted Veil Which Those Who Live» Перси Биши Шелли [7, с. 210-211], с работами которого Набоков, безусловно, был знаком. В сонете Шелли истина, скрытая за завесой, противопоставляется земному существованию, которое люди привыкли именовать «жизнью». Образный мир этого сонета Шелли станет лейтмотивом произведений Набокова — писатель будет возвращаться к нему на протяжении всего творческого пути. Как и Шелли, Набоков сознательно выбирает слово «завеса», влекущее за собой религиозные коннотации. В стихотворениях «Как бледная заря, мой стих негромок...» (1923) [2, с. 460] — заметим, что в этом стихотворении образ завесы появляется впервые — и «Рай» образ завесы соотносится с ветхозаветной завесой, отделяющей земной мир от мира божественной сущности. В этой точке наблюдается расхождение с сонетом Шелли, где другой мир мрачный и пугающий, в то время как в лирике Набокова один из миров идиллический. Более того, в стихотворениях данного периода отсутствует философская подоплека сонета Шелли.

Следующие рассмотренные произведения относятся к более позднему периоду европейского творчества писателя — 1930-е годы. Обратимся к роману «Подвиг» (1930) [3, с. 94–250.], так как тема пути поддерживается, в том числе посредством обращения к мотиву «волшебных картин». Роман «Подвиг» словно подводит итог раннему творчеству Набокова. Как и в лирике 1920-х годов, в «Подвиге» параллельный мир картины («Над маленькой, узкой кроватью <...> висела на светлой стене акварельная картина: густой лес и уходящая вглубь витая тропинка» [3, с. 115]) идиллический, так как он связан с детством — раем, состоянием абсолютного счастья по Набокову, и воспоминаниями самого писателя из автобиографического романа «Память, говори» [5, с. 314-597], что коррелирует с платоновским воспоминанием как прорывом, возвращением в мир истинного. Кроме того, автор не дает однозначного ответа на вопрос, было ли «вступление». Скорее всего, Мартын все-таки не переходит в мир картины, так как он не является творцом, а лишь воспринимает мир сквозь призму искусства. Однако «вступление» в картину представляется

беспрепятственным; возможно, это обусловлено тем, что Мартын еще ребенок, как и сам Набоков в воспоминаниях. Кроме того, в романе появляется «дымка» (модификация «завесы» из ранней поэзии), позволяющая Мартыну отдаляться от «грубоватой» реальности, опуская её. («Все это происходило у садового столика, на площадке перед гостиницей, рано утром, — и день обещал быть восхитительным, безоблачное небо было еще подернуто дымкой, как бывает покрыта листом папиросной бумаги необыкновенно яркая, глянцевитая картина на заглавной странице дорогого издания сказок»... Мартын осторожно этот полупрозрачный лист отворачивал, и вот, по белым ступеням лестницы <...> спускалась, на прямой пробор причесанная, ясноглазая, тонкошеяя женщина с крупными, черными серьгами, которые колебались тоже» [3, с. 220]).

Во многих своих творениях Набоков подвергает переосмыслению отдельные положения философии Платона. Кроме того, в этих работах Набоков пересматривает мотивы 1920-х годов и помещает их в контекст «фокусничанья» — писатель обращается со своими бесконечно множасьими мирами как фокусник, он жонглирует отражениями, играет подтекстами и создает иллюзии, порождающие обман. Соответственно, и мотив «волшебных» картин проявляется иначе.

Противопоставление мира пустой реальности и мира бесконечного фантазма появляется в рассказе «Посещение музея». Тема возвращения отыгрывается на нескольких уровнях и коррелирует с ницшеанской идеей «вечного возвращения», переосмыслений символистами [6]. Герой, отправившийся в музей, чтобы найти некий портрет, вступает в картину («За первой залой была другая, как будто последняя, и там, посередине, стоял, как грязная ванна, большой саркофаг, а по стенам были развешаны картины»; «В конце залы оказался проход, которого я прежде не заметил, мы пробились туда») [4, с. 403] и попадает в пространство живописного полотна — иллюзорный, фантастический мир, в котором автор обнажает свои писательские приемы. Герой перемещается между мирами, а «вступление» в них неоднократно сопровождает образ дымки — знак перехода в иной мир: «дымчатая история», из-за которой

герой отправляется на поиски портрета; «сниженный» образ дыма от сигареты перед непосредственным «вступлением»; «туманные завесы», появляющиеся в контексте религиозной живописи и ведущие к теме возвращения к истокам, к «модели мироздания»; наконец, «мягкая муть, туман» как предвестники «возвращения» в Ленинград. Рассказ «Посещение музея» — в некотором роде парафраз стихотворения стихотворения «Ut Pictura Poesis», герой также желает проникнуть в идиллический, живущий в воспоминании мир Петербурга, но в рассказе, как и в сонете Шелли, подняв завесу, герой оказывается в страшном мире иллюзии — ужасном мире советского Ленинграда («...это была не Россия моей памяти, а всамделишная, сегодняшняя, заказанная мне, безнадежно рабская и безнадежно родная») [4, с. 407]. Таким образом, в рассказе «Посещение музея» Набоков отвергает дуализм Платона и платоновскую идею о существовании идеального мира.

На основе проведенного исследования мы пришли к выводу, что мотив «волшебных» картин, актуализирующий тему возвращения, не только важен для рассмотренных произведений Владимира Набокова, но и проходит определенную эволюцию: от картины-воспоминания к картине-проводнику в иные миры. Кроме того, данный мотив напрямую связан с магистральной темой набоковского творчества — двоемирием, точнее, мотив «волшебных картин» является подтипом двоемирия, а сам Набоков — истинным художником, посредством игры с «волшебными» картинами рефлексирующим над поисками идеального мира.

Библиографический список

1. Набоков, В. В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. [Текст] / В. В. Набоков. – СПб., 2000. – Т. 1.
2. Набоков, В. В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. [Текст] / В. В. Набоков. – СПб., 2004. – Т. 2.
3. Набоков, В. В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. [Текст] / В. В. Набоков. – СПб., 2006. – Т. 3.
4. Набоков, В. В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. [Текст] / В. В. Набоков. – СПб., 2006. – Т. 5.

5. Набоков, В. В. Собр. соч. американского периода: в 5 т. [Текст] / В. В. Набоков. – СПб., 2006. – Т. 5.
6. Сконечная, О. Ю. Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920–1930-х гг. [Текст]: автореф. дисс. ...к.фил.н. / О. Ю. Сконечная. – М., 1994.
7. Shelley, P. B. Lift Not the Painted Veil [Электронный ресурс] / Shelley P. B. – URL: <http://www.poemhunter.com/poem/sonnet-lift-not-the-painted-veil-which-those-who-live> Проверено: 30.11.16.

- II -

УДК 821.161.1+82.0

О.Я.Бараш

От Норенской до Нью-Йорка: мотив дома в «изгнаннической» лирике Иосифа Бродского

Аннотация: в статье рассматривается эволюция структуры концепта «дом» (соотношение мотивов дома и дороги, «домашности» и «бездомья», родного и чужого) в поэтическом творчестве И.Бродского, дважды пережившего изгнание (северная ссылка и вынужденная эмиграция).

Ключевые слова: И.Бродский, русское зарубежье, концепт, дом, «метафизическая бездомность»

Тема дома в литературе русского зарубежья неоднократно рассматривалась исследователями, при этом, как правило объектом рассмотрения оказывались авторы первой волны эмиграции, позиционировавших свой отрыв от родины как драматическое, если не трагическое переживание. На этом фоне представляется интересным с помощью так называемого оттекатового подхода [см., напр.,1] рассмотреть место «дома» в художественной концептосфере И.Бродского, эмигранта третьей

волны, сформулировавшего свое отношение к изгнанию лаконично: «Никакой мелодрамы» [2, с. 499]. Предметом анализа служит весь корпус поэтических текстов автора (без учета выступлений, интервью и эссе) автора (стихи И.Бродского цитируются по наиболее полному на сегодняшний день собранию www.lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_poetry.txt); преимущественно рассматриваются случаи, когда концепт «дом» вербализуется лексемами «дом», «комната», «квартира», «изба».

И.Бродский (1940-1996) сформировался как личность и как поэт во времена, когда официальная (так же, как и неофициальная) идеология диктовала отрицательное отношение к дому как к воплощению косности, пошлости и мещанства, что выражалось не только в поступках молодых людей (отъезды на целину и стройки, в геологические экспедиции, увлечение туристическими походами), но и в стихах и песнях того времени. Бродский рано начал отрываться от дома – работал в геологических партиях, подолгу жил на съемных квартирах или пустующих жилищах знакомых, прятался от КГБ в других городах – и так же рано начал декларировать дух скитальчества в стихах, как в романтических балладах («Пилигримы», «Художник», «Стихи о Мигуэле Сервете»), так и в лирических стихах. Герой его ранней лирики рвется прочь из дому: «Мне говорят, что нужно уезжать.-// Да-да. Благодарю. Я собираюсь» («Мне говорят, что нужно уезжать...» 1960); «Нет, уезжать! Пускай куда-нибудь// меня влекут громадные вагоны» («Сад», 1960); «Уезжай, уезжай, уезжай,// так немного себе остается...» («Уезжай... 1961). При этом, ощущая бездомность («И вот летел над облаком атласным, //себя, как прежде, чувствуя бездомным...»), он утешает себя максимой: «Чужбина так же родственна отчизне,// как тупику соседствует пространство» («Инструкция опечаленным», 1962). Как «чужбина», кстати. в этом тексте выступает город Иркутск, как отчизна – Ленинград.

При этом дом, квартира, комната – естественная среда обитания героя ранних стихов: «...теперь ты домосед и звездочет...» (*Шествие*, 1961). Неоднократно - в поэмах «Шествие» (1961), «Петербургский роман» (1961), «Гость»

(1962), «Зофья» (1962) описывается реальное жилье поэта на Литейном проспекте: «Вот комната любви, диван, балкон, // и вот мой стол -- вот комната искусства» («Гость»). В «Петербургском романе» дом выступает как носитель культурной традиции, которую продолжает герой: «Меж Пестеля и Маяковской // стоит шестиэтажный дом. // Когда-то юный Мережковский // и Гиппиус прожили в нем // два года этого столетья. // Теперь на третьем этаже // живет герой, и время вертит // свой циферблат в его душе». Как в самых ранних, так и в более поздних стихах именно дом (комната, квартира) нередко обозначаются как место действия: «Да, в этой комнате усталой // из-за дверей лови, лови // все эти юные удары // по нелюбви, по нелюбви» («Петербургский роман»); «Я сижу на стуле в большой квартире...» («Речь о пролитом молоке», 1967); Я сижу у окна. Я помыл посуду. // Я был счастлив здесь, и уже не буду. («Я всегда твердил...», 1972).

Таким образом, душевное движение героя ранних текстов разнонаправленно – как от дома, так и к дому.

В 1964 году Бродский оказывается в ссылке в деревне Норенской, где проводит полтора года. Однако тексты этого периода никак не демонстрируют настроений, ожидаемых от ссыльного: герой тоскует о далекой возлюбленной, но не о родном доме и городе. Поэт скорее выступает от лица деревенского жителя, для которого деревянная изба – привычное и обжитое пространство: «Как славно вечером в избе, // запутавшись в своей судьбе, // отбросить мысли о себе // и, притворясь, что спишь, // забыть о мире сволочном // и слушать в сумраке ночном, // как в позвоночнике печном // разбушевалась мышь» («Как славно вечером в избе...», 1965). Это жилье для героя такое же родное и «свое», как ленинградская квартира: «Дерева в моем окне, деревянном окне...» (1964); «О как мне мил кольцообразный дым! // Отсутствие заботы, власти. // Какое поощренье грусти. // Я полюбил **свой** деревянный дом» («Курс акций», 1965). «Поощренье грусти» в данном случае едва ли носит негативную окраску, напротив, для поэта-элегика, каковым считал себя Бродский в те годы, грусть – источник вдохновения.

Парадоксальным образом именно «дом вне дома», лишенное элементарных удобств жилище «поднадзорного» ссыльного служит для героя пространством свободы, отсутствия «власти» и тяготящей его «заботы», где можно «забыть о мире сволочном» и где «некому соврать:// «низвергнут! вознесен!» («Как славно...»). Таким образом, в стихах Бродского актуализируется один из важных компонентов концепта «дом»: личное пространство, защита от окружающего мира, будь то социум либо природа.

Концепт дома в текстах Бродского периода ссылки и в некоторых стихах последующих лет включает себя признаки, характерные для наивной, архаической картины мира, например, осмысление дома – в первую очередь деревенского – как пограничья «между пространством внутренним, своим, освоенным, понятным, защищенным и пространством внешним, хаотичным, бесформенным, неосвоенным, непонятным, опасным» [3]: «Дом на отшибе сдерживает грязь, // растущую в пространстве одиноком, // с которым он поддерживает связь // посредством дыма и посредством окон» («Окна», 1966). В связи с этим, хотя дом и служит защитой от внешней среды, защита эта порой ненадежна, иллюзорна: «Дом заполнен безумьем, чья нить // из того безопасного рода, // что позволит и печь затопить, // и постель застелить до прихода // нежеланных гостей, и на крик // дверь закрыть, привалить к ней поленья, // хоть и зная: не ходит вокруг, // но давно уж внутри – исступленье» («В горчином лесу», 1966).

Несмотря на это, порой уверенность в охраняющей функции дома незыблема, что выражается в «агорафобических», пронизанных почти болезненным страхом перед внешним миром текстах: «Не будь дураком! Будь тем, чем другие не были. // Не выходи из комнаты! То есть дай волю мебели, // слейся лицом с обоями. Запрись и забаррикадируйся // шкафом от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса» («Не выходи из комнаты...», 1970). Ироническая тональность этого стихотворения не отменяет подлинности выраженных в нем эмоций, тем более что пограничный статус дома ведет к его «проницаемости», описанной в ранней поэме «Зофья», где в квартиру, обитатели которой (семья героя) заняты

повседневными, домашними делами, внезапно вторгаются посторонние силы: «И раздалось скрипение часов, // и лязгнул за спиной моей засов <...> В обоях на стене явился мел. // От ужаса я весь окостенел». Такой дом становится враждебной средой, недаром герой поэмы «Зофья» покидает его, и возвращение едва ли возможно.

Враждебным может оказаться и «чужой» дом, сопротивляющийся вселению в него новых жильцов (стихотворения 1962 года «Я обнял эти плечи и взглянул...» и «Все чуждо в доме новому жильцу...»). Сопротивление – свойство живого существа; дом у Бродского нередко олицетворяется: «Стоит безмолвно деревянный дом, // но всё в морщинах: стены, дверь, стропила // как будто повествуют здесь о том, // что сходство между ними наступило» («Они вдвоем глядят в соседний сад...», 1962); «И дом мой маскарадный // (двуличья признак!) // под козырек парадной // берет мой призрак» («Отскакивает мгла...», 1964).

В 1972 году Бродский переселяется в США. Стихов о доме становится меньше; само слово «дом», в ранней поэзии занимавшее 14 место по частотности в поэзии Бродского, исчезает из первой двадцатки частотных слов. Основной средой обитания героя становятся гостиничные номера, бары, кафе; призыв «Не выходи из комнаты» сменяется другим: «Не выходи из бара, не выходи из бара» («Вид с холма»). Место встречи героем Рождества не дом, как в «Зофье», а пансион: «И восходит в свой номер на борт по трапу постоялец, несущий в кармане граппу, совершенный никто, человек в плаще...» («Лагуна», 1973), а место встречи с любимой – «съемной комнаты квадрат» («В горах», 1980), не «сопротивляющийся» и не «приветствующий» появления героев.

Редкие упоминания собственного дома окрашены отрицательно: это разоренный, неустроенный дом, где герой одинок, хотя не боится вторжения постороннего мира: «Здесь не прийти в себя, хоть запишись на ключ. // В доме - шаром покати, и в станке - кондей. // Окно с утра занавешено рванью туч. // Мало земли, и не видать людей. («Прилив», 1981); «Входит Вечер в Настоящем, дом у чорта на куличках. // Скатерть спорит с занавеской в смысле внешнего убранства» («Представление»,

1988); «...паутиной окованные углы// придают сходство комнате с чемоданом» («Точка всегда обозрима в конце прямой...», 1982); «Пока ты пела, за окошком серость// усилилась. И дверь расселась // в пазах от сырости. И мерзнут пятки. // Мой дом в упадке». («Муха», 1985). Интересно, что в стихотворении 1964 г. «Гвоздика», беспорядок на столе на столе и муха в комнате героя описываются пусть иронически, но в приподнято-романтическом духе: «и Альпы громоздятся на столе, // и, как орел, парит в ущельях муха».

Даже живой, защищавший некогда от внешнего мира деревянный дом становится «одичавшей суммой прямых углов» («Воспоминание», 1993), «местом, побитое молью, со штопкой окон» («Осень - хорошее время...», 1995), «деревянной вещью»: «В деревянных вещах замерзая в поле, // по прохожим себя узнают дома». («Часть речи», 1974-75). Хотя и здесь используется прием олицетворения, как и в другом стихотворении цикла: «Растекаясь широкой стрелой по косою скуле // деревянного дома в чужой земле, // что гуся по полету, осень в стекле внизу // узнает по лицу слезу». Заслуживает внимания словосочетание «широкая стрела» - это знак, в Британии обозначающий государственную собственность, когда-то им помечали и одежду заключенных. Таким образом, «дом в чужой земле» - это еще и «казенный» дом.

В стихотворении 1993 года «Взгляни на деревянный дом...» дом описывается как «вещь» именно в своеобразном понимании Бродского - непроницаемая, бессловесная и неистребимая: он «заражает» неодушевленностью, он «...перестоит века, // галактику, жилую часть // грядущего...» (Ср.: «Материя конечна. Но не вещь» («Посвящается стулу», 1987). Поэтому созерцание его «...бросит в дрожь // иль поразит параличом». Но в стихотворениях, содержащих воспоминания о прежней жизни, снова возникают одушевленные дома раннего периода творчества: «...Наоборот, иной // дом согреть порывался своей спиной // самую зиму и разводил цветы // в синих стеклах веранды по вечерам...» («Келломяки», 1982).

Таким образом, в эмиграции изменилась не только поэтика Бродского, в частности, в применении к описанию дома. Изменилось место дома в поэтической картине мира и сама

структура концепта. На семантических осях «положительное/отрицательное», «дом/бездомность», «одушевленное/неодушевленное», «родное/чужое», «теплое/холодное», «приветливое/враждебное» начинает доминировать отрицательный полюс.

Едва ли в случае Бродского можно всерьез говорить о ностальгии, которую порой ему пытаются приписать (как, например, О.Глазунова). Он также не был «бездомным» в понимании некоторых исследователей этого концепта: не считал себя оторванным от традиции, от корней, от родной культуры. «Метафизическая бездомность» коррелирует не столько с отношением к пространству, сколько ко времени, с ощущением недолговечности земной жизни и земного дома. Придавая дому статус «вещи», поэт таким образом лишает его статуса особого локуса, определяемого жизнью человека и определяющего ее. Ведь даже обзаведясь семьей и собственным домом в Нью-Йорке, Бродский в по сути идиллическом стихотворении «Иския в октябре» (1993) пишет: «И пальцем при слове "домой" рука// охотней, чем в сторону материка, // ткнет в сторону кучевой горы, где рушатся и растут миры». Эту мысль Бродский более развернуто высказывал уже в 1982 г.: «Воздух и есть эпилог// для сетчатки - поскольку он необитаем.// Он суть наше "домой", восвояси вернувшийся слог», и далее: «Муза, можно домой?// Восвояси! В тот край, // где бездумный Борей попирает беспечно трофеи// уст. В грамматику без// препинания...» (*«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова»*).

Герой Бродского делает выбор в пользу нематериального, но вечного «дома», что коррелирует с понятием Божьего царствия в религиозном сознании. А что это за дом, следует из слов польского поэта, друга Бродского Чеслава Милоша: «Дом поэта — язык, его прошлое, настоящее, будущее, хотя мало кто из поэтов делает такой сознательный выбор, как Бродский» [4, с.155].

Библиографический список

1. Попова, З.Д., Стернин, И.А. Очерки по когнитивной лингвистике [Текст] / З.Д.Попова, И.А.Стернин. - Воронеж, 2001.

2. Бродский, И. Книга интервью [Текст] / И.Бродский. – М., 2011

3. Мороз, В.В., Рымарович С.Н. Концепт «дом»: историко-философские и культурфилософские основания [Электронный ресурс] / В.В. Мороз, С.Н.Рымарович. URL: <http://cyberleninka.ru> Проверено 23.11.16

4. Милош, Ч. Борьба с удущьем [Текст] / Ч.Милош // Знамя – 1996 – № 12. – С.150-155.

УДК 821.161.1

Е.М. Болдырева, Е.А Астахова

**Трансформация жанровой модели
автобиографического романа в произведении
Э. Лимонова «У нас была Великая Эпоха»**

Аннотация: в статье рассматриваются принципы трансформации жанра автобиографического романа в литературе третьей волны русской эмиграции (на материале романа «У нас была Великая Эпоха» Э.Лимонова), показано, как автобиографический канон и автобиографический инвариант для Э.Лимонова становятся объектами деформации и иронической дискредитации: меняется форма повествования, характер моделирования реальности, тип предметной детализации; текст насыщается автометаописательными фрагментами, а обращение к жанру автобиографического романа приобретает для Лимонова особое значение и становится средством преодоления своей ранее созданной литературной репутации хулигана и провокатора при помощи особых средств самопозиционирования и самопрезентации в автобиографическом дискурсе.

Ключевые слова: автобиографический роман, трансформация жанра, повествовательная перспектива, самопрезентация субъекта, автометаописания.

Восприятие творчества Эдуарда Лимонова со времени его первого романа «Это я, Эдичка» долгое время оставалось неизменным: он считался писателем, непринятым в официальных литературных кругах, скорее, публицистом и политиком, чем художником слова. Однако его творчество недопустимо сводить к эпатажным романам таким, как «Это я, Эдичка» или «Палач», где авторское «я» воспринимается исключительно как «я» провокатора и хулигана. В этом плане «Харьковская трилогия» занимает особое место в творчестве Лимонова, нарушая ожидания читателя. Здесь автор стремится как бы очиститься от грязи и пошлости своих прежних книг, он хочет сбросить серию масок, ранее представленных читателю и воспринимаемых как подлинная авторская суть, и показать настоящее лицо.

Три автобиографических романа Э.Лимонова объединены под общим названием «Харьковская трилогия»: «У нас была великая эпоха», «Подросток Савенко», «Молодой негодяй». Подобные тексты автобиографического характера мы встречаем у многих писателей третьей волны русской эмиграции: С.Довлатова («Ремесло», «Наши»), В.Максимова («Прощание из ниоткуда»), А.Сергеева («Альбом для марок»), Р.Киреева («Пятьдесят лет в раю»), В.Аксенова («В поисках грустного бэби»).

Этот жанр становится крайне популярным в литературе всего русского зарубежья, когда сама ситуация «изгнания» явилась главным «катализатором» такого расцвета. Потеря Родины определила стремление писателей воскресить её в художественном слове, запечатлеть лучшие стороны в памяти новых поколений. Однако автобиографические романы первой волны русской эмиграции создавались в тесном контакте с европейским модернизмом, тогда как у представителей третьей волны русской эмиграции они приобретают несколько иной характер, демонстрируя радикальную трансформацию традиционных принципов автобиографического письма.

Автобиографические произведения писателей третьей волны эмиграции принципиально отличаются от первой в плане соотношения личного и общеисторического дискурсов. У писателей первой волны практически отсутствует желание

вписать себя в общеисторическое время, личный континуум важнее общего, и поэтому их эпоха то превращается, как у Шмелева, в некий «золотой век», то оказывается пустым знаком, как в «Других берегах» Набокова, где онемевший от мороженого язык героя – более сильная для него эмоция, чем начало русско-японской войны. Напротив, автобиографическая стратегия большинства писателей третьей волны (С.Довлатов «Наши», А.Терц «Спокойной ночи», С.Соколов «Палисандрия», Э.Лимонов «У нас была Великая Эпоха») состоит в том, чтобы именно вписать в эпоху свое личное бытие, дать собственное индивидуальное преломление советской действительности: «Эта книга – мой вариант Великой Эпохи. Мой взгляд на нее. Я пробился к нему сквозь навязанные мне чужие. Я уверен в моем взгляде», так пишет Лимонов о своей трилогии [1, с. 7]. Определяя жанр книги как «документальный роман», о себе и об эпохе, Лимонов так выявляет специфику синтеза исторического и автобиографического жанров: «Книга документальна в том широком смысле, что вместе с подлинной историей моей простой семьи в ней сохранена и мифология того времени. И сохранены намеренные ошибки коллективного народного сознания, смещение дат, например, или приобщение к народному сословию тех, кто нравился народу» [1, с. 7]. Иначе говоря, автор настаивает на документальности автобиографической составляющей и, напротив, на мифологичности исторической: личная жизнь – это «подлинная история», а эпоха – «мифология». Классический автобиографический роман XIX века всегда стремился подчинить «думы» «былому», личную жизнь объективному историческому времени, в автобиографических романах 1 волны эмиграции возобладала противоположная тенденция – объективные хроникальные законы истории оказались незначимыми, периферийными и полностью вытесненными личным бытием, субъективным мифом. Автобиографический повествователь Лимонова на фоне тотальной мифологизации «былого», общего бытия пытается прочертить свой личный вектор – подлинной судьбы, былое и думы меняются местами, думами – фантомом, симулякром – оказывается советская

действительность, а былым – настоящим, реальным – собственная жизнь.

Если автобиографический герой первой волны не мыслит окружающий мир без своего присутствия и считает его существующим постольку, поскольку воспринимается субъектом, то герой Лимонова приходит в уже устоявшийся мир («Весь мир уже был, а его уже не было» - [1, с. 9]). На протяжении первых глав романа эта синхронность существования Я и мира постоянно поддерживается, и истории собственного происхождения и рождения чередуются с описаниями ключевых событий Отечественной войны: «...сын обнаружил, что родился «незаконнорожденным»... Короче, плод был, а брака не было. Пока все это происходило, немцы, не останавливаясь, перли на восток... Второго июля 1942 г. пал Севастополь» [1, с. 30].

По сути, автобиография Лимонова – это история его взаимоотношений с Великой Эпохой: сначала она порождает героя и растворяет в себе, но постепенно осуществляется переход от этой тотальной ассимиляции к обособлению, выделению самосознания героя. Последняя фраза романа как раз и маркирует конец Великой Эпохи и рождение эпохи личной – «подростка Савенко» и «молодого негодяя»: «Там, на Салтовском поселке, лейтенантский сын пошел в школу. Великая Эпоха спешно заканчивалась, освобождая место для другой эпохи» [1, с. 190]. Великая Эпоха у Лимонова – некая интегральная сущность, тотально заполняющая все мироздание, все факты собственного бытия воспринимаются героем как продукт истории. Собственное появление на свет трактуется автором как результат работы этой великой машины: «Его еще не было, а уже произошло столько событий и столько людей уже разнообразно передвинулись по территории страны, чтобы он появился» [1, с. 18].

Но в процессе становления автобиографический герой Лимонова уже начинает обживать Великую Эпоху, приспособлять ее под себя, порождая личную ее проекцию, прочерчивая линии собственных ассоциаций и связей предметов и явлений, приводящих к появлению чудовищных с точки зрения официальной идеологии эпохи синтезов советской

действительности и собственного восприятия: «Наш Советский Союз был нежно-сиреневым, как Любкины трусики» [1, с. 133], «На лестнице он и обкакался... Когда мать..., налив в таз воды, стала обмывать опозорившегося ребенка..., то из всех радиоприемников... забили празднично куранты Спасской башни, оповещая жителей Советского Союза о наступлении Нового года» [1, с. 176]. Советские реалии и шокирующие моменты личной жизни сливаются в единый организм, мирно сожигательствуют. Отношение героя к прошлому – и собственному и историческому – спокойное приятие, снятие всех акцентов, осознание равноценности смерти Сталина и собственной металлической кровати, победы в Отечественной войне и первой детской оргии. Советский человек для героя Лимонова – это не столько человек с правильной идеологией, он вписывается в советское пространство именно физиологически, телесно, органически.

Лимонов выбирает для своего автобиографического романа особую форму повествования – не от первого лица, как обязательное условие такого текста, поскольку «я» Лимонова воспринимается читателем как «Эдичка», а значит, уже последовательно и однозначно скомпрометировано, а от третьего лица, разделяя повествовательные инстанции на автора и Эдика, Эдди-бэби, Эдика-сына, который ни разу не говорит «я». Разумеется, это третье лицо воспринимается читателем как первое. Об этой особой повествовательной перспективе, синтезе ощущений ребенка и взрослого комментария заявлено с самого начала книги: «Поляроидные вспышки просыпающегося сознания лейтенантского сына соседствуют в книге с кадрами, сделанными объективом зрелого дяди-писателя» [1, с. 7]. Степень дистанцирования автора от Эдика колеблется, о чем свидетельствуют разные номинации себя самого и близких людей: так, родители героя обозначаются как «его отец», «его мать» [1, с.9], «девушка Рая Зыбина», «солдат сверхсрочной службы Вениамин Савенко» [1, с. 10], просто «мама», подобно тому как сам автор обозначает себя как «он», «сын Раисы Зыбиной», просто «сын», «сын девушки».

Мозаичная повествовательная перспектива позволяет разграничить героя Эдика – марионетку с узким кругозором и

ограниченным «полем обзора» – и автора, активно вторгающегося в собственный текст, с его ироническими комментариями и рефлексией по поводу истинности любого события и впечатления: «А может быть, она действительно заболела малярией? Однако автору кажется, что для того, чтобы заболеть малярией, следовало спуститься много ниже, к Каспию... Если автор ошибается и зря катит бочку на свою маму, то пусть его покарают соответствующие мелкие боги» [1, с. 29].

Правда, подобная стратегия самооправдания самим автором воспринимается в ироническом ключе, и, заявляя о своем автобиографическом намерении, он одновременно обнажает его условность: «Однако возможно, что здоровому дяде Лимонову, пишущему эти строки в сорокаслишнимлетнем почтенном возрасте, лишь чудятся семейные тайны там, где их нет? И что, будучи сам беспокойным баламутом и блудным сыном, он выискивает с надеждой признаки блудности в своих близких?» [1, с. 45].

У Лимонова нет чувства собственности по отношению к собственному автобиографическому тексту: в личное повествование допускаются чужие интерпретирующие инстанции в том случае, если автор осознает их большую способность адекватно передать ощущение эпохи: «Гут, камрады, автор уступает место покойному камраду Фассбиндеру, несколько кадров из фильма «Мэридж оф Мария Браун» дадут представление о том, что происходило в Германии, как вел себя побежденный немец и что чувствовал» [1, с. 49].

Общеизвестные литературные и социокультурные модели задаются Лимоновым и сразу же разрушаются. Реминисценции из Пруста – скрытые и явные – постоянно появляются в романе, однако «Великая Эпоха» помещает Пруста в иное социокультурное пространство, где вместо тонкого эстетизма и грустной ностальгии возникает грубый и приземленный мир, вкус печенья Мадлен заменяет запах портянок, а вместо знаменитых прустовских «Под сенью девушек в цвету» появляются девушки в гимнастерках. Вещный мир писателей первой волны с обилием эстетизированных «милых мелочей» уступает место «большому количеству сапог, портянок, погон, галифе и оружия» [1, с. 9]. Подобные вещные

приоритеты, с одной стороны, воспроизводят детское метонимическое восприятие мира, а с другой – обнажают особую автобиографическую точку зрения: автор не раз отмечает специфическое «поле обзора» маленького Эдди. Если автор видит «жизни человеческие как бы с высоты птичьего полета или, по крайней мере, с высокой колокольни» [1, с. 12], то маленький Эдик смотрит на мир с высоты своего маленького роста, замечая прежде всего именно сапоги и портянки.

Таким образом, данный роман Лимонова является ярким примером трансформации автобиографического жанра. В первой волне практически все автобиографические романы достаточно точно воспроизводят автобиографический канон, они близки классическим автобиографическим образцам, продолжают герценовско-толстовскую линию. Чем дальше, тем больше автобиографический инвариант становится объектом иронической дискредитации: меняется:

- форма повествования (обязательное перволичное повествование заменяется рассказом о себе в третьем лице),
- характер моделирования реальности (соотношение общего, исторического и частного, личного планов (личное бытие оказывается органично слитым с эпохой, действительностью, которая приобретает статус симулякра, фантома, мифа),
- тип предметной детализации (деталь становится скорее выражением эпохи, нежели мира автобиографического героя),
- текст насыщается автометаописательными фрагментами (где автор часто как бы перебивает себя, показывая приемы создания, написания текста).

Автобиографические произведения писателей третьей волны – не автобиографический роман в чистом виде, а разнообразные деформации классического образца в соответствии с авторскими установками. «Харьковская трилогия» Лимонова становится историей его взаимоотношений с эпохой, где автобиографический герой и советская эпоха занимают равные позиции, становясь в одинаковой мере предметом повествования. Обращение к жанру автобиографического романа приобретает особое значение для

Лимонова и становится средством преодоления своей ранее созданной литературной репутации хулигана и провокатора.

Библиографический список

1. Лимонов Э. У нас была Великая Эпоха: Документальный роман. [Текст] / Э. Лимонов. – СПб, 2002.

УДК 82.09

Ю. А. Говорухина

«Русское» в оценке писателей-эмигрантов четвертой волны: русский, антирусский, русоветский

Аннотация: предметом данной статьи является смысловое наполнение понятия «русский» в публикациях антироссийско настроенных эмигрантов четвертой волны. «Русский» оказывается непосредственно сопряженным с проблемой литературной самоидентификации эмигрантов. Отождествление «русский как русоветский» входит в противоречие с необходимостью непротиворечиво встроиться в контекст великой русской эмигрантской литературы.

Ключевые слова: эмиграция, четвертая волна, национальная идентичность, русскость, литература русского зарубежья.

«Отказ от русскости» – феномен, который не раз становился объектом исследований, посвященных национальной идентичности эмигрантов. Чаще всего отказ объясняется вынужденной необходимостью ассимиляции эмигранта в новом/чужом культурном поле. Это процесс травматичный, сопровождаемый кризисом идентичности. Идеологически последовательный и осозанный отказ от русскости оказывается не менее интересным объектом для исследования. Материалом данной статьи послужили публицистические и литературно-критические тексты, которые были опубликованы на рубеже XX-XXI веков в журналах «Литературный европеец» (далее ЛЕ)

и «Мосты» (Германия, Франкфурт-на-Майне). Авторы публикаций – антироссийски настроенная часть четвертой волны эмиграции. Далее в статье под номинацией «четвертая волна эмиграции» будет иметься в виду только этот сегмент эмигрантской литературы.

Литературной эмиграции четвертой волны дважды не повезло с точки зрения самопрезентационных возможностей. Во-первых, за ней закрепились номинация «колбасная» из-за экономических обстоятельств отъезда. Кроме того, она обречена на весьма невыгодное сравнение с предыдущими, в литературном отношении куда более плодотворными волнами. В такой непростой самоидентификационной ситуации представители четвертой волны выбирают такую стратегию, которая бы позволила сменить код с экономического на сугубо политический, а также непротиворечиво вписаться в контекст русской литературной эмиграции. Эти две задачи предполагают оперирование понятием «русский», но в двух разных значениях. Наша цель – прояснить смысловое и прагматическое наполнение слов «русский», «антирусский», «руссоветский» в публицистических текстах эмигрантов.

Журнал «Литературный европеец» заявлен как «журнал Союза русских писателей в Германии». Таким образом, он уже включает указание на одну из идентичностей. Заметим, что в данном контексте речь не идет о титульном этносе России. Публицисты ЛЕ и «Мостов» дистанцируются от бывших соотечественников, от русскости в поведении и образе мысли. Например, это происходит в статье Э. Бернгарда «Родом из ненависти, или необыкновенный фашизм»: «...В окна моей квартиры нередко влетает мерзкая русская ругань. <...> Привет, дорогие земляки! Давайте побеседуем по душам, откровенно! Поведение ваше нередко скотское. Скотская матерная брань. И взгляды такие же» [3]. Слово «соотечественники» употребляется авторами часто в кавычках, это тоже знак дистанцирования (графический), а русское и советское отождествляется: «Это такой “особый” этнос – советский скот... простите, советский человек» [3].

Эмиграция, в представлении «четвертой волны», – это и осознанный отказ от советской власти, и осознанный выбор пути

освобождения от «совка». По этому критерию происходит расслоение внутри четвертой волны. В статье «Обиженные и оскорбленные» Т. Розина противопоставляет героям книги Татьяны Масс «Город женщин», эмигрантам-совкам с их амбициями, высокомерием и пренебрежением к тому, что не понятно, других эмигрантов, которые «пытаются вырваться из состояния совковости», учатся «смотреть на мир иными глазами» [5]. При фактической открытости пространственных границ эмигранты-публицисты настаивают на непреодолимости границы мировоззренческой. «Они», оставшиеся в пространстве России, – носители советского образа мыли, «руссоветские люди», которых не учит горькая история.

Таким образом, эмиграция отказывается от идентификации себя с «руссоветскими» людьми. В таком случае самопрезентационная формулировка «мы – журнал русских писателей в Германии» может иметь следующий смысл: «мы как истинно русские». Публицистика, опубликованная в журналах «ЛЕ», «Мосты» на рубеже XX-XXI вв., позволяет утверждать, что истинно русский в понимании эмигранта – не значит сопротивляющийся советскости. Диссиденты советского периода, пятая колонна сегодня, по мнению эмигрантов, – явления, одинаково развивающиеся в русле советского. Истинно русские на территории России не проживают. И. Шестков предлагает своего рода формулу: «Если ты можешь в ней (в России – Ю.Г.) жить, если ты не задыхаешься от имперской вони, то ты автоматически – часть этой мясорубки! Будь ты хоть сто раз критиком или триумфальным несогласным – каждой минутой своего пребывания в этой стране ты поддерживаешь Путина. Самим своим дыханием. Экзистенцией» [8]. Таким образом, факт эмиграции оказывается обязательным условием не сохранения, но очищения, возвращения и приобщения к истинной русскости.

Четвертой волне важно непротиворечиво вписаться в контекст литературы русского зарубежья с ее символическим капиталом. Так, В. Батшев, редактор и идеолог журналов, утверждает: «Ну, а вся эта накипь – все эти донцовы, горлановы, денежкины, стогоффы, данилкины, веллеры, и имя им легион – пройдут. А останется литература Русского

Зарубежья – Бунин, Зайцев, Мережковский, Цветаева, Елагин, Галич, Бродский, **мы с вами** (выделено нами – Ю.Г.), и – имя нам легион» [1]. И еще более явно, с указанием на генетическую связь, в статье «Да, это наша литература!»: «... мы – эмигранты, и это звучит вызывающе гордо. ... Да, мы горды тем, что наша литература – иная, чем литература российская. Она настояна на других соках – на русской зарубежной литературе. На литературе Бунина, Зайцева, Ремизова, Мережковского, Набокова, Яновского, Елагина, Бродского... А основой российской литературы был и оставался социалистический реализм т-ща Горького и прочих товарищей» [2].

Однако противоречия неизбежны: с посылом первой волны, увозящей Россию с собой, стать голосом всех молчащих в России, «чтобы восстановить полифоническую целостность русского духа» [7, с. 440]; создать «русскую идею» и каждодневно трудиться на благо будущей России, сохранять национальное самосознание в условиях иной культуры [6, с. 20] и т.п. По аналогии с первой волной четвертая формулирует свою миссию, продолжая традицию «мы в послании». Эта миссия проговаривается с использованием слова «русский»: сохранение русского языка и русской культуры. Но какой *русской* культуры? Четвертая волна выросла в России советской с ее (не)официальными культурными потоками (от обоих, как было отмечено, современная антироссийская эмиграция отрецивается). Ее миссия – фантом [4]. «Русский» в миссии четвертой волны выполняет исключительно прагматическую функцию. Тем более что в своих стратегиях, риторике публицистика демонстрирует риторику советскую, с ее оппозицией свой-чужой и воинственностью.

Библиографический список

1. Батшев, В. Их имя... [Электронный ресурс] / В. Батшев. –
–http://www.le-online.org/old/index.php?option=com_content&task=view&id=249&Itemid=38. Проверено: 20.11.16.
2. Батшев, В. Да, это наша литература! [Электронный ресурс] / В. Батшев. – URL: http://www.le-online.org/old/index.php?option=com_content&task=

view&id=505&Itemid=38. Проверено: 20.11.16.

3. Бернгард, Э. Родом из ненависти или необыкновенный фашизм [Электронный ресурс] / Э. Бернгард. – URL: http://www.le-online.org/old/index.php?option=com_content&task=view&id=218&Itemid=44).

Проверено: 20.11.16.

4. Говорухина, Ю. А. Фантомная самоидентичность эмигрантов четвертой волны (по материалам публицистики журналов «Литературный европеец» и «Мосты») [Текст] / Ю. А. Говорухина // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2016. – №4(42). – С.114-123.

5. Розина, Т. Обиженные и оскорблённые [Электронный ресурс] / Т. Розина. – URL: http://www.le-online.org/old/index.php?option=com_wrapper&Itemid=73. Проверено: 20.11.16.

6. Степун, Ф. Идея России и формы ее раскрытия [Текст] / Ф. Степун // Новый град. – 1934. – № 8.

7. Федотов, Г. П. Зачем мы здесь? [Текст] / Г.П.Федотов // Современные записки. – 1935. – № 58.

8. Шестков, И. Только метафоры [Электронный ресурс] / И. Шестков. – URL:http://www.le-online.org/old/index.php?option=com_content&task=view&id=590&Itemid=38. Проверено: 20.11.16.

УДК 821.61.1

М.Ю. Егоров

**«Пограничье» в структуре романа Саши Соколова
«Школа для дураков»: проблема границ
художественного текста**

Аннотация: в статье рассматривается проблематичность существования «границ» художественного текста в романе С. Соколова «Школа для дураков», указываются попытки «смещения» таких границ.

Ключевые слова: Саша Соколов, «Школа для дураков», третья волна эмиграции, граница, пограничность.

Общим местом в исследованиях об истории и современном состоянии постмодернизма стало положение о стирании (или, в более мягких формах, – снятии) различий, «уничтожении иерархий». Например, «всякая иерархия ценностей... снимается во имя сосуществования разных культурных моделей и канонов, самоценных, самодостаточных» [9, с.5]. Эти идеи имеют одним из своих следствий возникновение проблемы границ художественного текста как в отношении жанровых характеристик, композиционного устройства произведения, так и в отношении его содержания.

Ю.М.Лотман писал: «...Проблема рамки – границы, отделяющей художественный текст от нетекста, – принадлежит к числу основополагающих» [5, с.255]. Причин тому несколько. Сосредоточение внимания на тексте делает для нас несуществующим то, что находится за его пределами; перевод внимания на особенности рамки приводит к тому, что собственно текст уходит из сферы нашего восприятия [Там же]. Начало и конец повествования обозначают ключевые операции художественного восприятия: «кодирующая функция в современном повествовательном тексте отнесена к [его] началу, а сюжетно-«мифологизирующая» – к концу» [5, с.265]. Кроме того, ««нормальное» (то есть нейтральное) построение [текста] основано, в частности, на том, что обрамление текста (рама картины, переплет книги или рекламное объявление в ее конце, откашливание актера перед арией, настройка инструментов оркестра...) в текст не вводится. Стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код» [4, с.120]. Тем самым принципиальное несовпадение «события текста» и «события бытия» (М.М.Бахтин) – одна из определяющих литературных конвенций.

В романе С.Соколова резко усложняется система «отношений» собственно автора, реализацией чьей интенции стало произведение (отдельность тварного от творца, нетождество их, нахождение творца вне пределов твари), и эксплицированной повествовательной инстанции, называемой в

тексте Автор – кому (автором-творцом!) приписывается создание «Школы для дураков». Именно об этом рассуждает в своей фундаментальной работе «Автор и герой в эстетической деятельности» М.Бахтин, который указывает на обязательное для полноценного функционирования произведения условие – «внеаходимость автора временная, пространственная и смысловая всем ...моментам внутреннего архитектурного поля художественного видения, это и делает впервые возможным обнять всю архитектуру: ценностную, временную, пространственную и смысловую – единой, равно утверждающей активностью» [2, с.74].

В этой связи, взяв пример из области изобразительного искусства, можно вспомнить, о «Празднике четок» А.Дюрера, где художник изобразил самого себя в толпе людей у правого края картины, или «Поклонение волхвов» С.Боттичелли, где происходит то же самое – «художник здесь в роли зрителя, наблюдающего изображенный им мир; но зритель этот сам внутри картины» [8, с.28]. В нашем случае ситуация еще более своеобразная. Идя вслед за С.Соколовым, мы должны были бы представить себе некоего персонажа картины («художника»), наносящего на наших глазах мазки на живописное полотно, в котором он сам находится – подобно Д.Веласкесу, стоящему к нам лицом с кистями у мольберта на его знаменитой картине «Менины». Применительно к повествовательному тексту это напоминает логический парадокс, обнаруживающийся во фразе: «Я лгу».

При этом эксплицированный писателем в тексте его образ (точнее его роль, «функция творения», «автор») выступает в «Школе для дураков» как своего рода ученик Ученика такого-то: «Ученик такой-то, разрешите мне, автору, перебить вас и рассказать...» [7, с.170].

«Автор» в «Школе для дураков» идет за героем, всячески потакая ему. Герой как будто готов полностью отдаться в руки «автору»: «...вы [автор] вправе поступать с нами, героями и заголовками, как вам понравится...» [7, с.177]. Но «автору» этого не нужно: он озабочен тем, «как бы написать так, чтобы понравилось всем будущим читателям и, в первую очередь, естественно, вам, героям книги...» [7, с.177]. «Автор»

предпочитает выступать не в роли творца, а в роли скриптора: «...[Автор:] поведайте читателям об уроке ботаники... [Герой:] да, дорогой автор, я с удовольствием...» [7, с.177]. Понятно, что происходит мистификация жизнеподобных и одноуровневых отношений двух повествовательных инстанций, находящихся на разных повествовательных уровнях.

С.Соколов в «Школе для дураков» реализует установку на сказовый («речеотстраненный», субъектно дистанцированный) тип повествования. Тем самым в сказе собственно автор не только как субъект сознания, но и как субъект речи (то есть как тот, кто изображает и описывает) оказывается не выявленным [6, с.24]. Получается парадоксальная ситуация: при присутствии в тексте «автора»-персонажа *наравне* с героем-повествователем реальный автор максимально себя из него устраняет, создавая иллюзию автономности воли рассказчика по отношению к авторской воле.

Писатель (в своей ролевой функции) отстраняется от собственного Я может ощутить себя одновременно и собой, и Другим – объектом собственного творческого представления в тексте. Его Я способно то расширяться до масштабов демиурга художественной реальности, то уйти в тень, обратиться в инстанционное «ничто», то в орудие, записывающее слова, «диктуемые» ему героем-повествователем.

Состояние авторского «самопожертвования» свидетельствует о серьезном усложнении творческой установки писателя и художественных форм, потребных для ее реализации в структуре текста.

Сфера компетенции «автора» в тексте распределяется между уровнем героя-повествователя, собственно автора и читателя. «Автор» просит разрешения у Ученика на продолжение той или иной истории в том виде, в каком она ему представляется: «Ученик такой-то, разрешите мне, автору, перебить вас и рассказать, как я представляю себе момент получения вами долгожданного письма из академии, у меня, как и у вас, неплохая фантазия, я думаю, что смогу. Конечно, рассказывайте, - говорит он» [7, с.170-171]. «[Ученик:] Еще я думаю о контейнерах... на каком поезде и по какой ветке их

привезли в наш город. [«Автор»:] Дорогой ученик такой-то, я, автор книги, довольно ясно представляю себе тот поезд...» [7, с.36] (Далее – о поезде [7, с.36-40]). Предпринятое писательским сознанием «саможертвоприношение», тем самым, намекает и читателю на возможные для него (читателя) пути вживания, прочтения, понимания лежащего перед его взором текста.

Даже выбор одного из постоянных устойчивых элементов авторского присутствия – заглавия произведения – становится предметом обсуждения, а затем и спора между «автором» и героем: «[Автор]: ...а теперь я хочу узнать ваше [героя] мнение относительно названия книги... [Герой]: Дорогой автор, я назвал бы вашу книгу «Школа для дураков» и т.д. [7, с.177].

Ситуация осложняется тем, что основной объем текста «Школы для дураков» – повествование от первого лица, причем рассказчик является главным героем. Для подобного способа изложения одной из важнейших семантических установок текста является актуализация в нем *достоверности* излагаемых событий, утверждение *подлинности* излагаемых событий и фактов [1, с.346].

Но эта традиционная установка, как мы указали выше, реализована в тексте С.Соколова быть не может. Это подводит нас к вопросу о доверии рассказчику и вопросу о соотношении литературы и жизни, обнимаемых, в свою очередь, универсальной проблемой метапрозы (литературы о литературе), где определенные фрагменты текста обретают статус действительности. Характерный пример: «Ученик такой-то, позвольте мне, автору, снова прервать ваше повествование. Дело в том, что книгу пора заканчивать: у меня вышла бумага. ...Весело болтая и пересчитывая карманную мелочь, хлопая друг друга по плечу и навистывая дурацкие песенки мы выходим...» [7, с.183]. То есть книга закончена не потому, что Замысел воплощен, а потому, что носитель его воплощения (бумага) «вышел».

Как «мистериальные» (вне времени и пространства) диалоги Ученика, так и приемы остранения направлены также на преодоление рамки произведения, но совершенно иным, чем прежде рассмотренный, способом. Шизофренический характер сознания главного героя исключает возможность верификации какого бы то ни было его сообщения, утверждения,

воспоминания, представления. Рамка текста в «Школе для дураков» пролегает поэтому словно бы не между рассказываемым и рассказыванием, с одной стороны, и автором и читателем, с другой, а между «твердыми», опытными представлениями автора, читателя и сознающих жизненные нормы правдоподобного «разумными» персонажей романа и бесконтрольными фантазиями Ученика такого-то.

В «Школе для дураков» в этом смысле тексту довериться невозможно. Если взять за точку отсчета позицию повествователя в лице Ученика такого-то (или Нимфеи), то мы приходим к тому, что он не может адекватно судить ни о себе, ни о происходящем вокруг: «А может, реки просто не было? Может быть. Но как же она называлась?» [7, с.12] О его существовании, существовании описываемого им мира мы узнаем практически исключительно из фраз принадлежащих ему, или из пересказываемых им фраз других персонажей (Савла Петровича, академика Акатова и т.д.). То есть герои существуют либо на уровне рассказывания о них, либо на уровне рассказывания о себе. Но и в этом случае все доходит вплоть до принципиально подчеркиваемого развоплощения – Савл оговаривается, что у него лицо «человека, которого никогда не было, нет и не будет» [7, с.136].

Но и по другим причинам никто из героев «Школы для дураков» не может претендовать на «действительное» существование. Этот текст, как уже отмечалось, обнаруживает последовательное невнимание к традиционным правилам конвенциональности. Говорить об истинности или ложности утверждения в литературном произведении вообще занятие двусмысленное. Но в литературе существует правило, согласно которому в тексте действуют установки, позволяющие (внутри текста) судить об истинности или ложности того или иного высказывания.

Читателю не только предлагается воспринимать изображаемый мир как вымышленный, а как конвенционально «жизнеподобный» (то есть остранный, «художественный», относящийся к любому литературному произведению). Но автор специально озабочен тем, чтобы представить и саму предлагаемую внутри текста «действительность» именно как фиктивную: «...Да, возможно, а возможно, что такой девочки

[Розы Ветровой, одного из персонажей «Школы для дураков». – М.Е.] никогда не было, и мы придумали ее сами, как и все остальное на свете» [7, с.182]. Об этом читатель узнает на предпоследней странице романа. То есть перед нами не просто мир выдуманный, а выдуманный *наверняка*, не претендующий на действительность, демонстративно подчеркивающий свою «выдуманность».

Таким образом, возникает супер-вымышленность, супер-кажимость, когда повествование вымышленно как «снаружи» (именно автором), так и «изнутри», постоянно балансируя на границе положений «все правда и создается на ваших глазах» и «не следует всему верить». Это можно сравнить с пониманием Ф.Джеймсоном и другими постструктуралистами любого высказывания как фикционального в силу того, что адресант, воспринимая, и *истолковывает* действительность. Поэтому «любое повествование... одновременно не только представляет, но и перевоссоздает реальность в восприятии человека, то есть «творит реальность» и в то же время в своем качестве повествования утверждает свою «независимость» от этой же реальности» [3, с.218].

Как можно видеть, авторская «игра» в разные повествовательные стратегии, демонстративный «уход» из текста, чтобы опосредованно вернуться в него его демиургом, у С.Соколова отнюдь не самодовлеющий творческий эксперимент. Условность повествования (все, что рассказано в романе, самим же рассказчиком ставится под сомнение) не тождественна условности писательского мироотношения. Зависимость познания человеком мира от самопознания, вытекающее отсюда требование одиночества, в смысле отъединенности от общества, отказа от условностей, традиционных представлений, от общепринятых идей, доминирующих в социальном сознании человечества – вот принцип, лежащий в основе будто бы «шизофренического» соколовского текста.

С.Соколов в рассматриваемом романе явственно стремится к решению двуединой и дихотомической задачи. Организуя повествовательную структуру текста «волей» мнимой повествовательной инстанции и стараясь обойти («обхитрить», «одурачить») какие бы то ни было формы собственного

присутствия в «Школе для дураков», создавая иллюзию возникновения текста на глазах читателя, он делает несостоятельной установку на однозначное, клишированное прочтение текста, «размывает» границы его значений.

Библиографический список

1. Атарова, К.Н., Лесскис, Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе [Текст] / К.Н. Атарова, Г.А. Лесскис // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. - 1976. - Т.35. - №4.

2. Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности [Текст] / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. - Киев, 1994

3. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Текст] / И.П. Ильин. - М., 1996.

4. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв [Текст] / Ю.М. Лотман. - М., 1992.

5. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман. - М., 1970

6. Мущенко, Е.Г., Скобелева, В.П., Кройчик, Л.Е. Поэтика сказа [Текст] / Е.Г. Мущенко, В.П. Скобелева, Л.Е. Кройчик. - Воронеж, 1978.

7. Соколов, С. Школа для дураков. Между собакой и волком [Текст] / С. Соколов. - М., 1990.

8. Успенский, Б.А. Поэтика композиции [Текст] / Б.А. Успенский. - Спб., 2000.

9. Эпштейн, М. Постмодерн в России [Текст] / М. Эпштейн. - М., 2000.

УДК 808.1

Е.А. Ермолин

Современный кросскультурный писательский опыт в контексте глобализации

Аннотация: проблематизация современным писателем своей идентичности - глобальная ситуация актуального

© Ермолин Е.А., 2016

литературного творчества. Кросскультурный писательский опыт – состояние и рефлексия литератора, вызванные сменой среды и потерей привычных, обычных для усвоенной культуры ценностных ориентиров, поиском ответа на вопросы о своей идентичности и ее отношении к новой культурной среде. Контекст глобализации делает кросскультурный опыт все более распространенным.

Ключевые слова: творческая идентичность, самоопределение писателя в глобальном мире.

Писатель, живущий за пределами России, усвоенной культурой (культурным багажом) которого является так или иначе обжитая культура российской исторической традиции (включая русскую литературную классику) и позднего СССР, а отчасти постсоветской России, находится в критической ситуации выбора. Пограничная ситуация для него сложилась двояко:

-миграцией из (пост)советского русскоязычного ареала (причем в относительно зрелые годы) с проблематизацией авторской установки думать и писать по-русски;

-ситуацией специфического *попаданства*, когда литератор оказывается в социально-политической и социально-культурной ловушке: в среде, где культурный климат складывается так, что русский язык и русская литература перестают доминировать и/или получать преференции (пространство бывшего СССР).

Во втором случае многое зависит от активности русскоязычной культурной читающей среды: она есть в Израиле и США (многочисленная диаспора), Украине (русскоязычная читательская публика), Беларуси.

Граница в сознании и художественной практике и личный веер возможностей автоконцептуализации писателя задаются в наше время персонально. Кратко охарактеризуем некоторые из таких возможностей.

Одна из них - ориентация на удаленное участие в московской издательско-журнально-премиальной жизни (с учетом сложившегося в советский период москвоцентризма русской литературы с небольшими коррективами, учитывающими Петербург) и на гипотетически зависимо от

этих механизмов функционирования литературы читателя (литературная эмиграция в Москву). Место проживания при этом определяется как случайность, связанная с биографическими обстоятельствами и не детерминированная творчеством, а для кого-то – и как предмет творчества. Авторитетные инстанции: издательства, журналы, Русская премия, Форум Филатова и премия Дебют для молодых и др.

Осмысленный выбор культурной и/или социополитической прописки, определяющий и новое место жительства (например, США, Израиль, Киев, Варшава, Минск).

Автофиксация в качестве советского (антисоветского) писателя, исторического консерва.

Диалог с новой для писателя культурной средой, который может протекать в самой предметности, в тематике – но это отдельный ракурс исследования [2].

Также этот диалог реализуется в формате локального культуртрегерства и диалога языков-ментальностей. Яркая фигура такого рода - Александр Кабанов. Его проекты - журнал «ШО» и фестиваль «Киевские лавры», - по характеристике автора, это то, что «приумножает и украинскую, и русскую культуру, то, что приращивает смысл текста, написанного на русском ли, на украинском языке» [3].

Иногда декларируется, а чаще подразумевается иная цель – создать израильскую (украинскую, тбилисскую, калифорнийскую и т.п.) русскую литературу в плюральном мультикультурном сообществе. Средства – литературные кружки, вечера, литература как образ жизни, литературность как состояние в локальном русскоязычном сообществе; часто без серьезных достижений и резонанса, а иногда и с ними. Характерна ситуация в Тбилиси, описанная Михаилом Беденешвили [1].

Создается квазиметрополия или филиал московской литературной среды: литературные издания с участием литераторов метрополии (редактируемый Мариной Адамович «Новый журнал» в Нью-Йорке, «Зарубежные записки» Даниила Чкони и Ларисы Щиголь в ФРГ; копенгагенский «Новый берег» и т.п.), фестивали (Всемирный поэтический фестиваль «Эмигрантская лира» (Брюссель), конкурсы (международный

конкурс «Литературная Вена»). Характерным образом Андрей Грицман (США) заключает: «Нет одной единой русской литературы: имеется московская ситуация, израильская и т.п. <...> Интонация другая, звучание другое» [5].

Постепенно складываются разные версии русского языка (русский израильский, русский американский, русский украинский и т.п.). Андрей Грицман рассуждает: «Если ты живешь 20-30 лет в Израиле или в Америке, это имеет какое-то значение. Стихи пишутся на русском языке, но перемена среды играет роль. <...> Поэзия русской диаспоры дает что-то новое, во-первых, из-за того что среда другая, во-вторых, потому что, в плохом и в хорошем смысле, мы в отрыве одичали. Даже в Израиле одичали» [3].

Еще вариант: билингвизм (киевлянка Наталья Бельченко – стихи на украинском и русском языке переводы в ту и другую сторону).

Радикальное отторжение как формат творческого выбора – смена писателем культурной ориентации, языка и/или жанра, опыты качественного скачка, связанного со становлением новой идентичности (Андрей Макин, Марина Кошкина/Эпли).

Язык как прописка, как родина. В довольно традиционном духе об этом рассуждает русскоязычный поэт Даниил Чкония (Германия): «Эмиграция обостряет чувство языка. Находясь в определенной степени в поле чужого языка, вы с большей интенсивностью стараетесь в себе сохранить то, что вы увезли, то чувство языка, которое вам было присуще» [3].

Другую сторону, с этим связанную, фиксирует Андрей Грицман: «Русский язык стал <...> “lingua franca”, - это язык общения, который у нас общий с человеком, пишущем по-русски в Узбекистане, или в Харбине» [5].

Наконец, еще один вариант творческой самоидентификации – персональная концептуализация в качестве гражданина иного мира, иначе локализованного или вовсе не локализованного, глобала-космополита, гастролера, дачника, тотального маргинала и отщепенца. Прозаик Саша Филипенко говорит: «В России я не русский писатель, в Беларуси не белорусский» [4].

Эта концептуализация в настоящий момент дает иногда очень впечатляющие результаты (Марина Палей, Александр Иличевский). Так, живущая в Голландии бывшая ленинградка Марина Палей реализует себя в самых разных горизонтах. Ее проза переведена на английский, французский, финский, норвежский, немецкий, шведский, итальянский, нидерландский, словацкий, словенский, эстонский, латышский, японский языки. Сама она переводит поэзию с итальянского, нидерландского, новогреческого, английского и словенского языков, а также фламандскую прозу. Писательница создаёт арт-перформанс в жанре «one-person-show»: соединяет исполнение своих текстов с музыкой и фотоизображениями, на которых она выступает как «объект разнообразных имиджей». Это нередкий в современном мировом контексте пример гибридизации культур и стилей, которая приводит к созданию «мультилингвистических, поливокальных, вариативно фокусных, интертекстуальных, мультиакцентированных текстов» [6, с. 10].

Библиографический список

1. Беденеишвили, М. Тбилиси: до и после. Дежавю, или проект типового проекта [Текст] / Михаил Беденеишвили // Знамя. - 2009. - №2.
2. Ермолин, Е. В тени Набокова. Беспощадное отчаяние [Текст] / Евгений Ермолин // Новый мир. - 2005. - №10.
3. Русская диаспора за рубежом и эмигрантская поэзия [Текст] // Интерпоэзия. - 2010. - №2. URL: <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2010/2/d22.html>
4. [Филипенко, С.] Саша Филипенко: «В России я не русский писатель, в Беларуси не белорусский» [Текст] / Саша Филипенко. - URL: <http://bolshoi.by/persona/sasha-filipenko-2/>
5. Эмигрантские мотивы в мировой поэзии. Второй Всемирный поэтический фестиваль «Эмигрантская лира» (Брюссель, 8-10 окт. 2010 г.) [Текст]. - URL: <http://www.russianwashingtonbaltimore.com/ru/article/11-11-2010/emigrantskie-motivy-v-mirovoy-poezii-vtoroy-vsemirnyy-poeticheskiy-festival>
6. Bromley, R. Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions (Tendencies Identities Texts Cultures

Д.Л. Карпов

Сюжет эмиграции в лирике А.Л. Хвостенко

Аннотация: статья посвящена сюжету эмиграции в двух стихотворениях А. Хвостенко – «Прославление Олега Соханевича» (написано в соавторстве с А. Волохонским) и «Анри из Вены». Делается вывод о том, что эмиграция в творчестве поэта - прежде всего способ обрести свободу творчества, а эмигрант-беглец героизируется.

Ключевые слова: поэзия эмиграции третьей волны, русская поэзия второй половины XX века, андеграунд, А.Л. Хвостенко, А.Г. Волохонский.

Биография Алексея Львовича Хвостенко (1940, Свердловск – 2004, Москва) наполнена перемещениями в географическом и, может быть, больше в метафизическом, метафорическом пространствах. Его «оглушительные передвижения» стали основной для мифа о сосланном властями в Казахстан последнем поэте-ваганте, свободно странствующим по миру, не замечая ни границ, ни таможенных кордонов. Так появляется история о том, как Хвостенко без паспорта, в грузовом самолёте, договорившись с пилотами, вылетел в 77 году в эмиграцию, как, всё также без паспорта и прочих бюрократических формальностей, он путешествует по Европе и Америке, по дороге «разорив» одно из французских хозяйств, выпив там за ночь бочку вина, под которой его и нашли под утро, хозяева, наивно пустив в свой винный погреб русского поэта-странника. Хвостенко стал одним из героев С. Довлатова, другого перекаати-поле русской литературы, никогда не унывающим импровизатором, который даже в момент задержки в пробке мог создать концерт с участием обездвиженных водителей.

Дорога в творчестве А.Л. Хвостенко – один из важнейших мотивов: это и дорога из пункта А в пункт Б (как в послании «Анри из Вены», прославлении легендарного Олега Саханевича), это движение целых народов в истории (как в «Ностальгической»), перемещение в пространстве мифа («Улисс»), это и метафорические перемещения в пространстве поэзии и культуры («он уехал», «путешествие в область пятен»).

В двух стихотворениях Хвостенко мотив дороги связан с сюжетом эмиграции - это «Прославление Олега Саханевича» и дружеское послание «Анри из Вены».

В первом тексте авторы (стихотворение подписано «АХВ», т.е. написано в соавторстве с Анри Волохонским, постоянным соавтором Хвостенко) предлагают свою интерпретацию сюжета эмиграции Олега Саханевича, которая была создана по просьбе самого героя, вот как это описывают авторы в комментарии к тексту в сборнике песен АХВ «Чайник вина»: «Олег Соханевич, которого мы встретили в Вене, в 1967 г. утёк из СССР при изложенных в нашей песне обстоятельствах. На сочинительство он подвинул нас сам, сетуя, что никто его не прославляет. Полное название: «Прославление американского гражданина Олега Соханевича и его доблестного побега с борта теплохода «Россия», о том как он попал в плен к туркам и был ими отпущен» [3, с. 93].

Фактическая сторона «подвига» не интересует авторов, они не пытаются создать правдоподобное повествование: так за скобками остаются важные подробности побега – наличие спутника, Гены Космоса, который во время «путешествия» впадает в депрессию и только мешает О. Соханевичу, едва не став причиной столкновением с советским кораблём, упущены важные бытовые подробности подготовки к побегу, спуск по верёвке (в песне герой ныряет под корабль) и пр., ничего не сказано о жизни героя до подвига (нужно заметить, что Соханевич не был связан с диссидентами, наоборот был лоялен к власти, и как художник выступал на площадках Союза Художников, но мечтал о мировой славе, свободном показе своих произведений по всему миру, каждый раз получая отказ на выезд за границу Родины, не отпускающей от себя своих сынов) [1].

В стихотворении авторы уходят от фактографии, предлагая читателю-слушателю миф о славном беглеце – Олеге Соханевиче, прославленного в веках за смелость и мужество.

Сюжет побега разворачивается в мифологическую картину трудного расставания с Родиной: герой противостоит не только политически чуждой стране, но стихии, которая желает его погубить:

...Волны катятся большие
От стальных ее бортов.
А с советских полей
Дует гиперборей,
Поднимая чудовищный понт... [3, с. 91].

Побег АХВ представляют как подвиг, это не бесславное бегство с поля боя, но единственно возможный способ противостояния несвободе, требующий мужества и отваги. Героизм подчёркивается и с помощью изменения фабулы побега – в сюжете стихотворения нет ни друга, ни указания на безопасный спуск на воду. Олег Соханевич представлен молодым, сильным, смелым, получая основные характеристики героя мифа.

Соханевич в прославлении – борец не только за свободу, но и борец с хаосом, абсурдом советской действительности. Экспозиция сюжета побега - «В море Черном плывет "Россия" Вдоль советских берегов» [3, с. 91] – представляют абсурдную картину, которая может быть прочитана всего лишь как фактография «подвига»: но эксплицируется и абсурдность ситуации, авторы предлагают читателю исторический алогизм, анахронизм – Россия плывёт вдоль советских берегов: оксюморонность образа сложно не заметить. «Россия» из корабля превращается в тюрьму, причём – и это абсурдность, подаренная авторам самой историей – корабль и сам является пленником: электроход «Россия» был получен после второй мировой войны по репарации от Англии, к которой он перешёл от побеждённого немецкого флота (первое название «Patria»). На этом корабле состоялась встреча генералитета немецких войск с американским и советским командованием, что фактически стало концом войны, т.к. именно в этой встрече участвовал

адмирал Дёниц, которому Гитлер перед самоубийством фактически передал власть.

Абсурд играет важную роль на протяжении всего повествования о славном побеге: недаром «упёртый хохол» [1] становится праведником в глазах мусульман: «тебе Магомет Через тысячу лет Даст такое, что лучше не взять» [3, с. 92]. Он пережил «Страшный суд» – и получил по заслугам, как герой, поэтому Соханевича не прельщают посулы турок – он уже награждён свободой.

Разговор с турками стал сложнейшей частью операции, по мнению самого Олега Соханевича, и он занимает большую часть произведения, в которой поясняются мотивы побега: авторы не единожды повторяют, что Соханевич не является политическим беженцем – он свободен от политики, идеологии, религии: «Я не баш, не бузук, Я не враг и не друг», «Лучше вместе выпьем водки - Лишь свобода наш ислам», «прошу не неволить меня» [3, с. 93]. Соханевич в представлении АХВ – герой свободы, его подвиг связан с естественным стремлением человека к воле, «никому отчёт не давать, себе лишь самому служить и угождать», и в то же время он вне любых конфронтаций. Закономерно герой заканчивает свой путь у статуи свободы, которой служил всю свою жизнь, успешно завершая свой сюжет.

Таким образом, с одной стороны, персонаж наделяется всеми необходимыми атрибутами героя, но с другой – он не только герой, противостоящий империи несвободы, но и праведник. Соханевич сравнивается с пророком Ионой, образом важным для Хвостенко и не однажды встречающемся в его творчестве. Соханевич не испытывает мук Ионы, связанных с нежеланием исполнения своего долга, но зато, как и Иона, он проповедует – свободу.

Именно это становится главным лейтмотивом стихотворения, и, по мнению авторов, является причиной поэтической «канонизации» героя. Соханевич – друг просвещённых народов, несущий свет свободы и, конечно, знания о том, как за свою свободу следует бороться.

Интересно отметить, что именно миф, созданный АХВ в своём прославлении, обычно пересказывается в описании побега

Соханевича: «В заранее выбранную ночь он вместе со своим багажом просто прыгнул за борт. ... Олег, уже находясь в воде, надул ртом свою лодку и погреб к югу, в Турцию. Он греб девять суток, но доплыл-таки. По его словам, самое трудное было убедить турок в том, что ему это удалось, но смею предполагать, что Олег слегка бравировал» [2].

Так миф оказывается ценнее и реальнее, чем фактография, которая, безусловно, должна бы быть известна Льву Бруни, которому принадлежит текст, из которого взята приведённая выше цитата.

Если побег Соханевича АХВ описывают как героический подвиг, прославивший всех эмигрантов, рывок к свободе, своеобразный подвиг Прометея, несущего освобождение советским людям, то по-другому А. Хвостенко описывает своё путешествие из Азии в Европу, которое превращается в развёрнутую метафору обретения языка, поэтической речи.

Необходимо обратить внимание на то, что автор сразу же отказывается от географических координат в своём стихотворении, его герой путешествует не через политические границы, а через границы эпох и культур.

Удивительно отсутствие новостей от прибывшего в Вену для друга Хвостенко, это даёт возможность лирическому герою начать свой монолог, свою *речь*.

Герой перечисляет основные пространственные координаты своего пути: восточная Унгария, Дунай, альпийский пригорок, венский лес, - все они имеют культурно-историческую коннотацию.

Унгария – первое название Венгрии (это название вернулось только в 2012 году), древнее княжество, а позже кралство, как страна именовалась до 1918 года.

Герой начинает своё путешествие из глубин веков, из колыбели европейской цивилизации.

Это подтверждает и упоминание Дуная, центра дунайской цивилизации.

Лирический герой следует с востока на запад к пределу тюркских походов – к альпийскому пригорку, где его встречает Венский лес, оглушивший героя пеньем птиц и скрипом возвышающихся елей.

Безусловно прочитывается в стихотворении аллюзия на произведения Иоганна Штрауса-сына, одного из романтиков, столь увлекающихся фольклором и национальной историей. Недаром в названии вальса *Geschichten aus dem Wienerwald*, в оригинале *G'schichten*, подчёркивается разговорное произношение, а в партитуре видны фольклорные мотивы.

Таким образом, очевидно, что путь лирического героя начинается из пространства варварской культуры.

Погружаясь в эти историко-культурные пласты, герой теряет дар речи:

Утратил нежную способность

воплощенья

в слова любви к тебе.

Семь пар ночей и дней

Молчанием был скован твой Эней [4, с. 365].

Отождествление с древнегреческим героем также неслучайно.

Эней – сын Афродиты (и Анхиса), вскормленный горными нимфами, герой Троянской войны, положивший начало династии римских императоров Юлиев (сын Энея Юл (Асканий)).

В стихотворении Хвостенко Эней напрямую связан с Великой Римской цивилизацией, которая и даёт герою голос – он заново обучается говорить, поэтому первым словом, обращённым к другу, становятся латинское «Салют!».

Этим приветствием герой открывает новую эпоху в своей жизни, связанную не с варварскими культурами, а с великой древней цивилизацией.

Таким образом, сам сюжет эмиграции превращается в проживание большой истории, от варварства к Культуре (с большой буквы), которую впитал герой во время своего двухнедельного путешествия, заново научившись говорить.

Не должно уйти от внимания и обозначение срока молчания героя – семь пар ночей и дней, в два раза больше срока создания мира. Конечно же, этим автор подчёркивает важность происходящих в герое метаморфоз. Обучение языку, новому способу поэтического выражения оказывается сложнее и труднее, чем материальное творение. Видимо, именно поэтому с

«варварской» культурой у Хвостенко связана музыка – произведение Штауса, а с Римом – поэзия, искусство воплощения.

Итак, сюжет эмиграции в рассмотренных произведениях Хвостенко связан не только с обретением свободы (это, конечно, не ново в эмигрантской литературе), но с обретением культуры, языка прежде всего, духовного опыта. Экономические, политические коннотации совершенно неважны для автора, так же, как и переживания о потере Родины, столь важные для эмигрантов первой и второй волны. Эмиграция для автора – это радость обретения себя, свободы, что и может подтвердить и миф о Хвосте и сама жизнь Алексея Львовича Хвостенко.

Библиографический список

1. Бегство из рая [Видеозапись] // Реж. В. Евшан. – ТВ Центр-International, 2012.

2. Бруни, Л. Пути к свободе [Электронный ресурс] / Л. Бруни // Время новостей. Online. 09.11.2006. - URL: <http://www.vremya.ru/2006/206/13/164982.html>. Проверено: 12.11.2016

3. Хвостенко, А., Волохонский А. Чайник вина [Текст] / А.Л. Хвостенко, А.Г. Волохонский. – М.: Пробел-2000.

4. Хвостенко, А.Л. Верпа [Текст] / А.Л. Хвостенко. – М.: Kolona Publication, Митин журнал, 2005.

УДК 821.61.1

Б.А. Ланин

Изгнанники и чужаки Фридриха Горенштейна

Аннотация: чужак и изгнанник – сквозные образы в творчестве Горенштейна. Чужак – это метафора еврея в славянском мире. Хотя тексты Горенштейна не стали нарративом о Холокосте, писатель весьма подробно обсуждает историю антисемитизма и его проявления. Чтобы разорвать свою изолированность, выйти из образа «чужака», евреи должны

изжить гетто-комплекс, преодолеть свою беззащитность. Герои Горенштейна проходят испытание антисемитизмом. Умение выстоять и определяет их жизнеспособность.

Ключевые слова: изгнанник, чужак, литературная эмиграция, Горенштейн, Холокост, антисемитизм, гетто-комплекс

Фридрих Горенштейн прожил всю жизнь чужаком. Чужаками живут и его герои. Писатель говорил, что могила его отца – где-то под Магаданом, матери – где-то под Оренбургом. Он поставил памятники, какие сумел. Отцу – роман «Место», матери – роман «Псалом». Попавший в столицу провинциальный бедняк-сирота – стержень бродячего сюжета, который повторился в его жизни. У него могли быть только литературные родственники, которых Горенштейн выбирал очень тщательно. С Достоевским спорил, Булгакова не принимал всерьез, а Чехова называл своим учителем. Неслучайно его программный рассказ называется «Мой Чехов осени и зимы 1968 года» [1].

Талантливо и интересно рассуждая в книге «The Jewish Century» [2] о судьбах еврейства, Ю. Слезкин прибегает к метафоре Тевье-молочника. Тевье был главным героем цикла рассказов Шолом-Алейхема, писавшего на идише прозаика, классика еврейской литературы. По мотивам этого цикла рассказов был поставлен популярный бродвейский мюзикл (1964 г.), а затем и фильм Нормана Джуисона «Скрипач на крыше» (1971), получивший три «Оскара».

Поясняя свой метод, Слезкин говорит: «Меня в моей американской жизни окружают бесконечные так называемые светские евреи, которые не обязательно любят об этом говорить в этих терминах, но безусловно исходят из того, что они евреи, потому что они внуки Тевье, и узнают во мне в каком-то смысле еврея, потому что я – внук Тевье» [3].

Дочери Тевье-молочника символизируют для ученого судьбы еврейства в XX веке. Одна вышла замуж за революционера и поделила его судьбу, другая вышла замуж за православного и приблизилась к полной ассимиляции, третья уехала в Америку и т.п.

Эта схема удачно ложится и на творчество Фридриха Горенштейна.

Герой романа «Попутчики» Феликс Забродский, небесталанный сатирик-халтурщик, ностальгически вспоминающий Бердичев, но всегда проезжающий мимо него, – классический попутчик-чужак. Имя служит подсказкой: после ареста мужа мать Горенштейна скрылась вместе с ребенком в провинции и там изменила ему имя и фамилию на «Феликс Прилуцкий».

Герой романа «Место» Григорий Цвибышев, бездомный и бездарный, оказавшийся сыном репрессированного генерала, – примеряет на себя роль диктатора России.

Герой романа «Псалом» Дан – Антихрист, посланный Богом в славянский мир.

Одна из центральных тем творчества Горенштейна — евреи среди других народов, и особенно остро звучащая — евреи и славяне. Свой народ писатель не превозносит над другими: «Евреи как люди так же дурны, как все иное человечество. Но как историческое образование, как библейское явление это народ близкий Богу, а человек по сути своей ненавидит Бога, поэтому он ненавидит и евреев, и поэтому многие евреи как люди ненавидят себя и свою библейскую судьбу. <...> И чем дальше на нынешнем своем историческом развитии тот или иной народ от Бога, тем сильнее ненависть, тем естественнее антисемитизм как национальный призрак» [4, с. 136].

В романе «Попутчики» в поезде, который должны пройти мимо Бердичева до станции Здолбунов, в полутемном купе беседуют двое: калека и неудачник Чубинец и московский писатель-сатирик Феликс Забродский. Жизнь Чубинца – это история простого грешного человека, история долгой жизни, со всеми прекрасными и ужасными подробностями. Забродский знает, конечно, о Холокосте, но у Чубинца знание иное: он возил гнилую еду в еврейское гетто, которое на следующий день должны были ликвидировать, а еще общался с человеком, который обжёгся о евреев. Обжёгся буквально: он растаскивал сгоревшие трупы, но человеческие тела долго сохраняли жар уничтожившего их огня, и неосторожно коснувшийся их уборщик сильно обжёгся. Чубинец-то и оказывается настоящим

рассказчиком, а Забродский – лишь слушатель и попутчик. Но у него есть своя историческая родина, на которую он больше не смеет вернуться – Бердичев: «Но почему–то всегда, когда я подъезжаю к Бердичеву, что случается редко, почему–то всегда меня охватывает какое–то странное волнение. Историческая родина, что ли? Да, может быть. Бердичев – это историческая родина российского еврейства и всех нас, даже старых выкрестов-петербуржцев подозревают в связи с ней. <...> ...Бердичев – город-призрак, город, рассеянный по стране и по миру, город, жителями которого являются даже люди, нога которых не касалась бердичевских улиц: московский профессор, нью-йоркский адвокат, парижский художник. И в то же время те, кто живёт в хатах вдоль Махновской улицы или в горкомовских домах вдоль бульвара, к Бердичеву как бы отношения не имеют. Такая двойственность характерна только для живого и потому Бердичев это не обычное географическое название, а имя живого существа, вызывающего ненависть, насмешку, страх, стыд» [5, с. 369-370].

Так же называлась и любимая пьеса Горенштейна: «Бердичев». Она воссоздала образы украинских евреев, сумевших пережить войну и Сталина, людей провинциальных и несдержанных, не обученных манерам и несших в своих глазах осколки страха перед погромами и нацистскими «акциями».

Бердичев для Владимира Забродского – «символ гонения», который на глазах у всего мира пытаются превратить «желтый знак позора», «Бердичев – это прошлое моего народа, а прошлое – это кладбище. Бердичев – это и моё личное прошлое, это человеческие образы, давно похороненные и забытые» [5, с. 382].

С роспуска «Еврейского кладбищенского братства» в свое время, по словам Горенштейна, начались гонения на евреев при Николаев II, с разрешения поддерживать еврейские кладбища начинались послабления при Екатерине Великой и Александре Втором. «Попутчики» заканчиваются следующим пассажем: «Но что же человек оставляет на земле, кроме своей нации, своей страны и своего гниющего трупа? Маленькую кучку некоего негорючего вещества, которое, материализовавшись, напоминало бы кучку пепла. Значит,

главная наша ценность именно в этой, негорючей кучке» [5, с.412].

Этот пепел стучал в сердце Горенштейна всю жизнь. Чтобы сочувствовать жертвам, аудитория должна образно соотноситься с ними. Это невозможно без эстетического восприятия травмирующего нарратива. В Советском Союзе созданная сразу после окончания войны «Черная книга» была запрещена. Следует отметить, что ее создатели Василий Гроссман, чья мать погибла от рук нацистов, и Илья Эренбург после окончания работы расстались вовсе не по-дружески. Книга эта была завершена после весьма болезненных уступок со стороны Гроссмана, который в душе надеялся, что авторитет Эренбурга все же пробьет дорогу книге. Не вышло. Набор был рассыпан. Следует признать, что и книги Горенштейна не стали таким травмирующим нарративом для русской читающей публики. Горенштейн называет антисемитизм наиболее естественным языком самых отсталых, агрессивных и одновременно — слабых людей. В романе «Место» он пишет, что «существовал некий международный язык, некое политическое эсперанто, на котором в кризисных ситуациях (налицо была явно кризисная ситуация), на котором можно было попытаться договориться и примирить противоречия. Этим международным языком был антисемитизм, и мифологическое начало этого языка было весьма уместно при логической путанице. Если в век мистики и ведьм он одурманивал сознание народа, то в материальный век, согласно потребностям времени, он сознание народа прояснял от путаниц и противоречий, то есть низводил все мировые сложности до простых понятий кухни и дворницкой» [6, с. 387].

В одном из интервью Горенштейн задавался вопросом: почему к концу войны в Берлине оставалось около восьми тысяч евреев, а в Бердичеве и Киеве — лишь несколько десятков? И сам же отвечал: потому что украинцы охотно помогали в поисках евреев, некоторые из идущего еще со времен Богдана Хмельницкого антисемитизма, некоторые — потому что немцы велели, некоторые позарились на чужое добро, хотя нацисты не разрешали украинцам забирать себе еврейское имущество: оно должно было принадлежать только армии-победительнице...

Подлинным нарративом Холокоста для советских читателей стал «Дневник Анны Франк», вышедший в конце 50-х в переводе Риты Райт-Ковалевой, которая и дала запискам погибшей девочки это название.

Земной путь Дана-Антихриста, главного героя романа «Псалом», оказывается драматической судьбой еврея, прожившего всю свою жизнь в Украине и разделившего с ней все четыре казни Господни. Все проникнуто в этом романе горькой поэзией. Вообще, самоощущение одинокого еврейского человека в славянском мире сопровождало Горенштейна всю жизнь. Оно очень подробно и очень пронизательно описано в романе «Место», ставшем главным его романом, настоящей энциклопедией духовных течений второй половины XX века в Советском Союзе. Это одно из немногих произведений Горенштейна, где рассказ ведется от первого лица, от имени главного героя Гоши Цвибышева. Он – альтернатива авторской судьбы, его несбывшийся жизненный образ.

Койко-место оказывается символом человеческого присутствия на земле. Постель и еда возводятся в ранг фетишей. Так и самому Горенштейну, особенно в голодной молодости, пришлось выживать в чужом городе, а для этого требовались деньги и место для ночлега. Мы видим совершенно отчаянное человека, который рассчитывает по копейкам каждое свое блюдо. Испытывая перед зажиточностью "некую почтительную растерянность" [6, с.95], он пытается выстоять в постоянной борьбе с собственной бедностью.

Гоша не был способен на элементарную работу. Он не умел дозвониться вовремя кому следует, и даже здорово напутал в стандартном ежемесячном отчете-доносе из библиотеки в КГБ. Этим образом Горенштейн окончательно разрушает некогда бытовавший в русской литературе стереотип бедного, но благородного героя. Бедность, именно жуткая, унижительная бедность провоцирует Цвибышева на самые неблагородные в его жизни поступки и шаги. Конечно, он укрупнен автором. Особенно это заметно в исторических экскурсах, развернутых размышлениях и рассуждениях, мимолетно брошенных на пейзаж взглядах, в сюжетных новеллах-вставках, посвященных проходным персонажам. Все это — явно выше способностей примитивного Цви-

бышева. Но Цвибышев-рассказчик обладает одной очень важной чертой. Он предельно откровенен. Цвибышев никогда не старается приукрашивать себя и свои поступки. Он весь — в саморазоблачениях и самоуничижениях, весь перед читателем, и судит он себя настолько строго, что ничей суд ему уже больше не страшен. Цвибышев — не мазохист. Страдания причиняют ему боль, боль приносит страдания, а вовсе не удовольствия. В исповеди, горестной и жалобной, нет ни самоистязания, ни самолюбования. Цель его исповеди — сама исповедь. Кроме того, Цвибышев — человек с идеей, типичный подпольный человек Достоевского. Идея эта формулируется им не сразу, но с первых страниц видно, что унижения рассказчика — иной полюс этой идеи. Перепрыгнуть пропасть между нынешним его положением и "великой идеей" его жизни — вот главное, чем живет Цвибышев. Идея эта — наполеоновская: заставить весь мир вертеться вокруг него. И этот герой, столь поглощенный мыслями о собственном изгойстве, униженности и бесправии, начинает карабкаться по отвесным скалам к самоутверждению в обществе. От неприкаянного и не приспособленного ни к чему человека, дрожащего за койко-место в общежитии, до штатного сотрудника КГБ и нелюбимого, но прочно стоящего на ногах отца семейства, — таков путь неприметного чужака на страницах романа «Место».

Однако даже единственный ребенок в его семье — не его. Неизвестные погромщики изнасиловали будущую жену Цвибышева, дочь известного и богатого журналиста. Маша и не знает, от кого именно из насильников он рожден... В новенькой серой «Волге» журналиста к Цвибышеву приходит самодовольная обманчивая успокоенность: «Собственная машина, специально оплачиваемый шофер, ореховый торт — все было прочно и богато. На мгновение я прикрыл глаза и подумал: «Так вот уже куда занесла тебя жизнь по избранному тобой пути... Где оно, это койко-место?.. А ведь все так недавно еще было» [6, с. 579]. Бездетностью Цвибышева, как и его безотцовством, подчеркнута его еврейская неукорененность, призрачность обретения им Места в жизни, того самого места, за которым он столь усердно гнался.

У Горенштейна есть своя мифологема антисемитизма. Он – историк и философ антисемитизма. Писатель осмысляет его в историко-культурном аспекте. Для Горенштейна все имеет культурную основу. Он говорит, что еврей занял место мифологического образа, объединяющего ряд неясных явлений, объясняющего их просто и доступно и таким образом облегчающего борьбу за место в жизни, за существование. Чем больше ущемлен человек, тем больше он нуждается в мифологии, и тут появляется образ еврея. В России, где тяжелая жизнь, плюс природная склонность славян к языческим образам, особенно ярко воссоздавалась мифологическая фигура чужака-еврея, подкрепленная ежедневными бытовыми картинками, вполне осязаемыми. В своем творчестве Горенштейн представил различные вариации реакций на антисемитизм, различные ситуации. Композиционно его романы выглядят, на первый взгляд, негармонично, с преобладанием авторского, как у Толстого, навязанного диктаторского голоса. Как писатель, Горенштейн – гений эпизода и афоризма, но не мастер размышления и большой архитектоники. Эпизоды у него остаются важнейшим нерастворимым осадком, когда роман прочитан. Скажем, в романе-сценарии «Летит себе аэроплан» (1994) года маленький мальчик возвращается со своими родными с ярмарки, на них нападают местные люди, отнимают их деньги, затем привязывают к дереву и сжигают. Мальчик успел спрятаться и спастись. Он видел, как сожгли его отца. Мальчик выжил, спустя много часов добрался до родных и с плачем набросился на еду:

«- Папа сгорел, - дрожа, произнес Зуся. - Я боюсь пойти домой и сказать об этом маме.

- Что значит – сгорел? – спросил Захария.

- Его сожгли воры... Он горел быстро, потому что был худой. Я хочу много есть, стать толстым. Если меня будут жечь, я буду так долго гореть, что воры не дождутся конца.

<...> Зуся все не переставал есть. Марк подошел к столу и тоже начал есть большие куски хлеба» [7, с. 26]

Евреи у Горенштейна никогда не борются, никогда не защищают себя, они абсолютно бессильны перед проявлением антисемитизма. Их ответ на антисемитизм – escape, они

стараятся уклониться, промолчать. Фотограф вырезает одного из ребят из общей фотографии, потому что у него еврейская внешность, но не получает никакого отпора (рассказ «Фотография»). Это нормально, это в порядке вещей, такова плата за право быть чужаком, плата за право жить в славянском мире.

В рассказе «Шампанское с желчью» (написанном в Западном Берлине в 1986 г.) режиссер Ю. отдыхает в доме отдыха и оказывается свидетелем сообщения о победе в войне Судного дня. Ю. чувствует невероятную радость и гордость, но ничего не говорит. Он не может сказать. Его скрытое чувство радости – это единственный ответ на антисемитизм, который он может себе позволить.

Эпиграфом ко многим произведениям Горенштейна может стать его мысль о том, что главная вина евреев в XX веке – в их незащитности, в излишнем доверии к человечеству, в одностороннем гуманизме, в пренебрежении к принципу «око за око», который для писателя был единственным справедливым законом. Необходимо, по его мнению, преодолеть свой «гетто-комплекс» (важный для Горенштейна термин), отказаться от желания нравиться всем. Только так можно будет преодолеть изгойство, комплекс чужака.

Библиографический список

1. Горенштейн, Ф. Мой Чехов осени и зимы 1968 года [Текст] / Ф. Горенштейн // Книжное обозрение. – М., 1989. – 20 октября. - № 42. - С.8.
2. Slezkine, Yuri. The Jewish Century [Текст] / Yu. Slezkine. – Princeton, 2004.
3. Обсуждение книги Ю. Слезкина «Еврейский век» [Электронный ресурс] – URL: <http://polit.ru/article/2006/02/07/jew/>
4. Горенштейн, Ф. Псалом (Роман-размышление о четырех казнях Господних) [Текст] / Ф. Горенштейн // Горенштейн Ф. Псалом. Детоубийца. - М., 1993.
5. Горенштейн, Ф. Попутчики [Текст] / Ф. Горенштейн // Горенштейн Ф. Искупление. – СПб., 2013.

6. Горенштейн Ф. Место: роман [Текст] / Ф. Горенштейн. – М., 1992.

7. Горенштейн, Ф. Летит себе аэроплан (Свободная фантазия по мотивам жизни и творчества Марка Шагала) [Текст] / Ф. Горенштейн. – М., 2003.

УДК 821.161.1

С.Ю. Преображенский

Михаил Юпп: автобиография легенды

Аннотация: в статье анализируются некоторые аспекты литературного поведения и эволюции поэтики Михаила Юппа (Михаила Евсеевича (Евсвиевича) Смоткина (Гаранова), эмигрировавшего из Ленинграда в 1980 году и с 1984 года проживающего в США.

Ключевые слова: ленинградский поэтический андеграунд, Михаил Юпп, Генрих Сапгир, биография, идиостиль

До 2000 года имя Михаила Юппа в международном сетевом пространстве встречалось нечасто и в основном в связи дружбой ленинградского неофициального поэта с известным художником Михаилом Шемякиным. В связи с Шемякиным же стихи Юппа оказывались доступными широкой публике, поскольку на выставках графики этого мастера экспонировались работы, содержащие фрагменты текстов Михаила Юппа.

При всем герметизме ленинградского поэтического андеграунда известное утверждение: «Юпп - лучший поэт среди коммерсантов и лучший коммерсант среди поэтов» достигало также и московского андеграунда конца 1970-х годов. Тем не менее можно утверждать что популярность этого автора на родине была и остается не чрезмерной. В этой связи любопытно упомянуть, что в 1993 году М. Юпп побывал в Санкт-Петербурге, однако его выступление не стало сенсацией. Именно с 2000 года начинается период активных упоминаний о М. Юппе в печатных и сетевых источниках. Именно тогда началась атака на информационное пространство России и

Соединенных Штатов, завершившаяся формированием энциклопедического имиджа, то есть официальной версии биографии. В качестве одного из официальных вариантов процитируем С. Чуприна: «Смоткин (по жене Таранов) Михаил Евсеевич родился 5 июля 1938 года в Ленинграде. Окончил ремесленное училище и курсы поваров, учился заочно в Литинституте (семинар П. Антокольского) и на вечернем отделении Ленинградской академии художеств (исключен за участие в нонконформистских выставках). Работал коком на судах Северо-Западного речного флота, ночным сторожем, научным сотрудником в ленинградских музеях. Эмигрировал (1980), живет в Филадельфии» [1]. Существенное разночтение с иными официальными версиями биографий лишь то, что в более авторизованных поэт особо настаивает на форме своего отчества Евсеевич (от Евсевий), хотя данными «советского паспорта» оно не подтверждалось, следовательно, не документализировалось. Примечательно, что нигде не сообщается о происхождении странного псевдонима. Собственно, источником информации о Михаиле Юппе в последнее время является сам Михаил Юпп, поскольку он в интервью и биографических врезках к публикациям сообщает о себе (ввиду отсутствия мемуаристов или исследователей творчества) интересующие читателя сведения, в достоверности которых иные вольны усомниться:

«На 1960 год поэт Смоткин (Юпп) - имел 4 класса образования плюс поварскую школу. С таким цензом - не то что в Академию, в Институт пищевой промышленности не берут. Ни единому слову Юппа-Смоткина верить нельзя. Был он всю жизнь - фарцовщиком, спекулянтom и редкостной сволочью. Поэтом, однако ж, он тоже был. Почему он и здесь. Не выкидывать же из литературы писателя Фаддея Булгарина - только за личные и социальные качества! Тот, тоже, скажем - Пушкиным не был. Однако же Пушкин - у него бывал, А Грибоедов - и супругу его е<...>л. Я же - 2 раза у Юппа по рублю занимал. Так и не отдал. Помещаю, зато стихи» [2]. Столь же неоднозначно отношение библиографов к достоверности некоторых позиций в «Росписи книг поэзии российского зарубежья XX века (1917-2000)», собранной и составленной

М.Е. Юппом и вышедшей в Филадельфии в 2004 году, в основе которой лежит описание книг из библиотеки самого автора. Впрочем, это скорее частные, не публичные суждения. Тенденциозность изложения биографических сведений, как представляется, коррелирует с изменением характеристик идиостиля поэта (если, конечно, при таком эстетическом и идеологическом протезизме можно говорить о едином идиостиле).

Относительно биографических сведений автор настоящей статьи хотел бы поделиться личными наблюдениями, которые возможно окажутся небезынтересными будущим юпповедам. В одном из интервью, сообщающем об основных этапах творческой биографии, М. Юпп рассказывает о себе следующее «После этого <отчисления из Академии Художеств> я поехал в Псково-Печерский монастырь к отцу-настоятелю Лавры Алипию (Воронову). Отец Алипий, художник по образованию, принимал в монастыре диссидентов. В разное время у него были послушниками: Михаил Шемякин, Лев Зайцев (Ламинаго), Владимир Овчинников, поэт Валерий Петроченков и другие. Отец Алипий, побеседовав со мной, предложил мне стать послушником-келейником, потом — чтецом. Однажды меня с двумя монахами послали на почту отправить корреспонденцию. Но тут ко мне подошли двое в штатском... В Питерском КГБ, куда я был доставлен прямо в подрыснике, мне сказали: «Нехорошо, молодой человек. Вас бросает из стороны в сторону. В третий раз, если к нам попадёте, вам несдобровать»» [3]. При всей неопределенности датировки описываемые события явно происходят до 1973 года, когда автор настоящей статьи (18 лет отроду) встретился в съемной комнате у печорской хозяйки с Михаилом Юппом и услышал от него рассказ о своем знакомстве (!) с отцом Алипием, о посещении художественной коллекции отца Алипия, о прогулке с ним по аллеям и садику монастыря, о собственном (М. Юппа) литературном творчестве и многих других поучительных и интересных предметах. Поэт был в кедах, дешевых джинсах, в его одежде не имелось никакого намека на церковное облачение и даже, как кажется, на нательный крест, в паломнических молитвах он участия не принимал. Не скрывал, что приехал к

Алипию, известному в ленинградском андеграунде меценату, за финансовой поддержкой под большую религиозно-философскую поэму, которую, впрочем, обнародовать за столом в общей гостиной не стал.

Интересно, что собственное творчество М. Юпп тогда охарактеризовал как эстетический синтез В. Хлебникова (пятитомник которого ему подарила в юности сестра - об этом факте он неоднократно упоминает в интервью) и М. Волошина. В последних интервью М. Волошин не упоминается, зато есть указания на Вяч. Иванова. Это был, на мой тогдашний непросвещенный взгляд, период обращения к авангардистской поэтики, но объемные тексты несли на себе печать традиционализма. Мое неокрепшее поэтическое воображение поразило тогда, как показалось, виртуозное использование того, что потом В.П. Григорьев назвал паронимической аттракцией. Из этих отрывочных впечатлений можно сделать вывод, что в 1973 году читались стихотворения, ставшие впоследствии хрестоматийными благодаря публикациям в антологиях («У голубой лагуны», «Сумерки “Сайгона“»). В интервью 2000 годов, данных (что симптоматично) «Литературной России» [см. 3] и «Литературной газете» (№17-18, 2007) М. Юпп несколько иронически отзывается о своих авангардистских опытах. И что особенно важно лишь единожды указывает их несомненный источник: «В те годы в общежитии Литинститута жила Новелла Матвеева. К ней меня однажды и привели. Она стихи послушала и сказала: "Какие страшные городские стихи! У вас всё в стихах скрежещет. Мне очень страшно за вас..." В то же время я познакомился с Генрихом Сапгиром, Игорем Холиным, Геннадием Цыферовым, Наумом Олевым, поэтом и художником Михаилом Гробманом» [3]. Очевидное сходство с поэтикой Лианозовской школы, таким образом, получает документальное авторское подтверждение. Следовательно, прямым источником поэтических новаций В. Хлебников не был, он был опосредован практикой москвичей, которая в тогдашнем современном андеграунде Ленинграда, пожалуй, прямых аналогов не имела. Кажется, что даже в комментариях сравнение не нуждается. Стихотворение М. Юппа «Милицейский участок»:

«Милицейский участок — //Шум, //Гам. //Двое пьяных, // Трое побитых. // Одна спекулянтка — // Торговала ночными фиалками, // Шлюха в прыщах, //И я. // Тусклый свет, // на боку пистолет. // За дубовым столом — дуб. // Я не глуп, // и он не глуп... // И сочтется допрос сквозь зубы. // — Сколько лет? // — Где живешь? // — Кем и где на работе числишься?... // Ах, какая история // приключилась! // Просто шел, // Просто так. // Ну, а может быть, и не так... // Подошел тип, // Говорит тип: //— Выпить хочешь?... // Отчего же не выпить? — // ему я в ответ, // Ведь забавен, как мир, // захмелевший поэт! // Ну, бери меня! // Ну, веди меня! // И повел он меня, // и привел он меня, //И напились, // и ушел он. // Просто так — // взял // и ушел. <...>».

Г. Сапгир (стихотворения 1956 – 1962), «Ночь»:

«Уберите, уберите нож... // Он хороший человек, он хорош... // Одно неладно: в голове дыра... // В атаку, сволочи, // Ура // Вася? // А? // Не кричи // И не храпи. // Спи... // Милая, люблю тебя, // Всю тебя... // Оставь,пусти меня, не надо... // Надо! // Надо, надо, надо! // Вера, Ира, Лида, Ада... // Рикошетом в угол — // Гол! // Лезьте все на небо! // Жаба... // Прошу тебя, прости. // Люблю... // Корень из бесконечности // Равен нулю... // Не храпи — опять храпишь! // Спи. // Спишь?».

Общий композиционный принцип покadroвого монтажа повествования. Общий свободный переход от одного субъекта речи к другому. Различны ритмические доминанты и степень регулярности рифмовки. Можно сказать, М. Юпп расшатывает гетероморфный стих Г. Сапгира, то есть как бы развивает его поэтику, но как бы и упрощает ее, прозаизируя. От такой поэтики до нынешней, той которую увенчала премией «Русская Америка» в 2005 году, путь ни с чем не соизмеримый и демонстрирующий выдающийся эстетический протезизм автора (сохранена орфография и пунктуация источника) [4]:

«К познанию открыток Российской Империи»

(Виталию Петровичу Третьякову)

«Рассматривая русские открытки, // Я как бы проникаю в прежний быт. // Вот русая девчѐнка у калитки // С красивеньким кадетом говорит. // А чуть поодаль церковь золотая // И не навязчивый вороний грай. // Берѐзовая простота святая, // Запечатлѐнный деревенский рай. <...> А с нынешней

подправленной снаружи// Россией, время оборвало связь// И не познать, недособрать к тому же,// Открыточной культуры ипостась!»

При этом количество образцов творчества М. Юппа «эмиграционного (или американского, хотя были пять промежуточных европейских лет) периода выросло до 6 или 7 книг (в зависимости от того, какие издания считать полноценными книгами), и еще нескольких самостоятельных интернет-подборок. Статьи, одна из книг называется «Ипостась», видимо личное знакомство с С. Довлатовым не пошло М. Юппу впрок. Однако, думается, смена идиостиля принесла автору существенную практическую пользу в плане обретения не приобретенной в среде андеграунда репутации, а верный выбор изданий, где публикуются интервью и отзывы, упрочил литературные позиции поэта в определенных кругах. Это, впрочем, не означает, что от использования первого варианта идиостиля поэт окончательно отказался на американской почве. Вот сравнительно недавняя реплика из Живого Журнала: «Я, например, открыла для себя поэта-эмигранта <sic!> Михаила Юппа (Смоткина) близкого друга и личного повара <!> Шемякина. Прочтите здесь его стихи. А его вирша Люля-Кебаб просто замечательна». На премьере мюзикла с декорациями М. Шемякина на территории США вполне уместно вспомнить поэтику Г. Сапгира и прочесть стихотворение, фигурирующее в антологии «У голубой лагуны». Наличие спроса диктует предложение, и поэтическое выражение у М. Юппа, по-видимому, полностью определяется социальным окружением.

Библиографический список

1. Чупринин С.И. Зарубежье. [Электронный ресурс] / С. И. Чупринин. URL <http://profilib.com/chtenie/118445/sergey-chuprinin-zarubezhe-107.php> Проверено: 22.11.2016
2. Кузьминский К.К. Михаил Юпп. // У голубой лагуны. Т.2Б. [Электронный ресурс] / К.К. Кузьминский. URL: <http://kkk-bluelagoon.ru/tom2b/upp3.htm> Проверено 22.11.16
3. Михаил Юпп: Калита русского зарубежья. Беседу вел А.Ананичев // «Литературная Россия» 25.05.2001, №21.

[Электронный ресурс] / А.Ананичев, М. Юпп. URL: <http://old.litrossia.ru/archive/41/culture/975.php> Проверено 22.11.16
4. Юпп, М. Стихи // «Русская Америка» 2005, № 376
[Электронный ресурс] / Юпп М. URL: [http://www.rusamny.com/archives/376/t04\(376\).htm](http://www.rusamny.com/archives/376/t04(376).htm) Проверено 22.11.16

УДК 008.009

О. Н. Скибинская

**Александр Солженицын в контексте традиций
культурного пространства русской провинции:
миф и практика**

Аннотация: автор предлагает рассматривать «изгнание» в культурологическом аспекте - как результат конфликта между человеком и средой, позволивший состояться избранным ярославским именам в пространстве отечественной литературы. В контексте этой традиции становится более очевидной презентация мифа «Александр Солженицын» в практике издания ярославских литературных периодических изданий противоположной идейной направленности – от патриотических, до либерально-демократических.

Ключевые слова: А. И. Солженицын, изгнание, писатель-изгнанник, литературные периодические издания, журнал «Русь», газета «Очарованный странник», журнал «Русский путь на рубеже веков».

Александр Солженицын – яркое явление мировой и отечественной культуры 2-й пол. XX – нач. XXI в., мыслитель, историк, прозаик. В этот период его имя значительная часть отечественной интеллигенции ассоциирует с демократическим вектором общественной мысли, – столь глубок резонанс общества на публикации «Архипелага ГУЛАГа» и «Красного колеса». В 1990-е гг. в пространстве русской провинции начинает мифологизироваться образ Солженицына, активно проецируемый на региональные культурные акции: окормления

со стороны одного из самых авторитетных и популярных у массового читателя отечественных писателей взыскуют все – и власть, и представители творческой интеллигенции. Не случайно все литературные периодические издания, выходящие на рубеже XX – XXI вв. в регионе опираются на авторитет, на миф «Александр Солженицын» (подробнее см.: [6]).

Прежде всего, речь идет о литературно-историческом журнале «Русь» (1991-2001), который отдавал предпочтение историко-краеведческой тематике. Инициатором выпуска этого издания и его главным редактором был прозаик В. А. Замыслов, который отмечал в редакционной статье: «“Русь” – журнал для всех, кто испытывает гордость за великое прошлое России и боль за трагические изломы ее судьбы, кто способен оценить и серьезное исследование, и неожиданную версию, и занимательный сюжет. В условиях, когда общество до крайности политизировано, что таит в себе опасность трагического раскола, журнал решительно отказался от партийных и групповых пристрастий и обратился к тем нравственным и духовным ценностям, на которых веками строилась и держалась государственность России» [12].

Два года спустя после начала выхода журнала, в июле 1993 г., редакция сообщает читателям о полученном письме от А. И. Солженицына. Это был ответ на послание редакции, в котором, видимо, В. А. Замыслов испрашивал совета по поводу концепции журнала в целом и тематики материалов, формирующих вторую пагинацию. Солженицын отвечает: «Если ограничиться только религиозным и историческим направлением – то нужно иметь широкий исторический огляд и понимание, что трудно после стольких лет лжи, в которой нас держали...» [11]. Об освещении на страницах литературного периодического издания публицистических тем писатель высказывается более определенно: «А не включить ли вам в темы – современные болезни и нужды? Это ведь – тоже Русь» [11]. Отныне миф литературного журнала включал в себя обязательное упоминание о том, что сам Солженицын благословил его выход в свет.

Выходивший в 1992-1996 гг. «Очарованный странник» (ОС) позиционировался его создателем, писателем и бывшим

политэком, Б. И. Черных как «литературная газета русской провинции», презентующая редакционные комментарии по всем значимым событиям в общественно-политическом и культурном пространстве России. И хотя сам Солженицын дистанцировался от политических партий и движений, о чем не раз заявлял публично, миф о его покровительстве данному изданию активно культивировался ОС: поддерживался публикациями произведений писателя [8], хроники его путешествия по России, рядом редакционных инициатив.

Одна из резонансных инициатив ОС – предложение предоставить А. И. Солженицыну, возвращавшемуся из вынужденной эмиграции в Россию, жилье в Ярославле. В 1992 г. глава областной администрации А. И. Лисицын и председатель Ярославского областного совета народных депутатов А. Н. Веселов пригласили проживавшего с 1974 года в вынужденной эмиграции А. И. Солженицына на постоянное место жительства в Ярославль. В ответном письме из Вермонта писатель отметил, что он глубоко чтит город за его славное историческое прошлое, упомянув, правда, при этом только «славное бесстрашное восстание 1918 года», и вежливо отказался от предложения, но пообещал обязательно побывать в Ярославле [4]. Согласится ли Солженицын жить в Ярославле – эту тему в начале 1994 года обсуждали все федеральные СМИ (подробнее см.: [7]).

В 2003-2007 гг. в Ярославле издается журнал «Русский путь на рубеже веков» (до № 3 – «Русский путь»). Инициатор его создания и главный редактор – Евгений Феликсович Чеканов, поэт и журналист, позиционирует его как литературно-художественное, общественно-политическое и научно-популярное издание ярко выраженной патриотической направленности. «...Солженицын. В конце 70-х годов прошлого века я его буквально обожествлял, считая всех остальных лгунами и лизоблюдами», - признается Чеканов тридцать лет спустя [13].

Почему литературные периодические издания противоположной направленности, от патриотической до либерально-демократической, апеллируют к авторитету Солженицына? Основной составляющей мифа «Александр Солженицын», «социального представления, обладающего

мобилизирующим воздействием» (С. Черняховский), является восприятие его как писателя-изгнанника, как человека, несущего истину и преследуемого за это носителями официальной советской идеологии, что в контексте сформировавшегося мифа поднимало его до статуса пророка. То есть имеет место конкретное историко-культурное пространство, которое становится агрессивной, конфликтной средой для нашего героя, пространство, с которым герой диссонирует, т.к. не может в нем существовать физически и реализоваться творчески и духовно.

Прикладное значение понятия «изгнание» дает нам «вид наказания, заключающийся в перемещении лица или группы лиц с места обычного проживания (в городе, области, государстве) под страхом тюремного заключения или казни». При этом исторически к принудительному изгнанию со временем добавилась форма «добровольного» изгнания – *exillium*, – «которому совершивший преступление подвергал себя во избежание наказания или мести обиженных». Мы предлагаем рассматривать понятие «изгнание», не просто разделяя его на политическое, военное, церковное, культурно-научное, а - в культурологическом аспекте – как феномен, проецируемый на пространство русской провинции, в частности Ярославского края. Конфликт между человеком и средой, единственным разрешением которого становится перемещение человека в иное пространство, перемещение зачастую вынужденное, имеет место в социально-экономическом пространстве края в XVIII – XIX вв.: в силу недостатка в регионе природных ресурсов, в частности плодородных земель, в Ярославском крае широко развито отходничество, при котором значительные массы крестьян, чтобы прокормить семью и уплатить налоги, уходили на сезонные заработки в Москву и С.-Петербург (см.: [1; 2; 5] и др.). Не менее глобальные процессы происходили в культурном пространстве, формируя своего рода культурно-историческую «генетику». Как вынужденная эмиграция завершила формирование творческой биографии, а затем и мифа писателя-изгнанника А. И. Солженицына, так в XVIII в. писатели, для которых Ярославский край был родной землей, смогли реализовать себя и создать свои основные произведения, только покинув родину в детстве или в молодые годы: Ф. Г. Волков, И.

А. Дмитриевский, В. И. Майков, М. Д. Чулков, М. И. Попов. В значительной мере эта тенденция сохранилась и в XIX в., который дарует нам имена Н. А. Некрасова, И. З. Сурикова, А. Ф. Иванова-Классика. Оба прижизненных сборника стихов Ю. Жадовской (1824-1883) увидели свет в С.-Петербурге [9; 10], как и «Полное собрание сочинений», вышедшее через два года после ее смерти (1885). Обстоятельства, связанные с отъездом и освоением иного культурного пространства, могли носить травматичный характер (Н. А. Некрасов, «крестьянские» поэты) и тогда мы можем говорить о приближении к прикладному толкованию «изгнания», несущего в себе заметную экспрессивную составляющую. Отходничество переместило в пространство российских столиц и тем самым позволило творчески состояться уроженцам Ярославского края, оставившим значительный след в отечественной литературе XIX в.: Ф. Н. Слепушкину, Ф. Ф. Смурову, Н. Д. Ульянову, И. З. Сурикову, С. Я. Дерунову и др. (в XX в. ряд писателей, начинающийся с М. Кузмина и завершающийся именами А. Суркова и Л. Ошанина, состоялся тоже только после расставания с ярославской землей).

При этом различия между столичным и культурным пространством русской провинции XVIII–XIX в. были столь значительны, что корректно провести аналогию перемещения из одной среды в другую с изгнанием, исходом, эмиграцией. При этом в рассматриваемом процессе можно выделить два вектора: с одной стороны, это изгнание, вытеснение средой лиц креативных, не вписывающихся в пространство повседневной культуры русской провинции; с другой стороны, из-за невозможности для потенциального таланта реализоваться в предлагаемых местом рождения условиях, наличие более или менее сознательного внутреннего стремления человека сменить среду обитания.

Однако изгнание в культурологическом аспекте, на наш взгляд, включает в себя элемент, завершающий формирование этого понятия – возвращение изгнанника (иначе изгнание апокалиптически воспринимается как синоним своего рода смерти, духовной или физической). Новое историко-культурное пространство, конкурентная среда актуализируют все качества

личности, выводя творчество героя на качественно новый уровень. А потому под возвращением мы понимаем не просто перманентное физическое присутствие нашего героя, уже состоявшейся творческой личности, на родине - возвращение к родным пенатам (хотя для литературного краеведения значим и этот аспект, рассматриваемый как часть творческой биографии писателя), не только как один из конструктов литературного процесса в региональной проекции, но прежде всего как культуртрегерскую составляющую в пространстве русской провинции.

Презентацию мифа в культурном пространстве русской провинции следует, на наш взгляд, рассматривать в контексте обозначенной нами традиции. Именно соотношением с культурно-исторической «генетикой», мы полагаем, и объясняется обращение к писателю-изгнаннику как к авторитетному покровителю литературных периодических изданий противоположной направленности – от крайне правых, патриотических, до либерально-демократических.

Библиографический список

1. Булгарин, Ф. Гостиный двор [Текст] / Ф. Булгарин // Очерки русских нравов, или Лицевая сторона и изнанка рода человеческого. – СПб. : тип. Э. Праца, 1843.
2. Кокорев, И. Ярославцы в Москве [Текст] / И. Кокорев // И. Кокорев. Очерки и рассказы. Ч. 1-3. – М. : Унив. тип., 1858.
3. Мельников, П. На горах [Текст] : роман / Павел Мельников (Андрей Печерский). – М. : Эксмо, 2012.
4. Ответ Солженицына [Текст] // Северный край. 1992, 21 октября.
5. Северская, О. И. Ярославль и ярославцы в языковых образах: опыт корпусного исследования [Текст] / О. И. Северская // Ярославский текст в пространстве диалога культур : матер. науч. конф. с междунар. участием (Ярославль, 14-15 апр. 2016 г.). – Ярославль, 2016. – С. 18-24.
6. Скибинская, О. Н. Александр Солженицын и Ярославский край: мифология и практика [Текст] / О. Н.

Скибинская // Голоса русской провинции : научн.-худ. сб. Вып. 7. – Ярославль, 2013. – С. 218-228.

7. Скибинская, О. Н. «Очарованный странник» в контексте социокультурных процессов России конца XX века: концепция, авторы, проекты [Текст] / О. Н. Скибинская // Голоса русской провинции : научн.-худ. сб. Вып. 8. – Ярославль, 2015. – С. 293-303.

8. Солженицын, А. Крохотки [Текст] / А. Солженицын // Очарованный странник. – 1994. – Вып. 7 (14). – С. 1.

9. Стихотворения Юлии Жадовской [Текст]. – СПб., 1846. – 64 с.

10. Стихотворения Юлии Жадовской [Текст]. – СПб., 1858. – 141 с.

11. Сударушкин, Б. Александр Солженицын: «Название вашего журнала и место его издания – ко многому обязывает...» [Текст] / Б. Сударушкин // Северный край. 1993, 20 июля.

12. Сударушкин, Б. «Русь» родилась в Ростове Великом [Электронный ресурс] / Б. Сударушкин. – URL: <http://sudar-bm-rostov.narod.ru/book6/page/page1.htm> Проверено 20.11.2016.

13. Чеканов, Е. Объяснения [Электронный ресурс] / Е. Чеканов // Парус. 2011. – URL: <http://www.hrono.info/proekty/parus/chekan0111.php>. Проверено 22.11.2016.

- III -

УДК 82.94

А.Ю. Кубайдулова

**О феномене внутреннего изгнания (на материале
дневника, мемуаров и эпистолярного
наследия К.И. Чуковского)**

Аннотация: статья посвящена феномену внутреннего изгнания. На страницах дневника К.И. Чуковского раскрывается трагедия человека, против которого была развернута ожесточенная кампания травли, предполагавшая борьбу не только с произведениями писателя, но и с ним самим. Из дневниковых записей становится понятно, что сам К. Чуковский осознает себя деклассированным интеллигентом, в котором не нуждается новый строй.

Ключевые слова: внутреннее изгнание, внутренний эмигрант, К.И. Чуковский, дневник, мемуары.

Термин «внутренний эмигрант» появился в 20-е гг. XX века. Само слово «внутренний» возникло в противовес реальной эмиграции, имевшей место после событий 1917 г. В статье «Феномен внутренней эмиграции» Е.Ф. Иванова дает определение этому понятию: «...внутренние эмигранты – это

люди, не согласные с политикой, идеологией, действиями государства, гражданами которого они являются, не имеющие возможности без ущерба для себя в силу репрессивных мер государства это несогласие выразить. Они не имеют возможности (а иногда и желания) реальной эмиграции и проявляют свое несогласие в уходе от официальной жизни и в различных формах непубличной <...> и своей внутренней жизни» [1]. После революции эмигрантами стали либо люди, не принявшие новую власть, либо те, кого сама власть отторгла и фактически выслала, как это было с «философским пароходом». Подобное деление, на наш взгляд, правомерно и в отношении внутренних эмигрантов, среди которых были как «отвергшие», так и «отверженные». В статье «Неофициальная ленинградская литература и эмиграция» Михаил Берг отмечает, что добровольный уход в пространство внутренней эмиграции «очень часто объявляется *выбором свободы* или *отказом от несвободы*, или, с помощью функции переноса, *актом спасения* (неважно чего – жизни, объектов творчества, будущего и так далее)» [2, с. 42]. Но были и другие – «отверженные», к числу которых, на наш взгляд, относится К.И. Чуковский.

Главным делом жизни писателя всегда было служение литературе. Добившийся известности еще до революции К.И. Чуковский, пережив смену нескольких эпох, в каждой из которых оставаясь профессиональным литератором, много лет прикладывал все усилия, чтобы занять свое место в литературной жизни новой страны, которую он никогда не собирался покидать. Именно с позволения и одобрения руководящих кругов партии писатель подвергся сознательной травле, цель которой состояла в том, чтобы изгнать К. Чуковского из советской литературы.

Сам К.И. Чуковский в мемуарном рассказе «Сигнал» вспоминает, что лишь однажды его литературные интересы «были оттеснены политическими» [3, с. 542]. Речь идет о сатирическом журнале «Сигнал», который в 1905 г. организовал только что переехавший из Одессы в Петербург К. Чуковский. В мемуарах литератор так объясняет свой порыв: «Политика завладела тогда всеми умами, и кого только не вовлекал в свою орбиту налетевший на страну ураган революции!» [3, с. 542].

Под редакцией К.И. Чуковского было выпущено только три номера, после чего он был вызван к следователю. Четвертый (и последний) номер выходил, когда К. Чуковский уже был заключен под стражу. Спасенный адвокатом О.О. Грузенбергом от тюрьмы писатель так вспоминает день суда: «Потрясенный неожиданным счастьем, я вдруг ни с того ни с сего начинаю реветь, – реветь неприлично, со всхлипами здесь же, в зале суда, на плече у жены, и очень долго не могу перестать» [3, с. 571–572]. Из этой истории с журналом К.И. Чуковский, как он сам замечает, «вывел одно заключение: я для этих дел не гожусь; общественного деятеля из меня никакого не выйдет» [3, с. 573]. Т.С. Карлова в монографии «К. Чуковский – журналист и литературный критик» отмечает, что работа в журнале «укрепила К. Чуковского в мысли, что его призвание – быть литератором, а не журналистом» [4, с. 51]. После этого эпизода К.И. Чуковский больше не проявлял особого интереса к политическим перипетиям в жизни страны и не позволял себе резких высказываний по отношению к власти. В этом смысле показательным является как дневник писателя, так и его эпистолярное наследие, где политическим событиям уделено мало внимания, а сами записи носят в большей степени информативный, нежели оценочный характер.

На фоне судеб писателей и поэтов, чей путь окончился либо в тюремных казематах с последующим расстрелом, либо в ссылках и лагерях, кажется, будто жизнь К.И. Чуковского внешне сложилась вполне благополучно. Это не совсем так. Творческий путь К.И. Чуковского показывает, что трагедии случаются не только за колючей проволокой. В судьбе писателя можно выделить два переломных момента, после которых его произведения исчезают из печати, а сам литератор подвергается гонениям. Первая волна нападков в конце 20-х гг. была связана со статьей Н. Крупской, которая и стала отправной точкой в борьбе с «чуковщиной».

Вторая половина 20-х гг. для К.И. Чуковского была ознаменована выходом в свет ряда детских сказок (это и «Бармалей», и «Федорино горе», и «Мойдодыр», и «Муха-Цокотуха», и др.), а также книги, посвященной детской речи, «Маленькие дети» (с 3-го издания книга печатается под

заглавием «От 2 до 5»). Впрочем, еще до статьи Н. Крупской К. Чуковского изводили цензоры, вменяя ему в вину, во-первых, излишний антропоморфизм. На это в частности указывает в своем письме, которое К.И. Чуковский клеивает в дневник, З. Лилина: «“Приключения белой мыши” очень сомнительная сказочка. Никаких законов мимикрии в ней нет, а антропоморфизма хоть отбавляй. <...> Тут как-то все очень очеловечено вплоть до лошади, которая живет в кабинете» [5, с. 293–294]. Во-вторых, цензоры то и дело обнаруживали в произведениях К.И. Чуковского отсылки к реалиям буржуазного мира. Так, например, советская цензура возмутилась слову «именины» в Мухе-Цокотухе. А иногда причины отказа в публикации сказок были чересчур уж надуманными: «Гов. Быстрова очень приятным голосом объяснила мне, что комарик – переодетый принц, а Муха – принцесса. Это рассердило даже меня. Этак можно и в Карле Марксе увидеть переодетого принца!» [5, с. 239].

Без сомнения, самые большие трудности выпали на долю «Крокодила», который впервые вышел в свет еще в 1917 г. В первоначальном варианте цензорам не понравились «Петроград» и «городовой». Н. Крупская в своей статье «О “Крокодиле” Чуковского», напечатанной 1 февраля 1928 г. в «Правде» и инициирующей предстоящую борьбу с «чуковщиной», продолжая тему «буржуазных элементов», утверждает: «Герой, дарующий свободу народу, чтобы выкупить Лялю, – это такой буржуазный мазок, который бесследно не пройдет для ребенка. Приучать ребенка болтать всякую чепуху, читать всякий вздор, может быть, и принято в буржуазных семьях, но это ничего общего не имеет с тем воспитанием, которое мы хотим дать нашему подрастающему поколению. Такая болтовня – неуважение к ребенку. <...> Я думаю, “Крокодил” ребятам нашим давать не надо, не потому, что это сказка, а потому, что это буржуазная муть» [7, с. 609]. В этой же статье Н. Крупская называет отдельные стихи «Крокодила» пародией на Н.А. Некрасова. Здесь же Н. Крупская подчеркивает, что в предисловии К.И. Чуковского к изданию сочинений Н.А. Некрасова (статья «Жизнь Некрасова»). «прорывается ярко выраженная ненависть» [7, с. 607] к поэту. Однако если

начавшуюся травлю книг и статей К.И. Чуковского о Н.А. Некрасове М. Горькому приостановить удалось, то разгоревшаяся «борьба за сказку» продолжалась еще много лет.

Повсеместное публичное линчевание и запрет на печать, суливший голод и нищету, заставили К.И. Чуковского, отца большого семейства, опубликовать письмо с покаянием, в котором литератор отрекался от своих прежних сказок и обещал написать сборник «Веселая колхозия». Трагическое событие, которое произошло после публикации этого письма (продолжительная болезнь и последовавшая за ней в 1931 г. смерть младшей дочери Муры), писатель воспринимал, как кару за отречение от своих произведений. О «Веселой колхозии» К.И. Чуковский так и не напишет, но обещание сдержит и не будет писать сказок вплоть до 1942 г., когда неудачи на фронте заставят его взяться за создание милитаристской сказки «Одолеем Бармалея!», которая и станет исходной точкой уже для второй волны осуждений и запретов. Вымученная, откровенно неудачная сказка «Одолеем Бармалея!» была хорошо принята читателями страны, терпевшей одно поражение за другим. Но после коренного перелома в ходе войны сказку начинают то запрещать, то вновь разрешать к печати. Эти переменчивые настроения завершились 1 марта 1944 г. выходом в «Правде» статьи П. Юдина «Пошлая и вредная стряпня К. Чуковского». Однако особенно сильно и больно вновь развернувшаяся травля против писателя ударила по последней и очень любимой самим К.И. Чуковским сказке «Приключения Бибигона», публикация которой, начавшись в 1945 г. в журнале «Мурзилка», вскоре была прервана и запрещена (полностью «Бибигон» будет опубликован лишь в 1963 г.).

Известно, что К.И. Чуковский завел в своем архиве папку, куда складывал многочисленные свидетельства то утихавшей, то возобновлявшейся, но продолжавшейся не один год борьбы с «чуковщиной». Следует заметить, что сам писатель тяжело переживал не только сам факт травли, но и то обстоятельство, что в связи со всей этой «борьбой за сказку» советские критики напрочь забыли, что К.И. Чуковский не только детский писатель. Подтверждение этому имеется и в дневнике, однако наиболее эмоциональный отклик на эту

ситуацию получился в письме к М.А. Стакле (жительница Риги, коллекционер писательских автографов): «Боюсь, что на моем памятнике, когда я умру, будет начертано «Автор “Крокодила”». А как старательно, с каким трудом писал я другие свои книги, напр., “Некрасов, как художник”, “Жена поэта”, “Уолт Уитмен”, “Футуристы”, “Уайльд” и проч. <...> Но кто помнит и знает такие статьи! Другое дело – “Крокодил”. Miserere» [8, с. 533].

Изгнанничество, из-за которого писатель, чьи произведения «мариновались» [4, с. 254] в редакциях и типографиях, не мог вести диалог с читателем, К.И. Чуковскому давалось тяжело. В конце 20-х гг. внутренние переживания по поводу борьбы с «чуковщиной» находят отражение большей частью в дневнике. Это и осознание своего печального положения в советском обществе: «Это был пятый удар обухом, полученный мною, деклассированным интеллигентом, от не нуждающегося во мне нового строя, находящегося в стадии первоначальной формации» [5, с. 267]. И попытка осмыслить свое место в современной ему литературе: «Как критик я принужден молчать, ибо критика у нас теперь рапповская, судят не по талантам, а по партбилетам. Сделали меня детским писателем. Но позорные истории с моими детскими книгами – их замалчивание, травля, улюлюкание – запрещения их цензурой – заставили меня сойти и с этой арены. И вот я нашел последний угол: шутовской газетный роман под прикрытием чужой фамилии. Кто же заставит меня – переставшего быть критиком, переставшего быть поэтом – идти в романисты [речь идет о киноромане «Бородуля» - А.К.]! Да я, Корней Чуковский, вовсе и не романист, я бывший критик, бывший человек и т.д.» [5, с. 250]. Многие дневниковые записи того периода пронизаны отчаянием, ведь из-за травли положение писателя было отягощено нуждой: «Потерял последние остатки самоуважения и воли. Мне пятьдесят лет, а мысли мои мелки и ничтожны. Горе не возвысило меня, а еще сильнее измельчило. Я неудачник, банкрот. После 30 лет каторжной литературной работы – я без гроша денег, без имени, “начинающий автор”» [5, с. 480].

Переживания по поводу второй волны запретов и гонений находят отражение главным образом в личной переписке писателя с членами семьи и писателями-

современниками. Так, К.И. Чуковский в письме к дочери, где он признается, что ему больше не с кем поделиться своей печалью, пишет: «Дорогая Лидочка. – Моя – поистине трагическая – неудачливость продолжается. <...> Теперь я опять у разбитого корыта. “Одолеем Бармалея” окончательно разорил меня. “Бибигон” заставил меня распродать по дешевке хранившиеся у меня некрасовские рукописи. “Книга о Чехове” довела меня до того, что я в 65 лет должен был читать по клубам лекции» [6, с. 379]. А в письме от 18 апреля 1962 г. К.И. Чуковский, спустя 16 лет (столь важен был для литератора этот поступок), продолжает благодарить В. Каверина за защиту «Бибигона» на собрании в ЦК ВЛКСМ от 24 июня 1946 г.: «Что же касается меня, я застенчиво храню в памяти и никогда не забываю Вашей великодушной защиты моего “Бибигона” от глупой и распутной Мишаковой. Дело было не в “Бибигоне”, а во всем моем писательском существовании. Меня схватили за горло и душили, и Вы ударили душителей по рукам» [6, с. 503].

Подводя итог, следует подчеркнуть, что несмотря на все тяготы внутреннего изгнания, свою долгую жизнь К.И. Чуковский целиком посвятил служению литературе. Его литературский стаж лишь немногим меньше семидесяти лет. В. Каверин в своем «Эпилоге» вспоминает, как часто К.И. Чуковский говорил ему: «В России надо жить долго! Долго!» [9, с. 52] – и добавляет: «Жил, жил и дожил до признания» [9, с. 52]. Действительно, К.И. Чуковский, похоронив не только многих друзей-литераторов, но жену и троих (из четверых) детей, все-таки дожил до признания (вручения Ленинской премии и избрания почетным доктором литературы Оксфордского университета). Однако это нисколько не отменяет трудностей на жизненном пути писателя и не оправдывает осознанной и целенаправленной травли человека.

Библиографический список

1. Иванова, Е.Ф. Феномен внутренней эмиграции [Электронный ресурс] / Е.Ф. Иванова // Век толерантности, 2001. – № 1-2. – URL: <http://www.tolerance.ru/VT-1-2-fenomen.php?PrPage=VT> Проверено 25.10.2016.

2. Берг, М. Неофициальная ленинградская литература и эмиграция (ленинградский андеграунд 1970-е – первая половина 1980-х) [Текст] / Ent-Grenzen – Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века. Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts – Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2006. – С. 41–49.
3. Чуковский, К.И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 4: Живой как жизнь: О русском языке; О Чехове; Илья Репин; Приложение [Текст] / К.И. Чуковский / Сост., коммент. Е. Чуковской. 2-е изд., электронное, испр. – М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2012. – 592 с.
4. Карлова, Т.С. К. Чуковский – журналист и литературный критик [Текст] / Т.С. Карлова. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1988. – 144 с.
5. Чуковский, К.И. Дневник: В 3 т. Т.2: 1922–1935 [Текст] / К.И. Чуковский / Сост., подгот. текста, коммент. Е. Чуковской.– М.: Изд-во «ПРОЗАиК», 2011. – 656 с.
6. Чуковский, К.И. Собрание сочинений в 15 т. Т. 15: Письма (1926 – 1969) [Текст] / К.И. Чуковский / Вступ. ст. Е. Ивановой; Сост.: Е. Иванова, Л. Спиридонова, Е. Чуковская. Общая ред., подг. текстов и коммент. Е. Ивановой и Е. Чуковской. 2 изд., электронное, испр.– М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2013. – 800 с.
7. Чуковский, К.И. Собрание сочинений в 15 т. Т. 2: От двух до пяти; Литература и школа: Статья; Серебряный герб: Повесть; Приложение [Текст] / К.И. Чуковский / Е. Чуковской. 2 изд., электронное, испр. – М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2012. – 640 с.
8. Чуковский, К.И. Собрание сочинений в 15 т. Т. 14: Письма (1903 – 1925) [Текст] / К.И. Чуковский / Вступ. ст. Е. Ивановой; Сост.: Е. Иванова, Л. Спиридонова, Е. Чуковская. Общая ред., подг. текстов и коммент. Е. Ивановой и Е. Чуковской. 2 изд., электронное, испр. – М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2013. – 688 с.
9. Каверин, В. Эпилог [Текст] / В. Каверин, предисл. О. Лекманова. – М.: Вагриус, 2006. – 571 с.

В. И. Мельник

Американская тема во «Фрегате “Паллада”»

И. А. Гончарова

Аннотация: американская тема в книге Гончарова развивается как геополитическая и бытовая. Автор изображает три пути приобщения к цивилизации «третьего мира»: европейский, американский и русский. Американский отличается агрессивной манерой действовать в международной политике. Эти же черты автор отмечает и в бытовом поведении американцев. Многие суждения могли отчасти определяться конкуренцией, ибо русская и американская экспедиции в одно время прибыли в Японию для заключения межгосударственных договоров.

Ключевые слова: Гончаров, Россия, Америка, пути цивилизационной политики.

Начиная с XVIII в. Америка присутствует в русском культурном сознании. В XIX в., благодаря резкому расширению информативного поля, начинает складываться некий устойчивый образ заокеанской страны. Мало кто из русских писателей и публицистов совсем не коснулся этой темы.

И. А. Гончаров не обращался к теме Америки целенаправленно. В своей книге «Фрегат “Паллада”», которая является своеобразной энциклопедией русской геополитики середины XIX в., он поначалу лишь живой свидетель, накапливающий впечатления от случайных встреч с американцами и признаками их быта и цивилизации.

Трудно сказать, насколько интересна была Гончарову Америка до путешествия на «Палладе». Его переписка и раннее творчество не дают возможности выяснить это. Уже в первой главе, в которой задана тема современной цивилизации и прогресса, Америка упомянута как наиболее отдаленная часть цивилизованного европейского мира: «Части света быстро

сближаются между собою: из Европы в Америку — рукой подать; поговаривают, что будут ездить туда в сорок восемь часов, — пуф, шутка конечно, но современный пуф, намекающий на будущие гигантские успехи мореплавания» [1, с. 13].

Большое место занимают, впрочем, детали и подробности. Гончаров, как всегда, испытывает интерес к наблюдению «неорганизованной стихии жизни»: «В тавернах, в театрах — везде пристально смотрю, как и что делают, как веселятся, едят, пьют; слежу за мимикой, ловлю эти неуловимые звуки языка...» [1, с. 41]. В Лондоне путешественник впервые столкнулся с техническим достижением американцев: «Я имел терпение осмотреть волей-неволей и все фокусы, например высиживание цыплят парами, неотпираемые американские замки и т. п... Американский замок, о котором я упомянул, — это такой замок, который так запирается, что и сам хозяин подчас не отперет... Нельзя отпереть замка иначе как зная, сколько именно вставлено пластинок и каким образом они расположены; а пластинок много. Есть замки и для колоссальных дверей, и для маленьких шкапулок, ценой от 10 ф. стерлингов до 10 шиллингов. Хитро, не правда ли?» [1, с. 46 – 48]. Тон рассказчика уважительно-снихождительный. Диковинный замок – всего лишь мелочь, хотя и признак технического развития. Словечко «хитро» точно определяет его отношение к предмету разговора.

В описании города Фунчал присутствует изображение купеческого корабля, который был «буквально покрыт, почти задавлен пассажирами, всё эмигрантами, едущими из Европы в Америку или Австралию. Ну, дай Бог им счастливо добраться! Нам показалось, что их там более трехсот человек. Как они помещаются?.. Все они вышли смотреть берег» [1, с. 86]. Гончаров в 1840 – 1850-е годы, несомненно, знал о массовой эмиграции европейцев в Америку, но впервые столкнулся с ней лично на Мадере. Здесь же выясняется, что члены русской экспедиции в Японию были информированы об аналогичной американской экспедиции под командованием адмирала Перри: «...Адмирал (Путятин – В. М.) решил остановиться на островах Зеленого Мыса... чтобы пополнить свежие припасы. Порт очень удобен для якорной стоянки. Здесь застали мы два американские

корвета да одну шкуну, отправляющиеся в Японию же, к эскадре commodora Перри» [1, с. 106].

Возможно, тон многих высказываний Гончарова об американцах в книге «Фрегат “Паллада”» продиктован в какой-то степени ситуацией соперничества, ибо обе экспедиции были отправлены в Японию с одной целью: «открыть» Японию для торговли и сотрудничества, вовлечь ее в круг европейской цивилизации. Гончаров вольно или невольно сравнивает национальные характеры и различия в способах культурного миссионерства. Впервые он вживую столкнулся с американцами в Сингапуре и отметил их манеру вести себя в публичных местах: «Тут приходило и уходило несколько, по-видимому, живущих в нумерах трактира англичан и американцев. Они садились на кресла и обе ноги клали на стол (их манера сидеть), требовали себе чаю и молчали» [1, с. 259].

В главе о Шанхае автор описывает американский быт и привычки. Американцы пьют исключительно зеленый чай, отмечает он. Определенный интерес представляет описание дома американского консула Каннингама в Шанхае. Гончаров подробно описывает обстановку, обед, подаваемые блюда и пр. Как чиновник министерства финансов он с большими подробностями описывает курсы валют: «Кстати о монете. В Шанхае ходит двух родов монета: испанские и американские доллары и медная китайская монета... По случаю междоусобной войны банкиры необыкновенно возвысили курс на доллары, так что доллар, на наши деньги, вместо обыкновенной цены 1 р. 33 к. стоит теперь около 2 р.» [1, с. 420].

Бытовые описания соседствуют, однако, с едким замечанием о неискренности американского общения: «“Сделайте мне честь завтра отобедать со мной”, — сказал он приветливо. “А теперь идите вон”, — мог бы прибавить, если б захотел быть чистосердечен...”» [1, с. 416].

Это замечание дополняется в книге описанием разговора русских моряков с китайским переводчиком, в котором выясняется, что американцы в Китае ведут себя весьма развязно как в отношении женщин, так и чужого имущества.

Любопытно, что автор не раз отмечает агрессивность поведения американцев, что проявляется даже в их манере

разговаривать: «Мне не раз случалось слышать упреки, что мы не очень разговорчивы в публичных местах с незнакомыми, что вот французы любезнее всех и т. п. Справедливы ли такие упреки? Для чего навязывать какому-нибудь народу черту, какой у него нет в нравах?... Уж не знаю, что хуже: молчать или разговаривать вот этак? Впрочем, если заговоришь вот хоть с этим американским кэптенем, в синей куртке, который наступает на вас с сжатыми кулаками, с стиснутыми зубами и с зверским взглядом своих глаз, цвета морской воды, он сейчас разожмет кулаки и начнет говорить, разумеется, о том, откуда идет, куда, чем торгует, что выгоднее, привозить или вывозить и т. п. Болтовни, острот от него не ждите» [1, с. 544].

В восьмой главе первого тома книги автор говорит о перспективах исторического развития Японии. Здесь напрямую задается вопрос, под чьим же патронажем будет происходить европеизация Японии, кто поведет ее за собой: Россия или Америка? «Кто же будут эти старшие? Тут хитрые, неугомонные промышленники, американцы, здесь горсть русских: русский штык, хотя еще мирный, безобидный, гостем пока, но сверкнул уже при лучах японского солнца, на японском берегу раздалось “Вперед!” Avis au Japon!

Если не нам, то американцам, если не американцам, то следующим за ними — кому бы ни было, но скоро суждено опять влить в жилы Японии те здоровые соки, которые она самоубийственно выпустила вместе с собственной кровью из своего тела, и одряхлела в бессилии и мраке жалкого детства» [1, с. 353 – 354]. Следует обратить внимание на то определение, которое Гончаров дает американцам: «хитрые, неугомонные промышленники». И снова в этом определении повторяется то же слово, что и в рассказе об американском замке: «хитро», «хитрые».

Тон Гончарова объясняется тем, что американцы вели переговоры с Японией более успешно, чем русские. Писатель не может скрыть своей досады на деловую хватку американцев: «Посмотрим, что будет дальше. Ужели новая цивилизация тронет и этот забытый, древний уголок? Тронет, и уж тронула. Американцы, или *люди Соединенных Штатов*, как их называют японцы, за два дня до нас ушли отсюда, оставив здесь больных

матросов да двух офицеров, а с ними бумагу, в которой уведомляют суда других наций, что они взяли эти острова под *свое покровительство* против ига японцев, на которых имеют какую-то претензию, и потому просят других не распоряжаться. Они выстроили и сарай для склада каменного угля, и после этого *человек Соединенных Штатов*, коммодор Перри, отплыл в Японию» [1, с. 496 – 497]. В другом месте эта досада выражается еще сильнее: «Другой переводчик, *Эйноске*, был в Едо и возился там “с людьми Соединенных Штатов”. Мы узнали, что эти “люди” ведут переговоры мирно; что их точно так же провожают в прогулках лодки и не пускают на берег и т. п. ... Между тем в Маниле, в английской или американской газете, я видел рисунки домов и храмов в Едо, срисованных будто бы офицером с эскадры Перри, срисованных, забыли прибавить, с картинок Зибольда. Не говорю уже о том, как раскудахтались газеты об успехах американцев в Японии, о торговом трактате. Им открыли три порта — это может быть, даже вероятно, правда: открыли порты для снабжения водой, углем, провизией; но от этого до настоящей, правильной торговли еще не один шаг. Что, если б мы заголосили о своих успехах в Японии и представили их в квадрате? ведь вышло бы, что уж давно и торгуем там» [1, с. 606].

Текст «Фрегата “Паллады”» показывает, что к середине XIX в. русские уже составили себе представление о тех грязных приемах, коими пользуются американцы и англичане во внешней политике. Гончаров размышляет о том, устоит ли Япония, сохранит ли свою независимость: «Если она переймет у европейцев военное искусство и укрепит свои порты, тогда она безопасна от всякого вторжения. Одна измена может погубить ее: то есть если кому-нибудь удастся зажечь в ней междоусобную войну, вооружить удельных князей против метрополии — тогда ей несдобровать. Но пока она будет держаться нынешней своей системы, увертываясь от влияния иностранцев, уступая им кое-что и держа своих по-прежнему в страхе, не позволяя им брать без позволения даже пустой бутылки, она еще будет жить старыми своими началами, старой религией, простотой нравов, скромностью и умеренностью образа жизни. В настоящую минуту можно и ее отпереть разом: она так слаба, что никакой

войны не выдержит. Но для этого надо поступить по-английски, то есть пойти, например, в японские порты, выйти без спросу на берег, и когда станут не пускать, начать драку, потом самим же пожаловаться на оскорбление и начать войну. Или другим способом: привезти опиум, и когда станут принимать против этого строгие меры, тоже объявить войну» [1, с. 471 – 472].

Однако автор старается соблюдать объективность. Ему нравится, как американцы работают, используя достижения своей промышленности и туземных рабочих. Вот описание фабрики в Маниле: «Мы приехали на фабрику, занимающую большое пространство и несколько строений... Машины привезены из Америки: мы видали на фабриках эти стальные станки, колеса; знаете, как они отделаны, выполированы, как красивы, — и тут тоже: взял бы да и поставил где-нибудь в зале, как украшение. Сарай, где по рельсам ходит машина, вьющая канаты, имеют до пятисот шагов длины; рабочие все тагалы, мастера — американцы» [1, с. 568].

Таким образом, американская тема занимает, по сути, далеко не периферийное место в книге Гончарова, несмотря на малый объем. Писатель показывает несколько современных ему путей приобщения к христианской цивилизации африканских и азиатских народов. Первый — европейский, представленный прежде всего англичанами, французами, голландцами, испанцами. Здесь есть своя иерархия. Голландцы, в тех местах, где они явились первыми, постепенно уступают место более деловым англичанам. Европейцы не только распространяют цивилизацию, торговлю, но и активно и успешно миссионерствуют, приобщая народы к христианской религии (католичество и протестанство). Второй путь — американский, еще более деловой, но и более агрессивный. К третьему пути обратилась Россия в Сибири и Русской Америке. Об особенностях этого пути Гончаров сказал в главе «Из Якутска»: «Несмотря, однако ж, на продолжительность зимы, на лютость стужи, как все шевелится здесь, в краю! Я теперь живой, заезжий свидетель того химически-исторического процесса, в котором пустыни превращаются в жилые места□, дикари возводятся в чин человека, религия и цивилизация борются с дикостью и вызывают к жизни спящие силы... И когда совсем

готовый, населенный и просвещенный край, некогда темный, предстанет перед изумленным человечеством, требуя себе имени и прав, пусть тогда допрашивается история о тех, кто воздвиг это здание... Это те же люди, которые в одном углу мира подали голос к уничтожению торговли черными, а в другом учили алеутов и курильцев жить и молиться — и вот они же создали, выдумали Сибирь, населили и просветили ее, и теперь хотят вернуть творцу плод брошенного Им зерна» [1, с. 677 – 678].

Таким образом, Сибирь, «населенная и просвещенная», мыслится Гончаровым как «вклад в общечеловеческий капитал» и как возвращение православной Россией «долга» — «Творцу».

Американские и русские интересы и особенности цивилизования столкнулись в Японии. Гончаров как писатель, питающий большой интерес к понятию цивилизации и рисующий широкую картину новой геополитики, пытается объективно оценить достижения американцев, но не может не отметить отталкивающих черт их менталитета, далеко не совпадающего с особенностями русского национального характера, прежде всего их агрессивной манеры действовать в международной политике. Эти же черты он отмечает и в бытовом поведении американцев.

Библиографический список

1. Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20-ти томах. Т. 2. СПб.: Наука, 1997.

УДК 82-1/29

Е. В. Никкарева

Образ изгнанника в литературном романсе конца XVIII – первой половины XIX века

Аннотация: в статье рассматривается типология образа изгнанника – одного из первых типов героя в романсе конца XVIII в. С развитием жанра он приобрел различные модификации, наиболее интересной из которых является

«изгнанник самовольный» («Романс» М. Ю. Лермонтова). Материалом исследования выступают литературные романсы второстепенных поэтов, опубликованные в журналах и альманахах первой половины XIX в.

Ключевые слова: литературный романс; изгнанник; сентиментальный романс; романсый герой.

В конце XVIII в. через Францию в Россию проникает зародившийся в Окситании в XI в. жанр романса. Проникает сначала как вокально-поэтический жанр, однако уже в этот период начинает формироваться его лиро-эпическая, сочетающая в себе черты испанского и французского романса, разновидность – *литературный романс* (термин Л. С. Саркисян) – лиро-эпическая модификация жанра романса, эпическая составляющая которой подчинена лирической. Конфликт в литературном романсе – это конфликт лирический (субъективностей), представленный в романсе двумя составляющими: внешним конфликтом ролей и внутренним конфликтом – конфликтом двух типов сознания. Для литературного романса характерна сюжетность особого рода, так как это не только и не столько наличие событийного ряда, сколько развитие романсной ситуации на фоне развертывания лирического чувства, поэтому событийность в романсе представлена в первую очередь как рассказ о событии, особенностью которого является фрагментарность, нарушение причинно-следственных связей. Событием чаще всего оказывается ситуация разлученности героев, что определяет особую коммуникативную схему: обращение не к адресату как таковому, а к его образу, поэтому формально текст часто построен как «половинка диалога» (М. А. Петровский), что позволяет реализовать «экзистенциальную тему жанра» (термин Л. Я. Гинзбург) – раздельное переживание единства, или, воспользуемся поэтической формулой И. А. Бродского «соединение в разобщенном мире». Для литературного романса, как и для романса вообще, характерны эстетизация чувства (как вариант любовного), строфическая организация и развернутая мелодика. Основными для литературного романса являются два исторически сложившихся и генетически близких друг другу

типа героя: воин (рыцарь, богатырь, витязь, часовой и др.); поэт (трубадур, певец) – и третий, занимающий промежуточную позицию, тип – поэт-воин (бард). Мотив изгнанничества или определяемая эти мотивом сюжетная ситуация могут быть реализованы в литературном романсе, герой которого соотносим с любым из этих типов, а также конкретизирован в самостоятельном типе героя-изгнанника.

Так, в 1797 г. и Н. М. Карамзин в статье «Несколько слов о русской литературе» («Письмо в “Зритель” о русской литературе») очертил круг субъектов и определяемых этими типами исходных сюжетных ситуаций романса, среди которых «богатырь, странствующий рыцарь, скрепляет дружбу своею кровью» и «несчастный изгнанник бежит общества, углубляется в темные леса, живет с дикими зверьми и находит, что они менее жестокосердны, нежели люди» [10, с. 146].

Интересно в этой связи замечание Д. В. Колосова, сближающего классического героя былинного эпоса, «выступающего в гордом одиночестве, в отрыве от социума, нередко в негласном противостоянии с ним» [11, с. 69] и героя-изгнанника. В качестве одного из аргументов исследователь приводит этимологию немецкого слова «Recke» – богатырь, витязь, – генетически включающего в себя такие значения, как «изгнанник, одиноко странствующий герой» [11, с. 69]. Вместе с тем, в литературном романсе герой-воин (рыцарь, богатырь, витязь, часовой и др.) покидает возлюбленную, чтобы встать на защиту родины: *«Прощай — иду... в чужих странах терпеть, / Любить тебя, любить и умереть»* (В. И. Туманский «Романс (Из поэмы «Иснель и Аслега», 1819) [17, с. 141–142] (Здесь и далее при цитировании текстов романсов сохранены авторские орфография и пунктуация. – Е. Н.). Иногда содержанием подобных романсов становятся мечтания героя о возвращении к родным берегам, а их монолог обращен к посредникам (например, ветру, соловью), которые должны отнести возлюбленной весточку, например, в «Романсе Эдвина» (1822) А. Крюкова: *«Несися, несися, Зефир легкокрылый! // Под мирья тени родимых дубрав...»* [12, с. 335–337].

Однако для романского героя нет возврата ни на родину, ни к возлюбленной. Так, например, в двух схожих по сюжету текстах – романсе «Казак на родине» А. Х. Дуркопа ([1818]) и романсе Дм. Грембецкого «Козак» (1825), – герой, возвратившись на родину, узнает, что его возлюбленная стала женой другого. Но в романсе А. Х. Дуркопа герой заключает: *«Что и родина, коль нет / Ни друзей, ни милой?»* [7, с. 242], – и может скорее быть соотнесен с типом скитальца, а не изгнанника, тогда как в романсе Дм. Грембецкого повествователь обращается к герою с призывом бежать в чужие страны: *«Вернись опять ты на чужбины; / Забудь Козачку и село; / И там – в дали родной долины, / Умри, склоняясь на седло!»* [5, с. 232–233]. Таким образом, типичная для героя-воина ситуация разлуки с родиной конкретизируется в мотиве изгнанничества альтернативном смерти как закономерном разрешении ситуации измены возлюбленной.

Изгнанник как самостоятельный тип героя появился еще в сентиментальном романсе, например, в «Романсе» князя Ф. Сибирского «Долго ль будет мне скитаться...» [16, с. 255–256]. Но знаковым здесь можно считать корпус переводов и подражаний французскому романсу «Je suis natif d'Angleterre...» [1, с. 60–61] за подписью M. de Clermont-Tonnerre. Так, в 1804 г. в «Вестнике Европы» появляется «Романс» П. И. Шаликова «Я в Англии на свет родился», герой которого – «бедная жертва любви» – странствует «по всем местам», стремясь убежать от любовной тоски. По сути, он уже близок к типу беглеца, «добровольного изгнанника» романтической литературы: *«Давно, оставя край свой милый, / Влачу я цепь в чужой стране. – / «К иным народам дух унылый / И грусть неси», сказали мне: / Там кончатся твои печали...»* [18, с. 136–137].

В 1805 г. И. И. Дмитриев в подражание тому же французскому романсу пишет свой романс «Меланхолик», который можно назвать гимном сентиментальной эстетике. Для определения своего героя Дмитриев выбирает перифрастическое наименование «сын проклятия», для усиления этой характеристики выбирая уже не глагол «странствовать», как это было у Шаликова, а глагол «скитаться». Любовь предстает в романсе как страсть, в чужих странах герой ищет сострадания,

которое ему способны дать «растроганные жалостью» сердца, так как избавление от мук способна принести лишь смерть: *«Всю молодость провел в стенаньи; / Состарился, а все влачу / Любви цепь в тоске, в изгнаньи, / И тщетно смерти я хочу! // «Ступай далеко, — мне сказали, — Там знают жалость». Что ж? и там / Безумца лишь во мне искали, / Смеялись бедного слезам!»* [6, с. 6].

Разрабатываемый в этом ключе образ изгнанника встречается и в литературных романах романтической эпохи. Например, в «Романсе» Н. Ибрагимова «Как бедный странник, я по свету...» [9, с. 290–291], предположительно написанном по мотивам того же романса «Je suis natif d'Angleterre...», герой актуализирует такие характеристики изгнанничества как бездомность, отсутствие цели в странствии. Как и в предыдущих примерах в дальних странах герой ищет «друга», «спутника в пустыне», ощущая себя одиноким среди людей. В этих романах установка на чужое, воспринимающее сознание, установка на идеального читателя (слушателя) акцентирована не за счет прямого обращения к нему, но за счет противопоставления читателю представителей «льстивого света». Так, хотя в эпоху романтизма складывается (или актуализируется) целая плеяда типов героев «“выпадающих” из действительности»: изгнанник, чужак, мятежник и т. п. [2, с. 36], но в силу особой мотивировки сюжетной ситуации изгнанничества можно говорить об особом эмоциональном и событийном наполнении образа изгнанника в литературных романах.

Синонимом изгнанника иногда выступает сирота, например, в романсе Б. К. Бланка «Романс. К Ирме» ([1806]): *«Бегите, бедные! бегите, / И в отдаленнейшем краю / Судьбы щастливейшей ищите!.. // Уж мать скончала жизнь свою!»* [3, с. 65–66].

В ряде романсов исходная ситуация остается непроясненной. Но она раскрывается через мотивы одиночества, тоски по родине, друзьям, возлюбленной, которая приводит героя к смерти. Например, в «Романсе» («Шумы, волна, дробись, волна...») В. Золотова, опубликованном в «Дамском журнале» в 1826 г.: *«Брожу один, брожу, как тень <...> / Где милый край, где та страна, / Где сердце огонь любви познало?.. // Там сладок*

дым, там степь красна / Там все веселием дышало...» [8, с. 28–29].

Наиболее целостная концепция изгнанничества сложилась в творчестве М. Ю. Лермонтова, в частности в его романах. В основе всех романов Лермонтова лежит ситуация расставания, передаваемая устойчивым набором мотивов и образов, а также особым типом лирического героя (изгнанник), но отличающаяся нюансами и эмоциональной окрашенностью лирического переживания. Н. И. Осьмакова пишет: «Лермонтовский изгнанник – «невольный», ситуация изгнанничества сама должна настичь его: изгнанничество есть знак высшей отмеченности, который не может быть присвоен самолично. Он должен быть удостоверен приговором «гонителей», которым, при всем их «ничтожестве» в глазах героя, принадлежит роль значимого оппонента [15, с. 296]. С этой точки зрения интересен ранний «Роман» («Коварной жизнью недовольный...») (<1829>), герой которого определен как «самовольный изгнанник», хотя в нем и намечен социальный конфликт («...обманут низкой клеветой...») [13], который станет неотъемлемой частью воспроизводимой ситуации изгнанничества. «Самовольный» изгнанник – прямое заимствование из послания «К Овидию» Пушкина. Но, как отмечает Н. И. Осьмакова, в отличие от пушкинских стихов, где изгнанник и «беглец» – синонимы, «у Лермонтова изгнанничество не равно ни уходу, ни бегству» [15, с. 296].

В.Э. Вацура связывает этот «Роман» с личностью А. Мицкевича, отмечая при этом, что история отъезда поэта в Италию была известна Лермонтову из устных источников, а «вокруг Мицкевича уже складывалась *изустная легенда*, – и ядром ее было представление о великом поэте-изгнаннике» [4, с. 190]. Подобная биографическая мифологема оказывается близка Лермонтову и становится субстратом всего его творчества (основа новой «байронической» элегии), но первоначально находит наиболее адекватное воплощение именно в жанре романа.

Интересно также отметить, что до сих пор образ «Италии златой» был наполнен противоположной семантикой, благодаря многочисленным романсным вариациям на песню Миньоны

И. Г. Гете, в контексте которых Италия стала конкретным воплощением мифологемы романтического томления по бесконечному, по утраченному раю. Внутренняя миграция в Италию в романсе Лермонтова оборачивается изгнанием, а тоска по Италии – тоской по *«снегам и вихрю зимы холодной»*.

Ситуация расставания с тем адресатом, которого М. Ю. Лермонтов определяет перифразом «душа души моей», выступает основанием для развертывания серии сопряженных с ней мотивов и образов: мотива враждебности мира, мотива памяти, образа «чужбины», мотива изгнанничества.

Эти мотивы получают развитие в «Романсе к И» (<1830?>). Однако реальная ситуация изгнания превращается в этом «Романсе» в предполагаемую, проецируемую лирическим героем: *«Когда я унесу в чужбину / Под небо южной стороны / Мою жестокую кручину, / Мои обманчивые сны...»* [14] Этот романс можно назвать квинтэссенцией разработки темы изгнанничества не только в романсах Лермонтова, но и литературных романсах в целом. Так, в нем завершается, начатый в сентиментальном романсе поиск сочувствующего слушателя, которого герой Лермонтова, предстающий *«злословья жертвой»*, ищет не в жителях страны изгнания, но в оставленной на родине возлюбленной: *«Чтоб я сказал в земле изгнания: / Есть сердце, лучших дней залог...»* [14], – что позволяет ему в полной мере реализовать экзистенциальную тему жанра литературного романса – раздельное переживание единства.

Библиографический список

1. Clermont-Tonnerre, M. de Romance («Je suis natif d'Angleterre...») [Text] / M. de Clermont-Tonnerre // Hommage aux Dames. – Paris: Chez Janet, [1820?]. – С. 60–61.

2. Аверинцев, С. С., Андреев, М. Л., Гаспаров, М. Л., Гринцер, П. А., Михайлов, А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох [Текст] / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.

3. [Бланк, Б.К.] Романс; К Ирме («Орел с подругой черноокой...») [Текст] / Б* // Моск. зритель. – 1806. – Ч.4, декабрь. – С.65-66.
4. Вацуρο, В. Э. Мицкевич в стихах Лермонтова [Текст] / В. Э. Вацуρο // Вацуρο В.Э. О Лермонтове: Работы разных лет. – М., 2008. – С.182–200.
5. Грембецкий, Д. Козак: Романс («С надеждой верной из чужбины...») [Текст] / Д. Грембецкий // Дамский журнал – 1825. – Ч.12. – № 24. – С. 232–233.
6. Дмитриев, И. И. Меланхолик. Романс [Текст] / И. И. Дмитриев // Дмитриев И.И. Сочинения и переводы И<вана> Д<митриева>: в 3 ч. – Ч. 3. – М.: В типографии Платона Бекетова, 1805. – С. 6.
7. Дуркоп, А. Х. Казак на родине. Романс («Кончен, кончен дальний путь!...») [Текст] / А. Х. Дуркоп // Соревнователь просвещения и благотворения: Труды...Вольного о-ва любителей российской словесности. – СПб.: Медицинская типография, 1818. – Ч. 3. – С. 242.
8. Золотов, В. Романс («Шуми, волна, дробись, волна...») [Текст] / В. Золотов // Дамский журнал. – 1826. – Ч.14. – № 7. – С.28–29.
9. Ибрагимов, Н. Романс («Как бедный странник, я по свету...») [Текст] / Н. Ибрагимов // Труды Казанского общества любителей отечественной словесности. – Кн. 1. – Казань: В Университетской типографии, 1815. – С. 290–291.
10. Карамзин, Н. М. Несколько слов о русской литературе [Текст] / Н. М. Карамзин // Карамзин Н.М. Избранные сочинения: в 2 т. – Т. 2: Стихотворения. Критика. Публицистика. Главы из «Истории Государства Российского». – М.-Л.: Художественная литература, 1964. – С. 145–147.
11. Колосов, Д. В. «Сквозной герой» былинного эпоса [Текст] / Д. В. Колосов // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2013. – № 3–1. – С. 68–74
12. Крюков, А. П. Романс Едвина («Синейтесь, синейтесь, далекия горы!...») [Текст] / А. Крюков // Благонамеренный. – 1822. – Ч.19. – № 35. – С.335–337.
13. Лермонтов, М. Ю. Романс («Коварной жизнью недовольный...») [Текст] / М. Ю. Лермонтов // Лермонтов М. Ю.

Собрание сочинений: в 4 т. – Т. 1. Стихотворения. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. – С. 40–41.

14. Лермонтов, М. Ю. Романс к И [Текст] / М. Ю. Лермонтов // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. – Т. 1. Стихотворения. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. – С. 130.

15. Осьмакова, Н. И. Изгнанничество [Текст] / Н. И. Осьмакова // Лермонтовская энциклопедия. 1814–1841. – М.: Большая Рос. энцикл. (БРЭ), 1999. – С. 296–297.

16. Сибирской, Ф., кн. Романс («Долго ль будет мне скитаться...») [Текст] / [князь Ф. В. Сибирский] // Ипокрена, или Утехи любословия. – 1800. – Ч. 6. – С. 255–256.

17. [Туманский, В. И.] Романс («Аслега, друг преступной, но прекрасной...») [Текст] / Т. // Благонамеренный. – 1819. – Ч. 7. – № 15. – С. 141–142.

18. [Шаликов, П. И.] Романс: С французского: Je suis natif d'Angleterre («Я в Англии на свет родился...») [Текст] / к. Ш-в // Вестник Европы. – 1804. – Ч. 13. – № 2. – С. 136–137.

УДК 82-311.6

М. Г. Пономарева

Образ романтического героя-изгнанника в исторической прозе Ю. Н. Тынянова (на материале романа «Смерть Вазир-Мухтара»)

Аннотация: в исторической прозе Ю.Н.Тынянова происходит осложнение образа романтического героя-изгнанника за счет введения его в реалистический дискурс. Главный герой романа – Грибоедов (Вазир-Мухтар) – вбирает в себя черты не только байронического героя, героя-изгнанника, высокого героя, но и его полной противоположности – героя «молчалинского» типа.

Ключевые слова: исторический роман, байронический герой, романтический изгнанник, Ю.Н.Тынянов, мотивная структура.

Исторические романы Ю. Н. Тынянова, как неоднократно указывали исследователи, стали продолжением его научной деятельности. То, что было «скрыто» от него как ученого, стало явно, когда литературный материал оказался в окружении внелитературного быта, подробностей жизни (хорошо известна формула Тынянова: «Где кончается документ, там начинаю я» [6, с.154]). По-новому увидел он и романтического героя-изгнанника, которого традиционно мы определяем как байронического героя.

Байронический герой был наиболее ярким воплощением романтической эпохи – отрицательный бунтующий герой, обладающий поразительной притягательностью. Потенциал байронической личности современники видели в личности Лермонтова, Тынянов почувствовал его и в Грибоедове.

Исторический роман «Смерть Вазир-Мухтара» написан на документальном материале, что подчеркнуто даже названием – «Смерть Вазир-Мухтара», т.е. «смерть полномочного представителя» (в переводе с персидского). В его основе подлинные события жизни и смерти в Персии великого русского драматурга.

Личность Грибоедова, автора комедии «Горе от ума», уже сопоставлялась исследователями с личностью самого Тынянова. Так, В.И.Новиков в биографическом словаре «Русские писатели 20 века» отмечает: «...Главное в "Смерти Вазир-Мухтара" – это последовательно развернутое художественное сравнение "века нынешнего" с "веком минувшим", раскрытие вечной ситуации "горя от ума", в которую с неизбежностью попадает в России мыслящий человек. Так, Грибоедов в изображении Тынянова оказывается в трагическом одиночестве, его проект преобразования Кавказа отвергается и правительственными чиновниками, и ссыльным декабристом И. Бурцевым... Эта драматическая ситуация, безусловно, проецировалась на судьбу самого Тынянова и его единомышленников: разочарование в революционных идеалах, распад опоязовского научного круга и невозможность дальнейшего продолжения коллективной работы в условиях идеологического контроля. В 1927 Тынянов писал В. Шкловскому: "Горе от ума у нас уже имеется. Смею это сказать

о нас, о трёх–четырёх людях. Не хватает только кавычек, и в них все дело. Я, кажется, обойдусь без кавычек и поеду прямо в Персию"» [3]. Говорили исследователи и о «скептицизме и пессимизме» Грибоедова в изображении Тынянова, «весьма тонко завуалированных стилизацией» (Б.Вальбе) [1]. «Онегинско-печоринский стандарт» образа драматурга выделяет и А.И.Солженицын. «Трагическое одиночество», «скептицизм», «пессимизм», сопоставление с образами «лишних людей» классической литературы – весь этот комплекс характеристик отсылает нас к образу байронического героя.

Тынянов не ставит перед собой цели повторить в создаваемом художественном образе черты, характерные для байронического героя, хотя образ поэта «туманного Альбиона» возникает уже во второй главе произведения – в разговоре шахского доктора Макниля и Грибоедова. Слегка выпивший доктор, как будто рисуясь перед другим «европейцем», сначала говорит о причинах, по которым он переехал из Англии на Восток, а потом сам заговаривает о Байроне, сформулировав вполне типичную для обывателя характеристику мятущейся романтической личности: «Восток привлекает стариков вином, <...> поэтов - гордостью. Они горды своим изгнанием, хотя обыкновенно при этом их никто и не думал изгонять. Наш несчастный лорд Байрон погиб по этой причине» [7, с.61]. В романе Грибоедов не согласен с тем, что Байрона губит Восток и перекладывает ответственность на английское общество. А «байронический» комплекс переживаний героя на сюжетном уровне поддерживается ситуацией изгнания – отъездом его из России в Персию.

А.М.Таврина считает, что наиболее полно комплекс внутренних переживаний байронического персонажа, обреченного на постоянное изгнание, можно определить, используя следующие определения: независимый, индивидуалистичный, эгоистичный, разочарованный, одинокий, скитающийся, бунтующий, таинственный, мятущийся, гордый, мрачный, задумчивый, вызывающий страх в окружающих, страдающий и страстный [5, с.82–83]. Романтический странник не знает надежды на возвращение. Его путь всегда бесконечен, а смерть – лишь продолжение земного пути. Его духовный мир –

это мир прощания и воспоминания. Так входит в роман тема декабристского восстания – бунта («*Бунт* (Здесь и в дальнейшем *курсивом* выделено мной. – М.П.) и женщины были сладострастием стихов и даже слов обыденного разговора. Отсюда же шла и смерть, от *бунта* и женщин» [7, с.8], «Петропавловская крепость была тем местом, где лежали мертвые императоры и сидели живые *бунтовщики*» [7, с.36]). Ю.Тынянов в романе «Смерть Вазир-Мухтара» при оценке действий и переживаний фиксирует наше внимание на этих же определениях. Кроме того, речь повествователя в произведении выстроена таким образом, что включает внутреннюю речь и главного героя, а в этом случае все характеристики становятся и самохарактеристиками.

Для писателя гордость – качество, характеризующее не только лорда Байрона и лирического героя его творчества, но и Грибоедова как в юности, так и в настоящем («С *гордостью* он взглянул в сторону императорской ложи. С кем тягаться? Он понял сегодня двусмысленное существование Николая. Император был неполный человек. Холод его взгляда был необычаен» [7, с.47]; «Он был молод тогда и слишком *горд*. Теперь для него предрассудков не существовало» [7, с.76]; «И с надменностью, как будто он *гордился* тем, что чин его мал, он откинулся в креслах и заложил ногу на ногу» [7, с.117]; «Был он странного нрава: ребячлив, а то неприступен, *горд*, человек неприятный, но иногда ласковый, к чиновникам относился, без сомнения, свысока, но был все же коллежский советник, их же поля, птица невеликая, у правительства не в большой чести» [7, с.154]).

Вспоминая о прошлом, о годах увлечения героя декабристскими идеями, повествователь отмечает: «Благо было тем, кто псами лег в двадцатые годы, молодыми и *гордыми* псами, со звонкими рыжими баками! Как страшна была жизнь превращаемых, жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемешалась кровь!» [7, с.9] Именно таким видится ему Грибоедов, которому «ценою унижения надлежало добиться своего», для которого путь из Петербурга в чужую страну становится и путем самопознания и самопонимания. Понимая, что его комедия «Горе от ума», упоминание о которой

неоднократно появляется в романе, стало визитной карточкой его для современников, он все глубже осознает, насколько трагедия Чацкого становится его собственной. Но если Чацкий все-таки отправлен им в странствие за пределы реального, «фамусовского» мира, которым он тяготится, то в романе Тынянова герой едет на службу, принимает должность, которая ему не по душе и так и не произносит знаменитой фразы «Служить бы рад – прислуживаться тошно» [2, с.37].

Пылкость, восторженность Чацкого, декабристского поколения 20-х годов XIX века оборачивается внутренней мертвенностью – «сухостью» (А. М. Таврина выделяет страстность как одну из существенных черт байронического героя). Это определение неоднократно сопровождает действия героя романа. Причем это свойство может быть выявлено в герое как другими персонажами («У тебя *сухая кровь*, Александр...») – говорит Бегичев [7, с.34]; «снова посмотрел Манучехр-хан в глаза Грибоедову. Глаза были узкие, *сухие*, прищуренные» [7, с.333]), так и повествователем («Александр Сергеевич Грибоедов слушает и потом говорит Сашке *сухо*, как кому-то другому...») [7, с.139]; «И он топает тонкой ногой и смотрит *сухими* глазами, которые в очках кажутся Сашке громадными» [7, с.139]; «"Я не знал об этом проекте", – *сухо* сказал он» [7, с.238]; «Грибоедов сидел прямой как палка. Голос его был *сухой*» [7, с.291]). Вынужденный жить в последекабристское время и не теряя надежду на то, что его жизнь есть все-таки высокое служение ей, но иными средствами, он не сразу понимает, что изменения, произошедшие в нем, необратимы. Ум оборачивается в этой жизни гордостью, попытка служения – гордостью, молчание, погруженность в постоянный самоанализ – предательство юношеских идеалов свободы. Для него, не ставшего декабристом, не разделившего с ними изгнанничества (ссылки в Сибирь), путь в Персию – не повторение их судьбы, а отказ от нее. Так сюжетно заданный мотив высокого странствия (герой не сразу отправляется на службу, совершает путешествие по Кавказу, встречается с друзьями, людьми, с которыми когда-то его объединяли идеалы юности) не поддерживается во внутренней рефлексии героя, все больше ощущающего себя частью государственной машины.

В романе неоднократно упоминается произведение Грибоедова «Горе от ума». Можно даже сказать, что его название станет одним из основных лейтмотивов, но показательно, что от полного заглавия во внутренней речи героя и речи повествователя останется только «горе»: «Так он было хотел начать свое "Горе", но потом стал портить для театра, вставлять фарсы, и все восхитились» [7, с.77]? «А он в Петербурге понес свое "Горе" прямо министру на цензуру. Занесся. Тот и так и сяк, любезен был до крайности, и ничего не вышло. Теперь "Горе" у Фаддея» [7, с.143], «Так он оглянулся на город, и так началось его "Горе" – с тифлисского пункта, с горы Давида» [7, с.165], «А Бурцов попрекает меня моим "Горем"» [7, с.248], Тогда вдруг понял, что трудно ему будет жить без того, чтоб свое "Горе" не увидеть на петербургском театре [7, с.279], «И опять побежал в кабинет, запер "Горе" на ключ» [7, с.395]. В большинстве этих контекстов название произведение является и метафорой жизни автора, знаком его разочарования и несовершенных дел и замыслов. Причем, используя такую «урезанную» форму заглавия, Тынников поступает не только как автор вымышленного повествования, сколько как автор-филолог, ученый: ведь в реальной жизни Грибоедов именно так и называл свое произведение. Не мог Тынников не привести и всем известного документального контекста, где используется эта форма – собственноручная надпись Грибоедова на болгаринском списке своего произведения «Горе мое поручаю Булгарину. Верный друг Грибоедов. 5 июля 1828 г.» [7, с.395]. И только дважды в романе будет употреблена полная форма названия в совершенно противоположных контекстах – в гневной речи Бурцова («Отвратительно! Стыдитесь! Тысячами – в яму! С детьми! С женщинами! И это вы "Горе от ума" создали! [7, с.244]») и в оправдывающих его размышлениях Пушкина над гробом «грибоеда» («Ему нечего более делать. Смерть его была мгновенна и прекрасна. Он сделал свое: оставил "Горе от ума"» [7, с.416]). Высокое и бытовое, Чацкий и Молчалин соединились в образе автора произведения, не повторившего судьбу ни одного из своих героев, как будто не угадавшего собственную судьбу, ставшего изгнанником из мира, дорогого для него, изгнанником из жизни и творчества. В

литературном тексте такой герой всегда оказывается романтическим изгнанником, но только потому, что он показан вне бытового контекста, в какой-то ограниченный момент времени. Погруженный же в этот контекст в романе Тынянова он из автора «Горе от ума» превращается в вазир-мухтара.

Прорисовывая образ главного героя своего по канве романтического, байронического героя-изгнанника, писатель показывает неоднозначность этого комплекса переживаний в жизни реального человека, чей внутренний мир оказывается сложнее, противоречивее, соединяет элементы миропонимания Чацкого и Молчалина. Показательно в этом отношении и то, что по отношению Грибоедова в романе только однажды прозвучит определение «одиноким» – одно из важнейших, смыслообразующих в типе байронической личности: *«Безобразное одиночество тогда самым жалостным и проклятым образом, как живое существо, влезло в него»* [7, с.299]. Это одна из самых емких характеристик образа Грибоедова, вбирающих в себя ставший сложным и противоречивым образ романтического героя-изгнанника. Не случайно А.И. Федута называет «Смерть Вазир-Мухтара» «романом о смерти чужого всем человека, русского с персидским титулом, обреченного уже названием романа и потому воспринимаемого читателем как временно пребывающего среди живых» [8].

Библиографический список

1. Вальбе, Б. Юрий Тынянов и его исторические романы // Ленинград. – 1931. – № 10. – С.18–34.
2. Грибоедов, А. С. Горе от ума [Текст] / А. С. Грибоедов // Грибоедов, А. С. Полное собрание сочинений: в 3 т. – Т. 1. – СПб.: Нотабене, 1995. – С. 9–122.
3. Новиков, В.И. Тынянов Юрий Николаевич [Электронный ресурс] / В. И. Новиков // Русские писатели 20 века. Биографический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву-АМ, 2000. – С. 697–699. – URL: http://philologos.narod.ru/tynyanov/tyn_bio.htm
4. Солженицын, А. И. «Смерть Вазир-Мухтара» Юрия Тынянова: из «Литературной коллекции» [Электронный

ресурс] / А. И. Солженицын // Новый мир. – 1997. – № 4. – URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/4/solgen.html Проверено: 11.01.2017.

5. Таврина, А. М. Образ байронического героя в русской романтической повести 30-х годов XIX века / А. М. Таврина // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2013. – № 3 (132). – С. 82–86.

6. Тынянов, Ю. Н. Как мы пишем [Текст] / Ю. Н. Тынянов // Тынянов, Ю. Н. Литературный факт. – М.: Высш. шк., 1993. – С. 150–157.

7. Тынянов, Ю. Н. Смерть Вазир-Мухтара [Текст] / Ю. Н. Тынянов // Тынянов, Ю. Н. Сочинения: в 2 т. – Т. 2. – Л.: Художественная литература, 1985. – 440 с.

8. Федута, А.И. Пушкин глазами Грибоедова: роман Ю.Н.Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» [Электронный ресурс] / А. И. Федута // Письма прошедшего времени. Материалы к истории литературы и литературного быта Российской империи. - Минск, 2009. - С. 241-248. – URL: <http://www.philology.ru/literature2/feduta-09b.htm> Проверено: 11.01.17.

УДК 070 (091)

Д.В. Туманов, Л.Г. Егорова

**Роль образа А.С. Пушкина в формировании
идентичности российской эмиграции**

Аннотация: В статье предметом анализа становится концепт образа А. Пушкина, воплощенный в художественно-публицистическом наследии Русского Зарубежья и рассмотренный в контексте формирования идентичности российской эмиграции. Выявлены мифологические корни создания образа А. Пушкина, рассмотрены культурные контексты, повлиявшие на его формирование. Подробно проанализированы мотивно-образные комплексы, представляющие данный концепт.

Ключевые слова: А. Пушкин, российская эмиграция,

образ, идентичность.

Эмиграция может рассматриваться как социокультурное явление, а идентичность эмигрантов – как набор тех или иных культурных черт, позволяющих им осознавать себя частью группы, отличающейся от других, и оставаться самими собой в изменившихся социальных условиях. В этом смысле эмиграция с необходимостью ищет и находит те культурные черты, которые используются в качестве этнических символов для сплочения своей общности и различения ее с «иными», «чужими», причем эти черты сознательно отбираются из культуры. Им придается смысл знаков принадлежности, при этом что-то отсеивается, а что-то принимается, даже приобретает священный смысл, мифологизируется. Причем для русской эмиграции первой волны важно было не только определить черты, формирующие ее идентичность, но и на их основе сформулировать свою социально-историческую миссию. Над этим работали эмигранты-интеллектуалы, в первую очередь – писатели, ученые (в первую очередь историки, лингвисты), публицисты, общественные деятели. Процесс социального конструирования общего символа, ставшего основой формирования идентичности – а для русской эмиграции им стал образ А. Пушкина – происходил в ходе создания множества интерпретаций и реинтерпретаций его образа, а на этой основе определения и переопределения российскими эмигрантами самих себя и своей миссии.

В памяти изгнанников А. Пушкин и Россия были неотделимы друг от друга. Политическая позиция А. Пушкина интерпретировалась как примирение с царским режимом из страха перед народным бунтом, его хвалебные отзывы о русском национализме и империализме, бескомпромиссный индивидуализм и духовное вольнолюбие находили горячий отклик у эмигрантской интеллигенции. Внимательно отслеживая процессы интерпретации пушкинского наследия и социального образотворчества в Советском Союзе, писатели Русского Зарубежья ведут постоянный публицистический диалог с советской пушкинианой, оказывая влияние и на ее становление, и на пути ее развития.

На основе смены взглядов на А. Пушкина – от примитивно-революционного социологизма двадцатых до антиреволюционной апокалиптичности девяностых, в которой исчезли последние следы литературно-языковой материи, – вполне можно построить всю историю русской культуры последних полутора веков. По словам А. Панченко, «то, что некогда было культурным событием, переходит в разряд культурного обихода» [4, с.13]. Если литераторы начала столетия обычно выбирали одну из черт сложного, амбивалентного образа А. Пушкина, то к концу двадцатого века, при всей кажущейся простоте, образ поэта наполняется интертекстуальностью.

В эмиграции русская культура живет и развивается не только не в отрыве, но в отчетливом идеологическом, политическом и культурном противостоянии Советской России, осуществляя перманентный диалог-дискуссию с русской советской культурой. Идентичность проблем, поднимаемых Советской Россией и Русским Зарубежьем позволяет говорить о литературе и публицистике двух России как едином культурном явлении.

Одним из самых крупных событий начала двадцатых годов был Съезд национального объединения, открывшийся в Париже 6 июня 1921 года. Совпадение этого события с днем рождения А. Пушкина оказалось символичным. Помимо теоретических вопросов осмысления политического строя Советской России, ее экономического положения и анализа русского опыта коммунизма, съезд решал практические задачи выработки программы русского национального объединения. В центр своего национального сознания эмигранты поместили образ А. Пушкина, – и это была самая удачная их находка.

Размышляя об этом, М. Раев полагает, что именно это решение, с готовностью и энтузиазмом воплощенное в 1937 году в торжествах русской эмиграции, побудило советское руководство отметить столетнюю годовщину смерти А. Пушкина с такой помпой, размахом и в таком же именно духе, в каком Русское Зарубежье чествовало создателя современного литературного русского языка [5].

Сквозь все, написанное о нем в Русском Зарубежье, можно прочертить традиционный для России треугольник: Православие – Самодержавие – Народность. А. Пушкин и впрямь искушает говорить не о нем, а о себе.

В критических статьях писателей-философов Русского Зарубежья С. Булгакова, Вяч. Иванова, И. Ильина, А. Карташова, Д. Мережковского, С. Франка, И. Шмелева и других доминируют представления о поэте, как пророке, учителе и духовном вожде нации. Разнообразные формы сакрализации А. Пушкина сопрягаются с идеей гармонического объединения в его гении противоположных начал национального духа и национального бытия.

Пафосу религиозно-философской интерпретации А. Пушкина в изгнаннической России противостоит трезво-эмпирический подход В. Набокова, В. Ходасевича, М. Цветаевой, в произведениях которых А. Пушкина предлагалось любить «не за проблематическое духовное преображение, а за реально данную нам его поэзию – страстную, слабую, греховную, человеческую» [7, с. 493].

Однако сложность, которую испытывает любой исследователь этого феномена, заключается, прежде всего, в том, что литература эмиграции слишком тесно переплетена с политикой. Горячие, злободневные споры изгнанников на страницах своих изданий об ответственности за прошлое и настоящее России, идеологические противостояния из-за выбора тактики или программы в связи с теми или иными событиями в Советском Союзе сочетались в Русском Зарубежье с широким историософским размахом, с продуманностью концептуальных посылок и выводов. Пока советское пушкиноведение исследовало фактологию, текстологию, поэтику, стилистику, биографические и историко-литературные проблемы, Русское Зарубежье сосредоточилось на исследовании А. Пушкина в плане духа, с философской, нравственной, метафизической, религиозной стороны.

Пушкинский 1937 год совпадал с двадцатилетием Октября, которое большевики готовились отметить с небывалым размахом. Противопоставить этому эмиграции было практически нечего. Требовалось решение неожиданное, некий

парадоксальный шаг, совмещающий в себе политическое выступление с явственно выраженной аполитичностью. И этим шагом, этим неординарным решением мог стать А. Пушкин. Уже в середине 1934 года было принято решение об организации всемирного чествования А. Пушкина в связи со столетием его гибели.

Как писал Сергей Михайлович Лифарь, «Пушкин чествовался в 1937 году <...> во всех пяти частях света: <...> в 42 государствах и в 231 городе» [2, с. 61]. Пушкинские спецвыпуски эмигрантских изданий появились в тот год почти во всех странах, где осели русские изгнанники, не говоря уже об устройении ими выставок, публичных выступлений и публицистических вечеров, отмеченных именем А. Пушкина. И было бы просто невозможно – даже в беглом обзоре – перечислить все, что происходило на этих юбилейных торжествах.

Подводя итоги пушкинским торжествам, Ф. Степун отметил: «Конечно, эмиграция и Советская Россия чтили и чествовали не одного и того же Пушкина, а двух весьма далеких друг от друга, различных, но все же во всеобъемлющем единстве поэта заключенных».

Советская Россия праздновала популярного Пушкина всей левой интеллигенции, вольнодумца, гордого тем, что в свой жестокий век прославил он свободу и милость к падшим пробуждал.

Эмиграция же чествовала Пушкина, впервые увиденного Достоевским, человека всеобъемлющей души и всепонимающего сердца» [6, с. 2].

В том, что писалось о А. Пушкине в Русском Зарубежье, можно выделить три основные темы, касаясь которых авторы вступали в прямое столкновение со своими заочными советскими оппонентами. Это, прежде всего, глубина и особенности религиозного сознания поэта, о чем наиболее определенно и подробно писал С. Булгаков. Другой полемической темой являлось исследование А. Пушкина как политического мыслителя, нашедшее отражение в публицистике С. Франка и Г. Федотова. И, наконец, третье направление связано с анализом советской действительности сквозь призму

отношения к А. Пушкину, – фельетоны И. Тхоржевского и Дон Аминадо...

В своем выступлении на торжественном заседании парижского Центрального Пушкинского комитета в 1937 году Д. Мережковский предложил свое видение одновременной востребованности поэта: «На две половины расторгнута Россия, и мы только верим, что обе половины соединятся. Непреложное свидетельство единой России – Пушкин. <...> Он – огненный столп, ведущий нас в пустыне изгнания на Родину» [3, с. 21]. Это откровение чрезвычайно важно для понимания ментальности первой волны русской эмиграции и места в нем сконструированного эмигрантской публицистикой образа А. Пушкина.

Эмиграции необходим был символ, потребность ощутить нечто высшее, что могло бы над партиями соединить эмигрантов между собой и всех их в совокупности с потерянной родиной. Таким символом оказался пушкинский язык, та русская речь, которая была создана поэтическими опытами А. Пушкина.

Однако после 1934 года контакты между эмигрантами и советскими гражданами прекратились окончательно, русская эмиграция оказалась в полной изоляции. Писатели второй и третьей волн эмиграции уже не ставили перед собой задач «сохранения культуры».

Одной из основных черт русской эмигрантской литературы третьей волны станет ее тяготение к авангарду, постмодернизму. В 1975 году А. Синявский выпустил во Франции книгу «Прогулки с Пушкиным». С этого момента Пушкин становится постоянным объектом деконструкции: «наше все» стало эмблемой всего чего угодно. После А. Синявского, по замечанию А. Битова, «Пушкин – уже не имя собственное, а слово» [1, с. 571].

Разворачивая эту идею в ряд художественных образов, С. Довлатов, например, создает свой «Заповедник», изображая Пушкиногорье своеобразным русским Диснейлендом: тут, на заводе по производству фантомов, нет и не может быть ничего подлинного. Таким, по его мнению, стал бережно хранимый эмигрантами первой волны образ Пушкина на их исторической Родине спустя семьдесят лет после их исхода.

Реэмиграция, возвращение в Россию посткоммунистическую, вызвана острым желанием потомков эмигрантов первой волны вернуть свою историческую родину на путь высокой духовности и миссионерского служения. Издания И. Шмелева, Б. Зайцева, Н. Тэффи, Д. Мережковского, Г. Струве, А. Ремизова и многих, многих других, являют собой претензию на то, чтобы эмиграция первой волны получила всеобщее признание, и прежде всего в стране ее исхода, как неотчуждаемая часть национального достояния, как носительница главных ценностей.

Иначе потеря образа поэта грозит потерей идентичности и тех культурных черт, которые позволяли россиянам двух Россий – эмигрантской и советской – оставаться самими собой в изменяющихся социальных условиях.

Библиографический список

1. Битов, А. Битва [Текст] / А. Битов // Жизнь в ветреную погоду. – Л., 1991. – С. 570-621.
2. Лифарь, С.М. Всемирный Пушкинский Зарубежный Комитет 1937 года [Текст] / С.М. Лифарь // Центральный Пушкинский Комитет в Париже (1935-1937) : в 2 т. – М., 2000. – Т.1. – С.51-106.
3. Мережковский, Д.С. Пушкин и Россия [Текст] / Д.С. Мережковский // Иллюстрированная Россия. – 1937. – № 7. – С.20-31.
4. Панченко, А.М. О русской истории и культуре [Текст] / А.М. Панченко. – СПб., 2000. – 464 с.
5. Раев, М.И. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции 1919-1939 [Текст] / М. И. Раев – М., 1994. – 296 с.
6. Степун, Ф.А. Духовный облик Пушкина [Текст] / Ф.А. Степун // Вестник Российского Студенческого Христианского Движения. – 1962. – № 2 (65). – С. 1-7.
7. Ходасевич, В.Ф. «Жребий Пушкина», статья о. С.Н. Булгакова [Текст] / В.Ф. Ходасевич // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX вв. – М., 1990. – С. 488-493.

А.А. Федотова

**«Наши заграничные réfugiés»: полемика между
«Колоколом» А.И. Герцена и «Русским вестником»
М.Н. Каткова**

Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда в рамках научно исследовательского проекта «Поздний Н.С. Лесков: научная подготовка к изданию художественных и публицистических произведений 1890-х годов» (грант № 15-04-00192).

Аннотация: статья посвящена анализу переломного этапа в восприятии русским обществом «Колокола» А.И. Герцена. Полемика, разразившаяся в 1862 году между газетой лондонского публициста и изданиями М.Н. Каткова, рассматривается на материале ключевых статей А.И. Герцена «Письмо гг. Каткову и Леонтьеву», «Молодая и старая Россия», «По поводу крепких слов г. Каткова и слабостей генерала Потапова» и М.Н. Каткова «Что делается в Москве», «Наши заграничные réfugiés», «Заметка для издателя «Колокола»»

Ключевые слова: А.И. Герцен, М.Н. Катков, полемика, «Колокол», «Русский вестник».

В России рубежа 1850-х – 1860-х гг. одним из самых читаемых изданий был «Колокол» А.И. Герцена. Об этом сохранилось показательное свидетельство В.П. Мещерского: «...в военно-учебных заведениях, высших того времени, Герцена брошюры читались, сваливаясь с неба, и я помню, при встречах с юнкерами-сверстниками, разговор о том, что у них классы делятся на герценистов и антигерценистов» [5, с. 69]. Но «мода» на Герцена, по его собственной ироничной характеристике в «Былом и думах», достаточно скоро сменилась расхождением и критикой.

Официальной датой начала полемики вокруг деятельности Герцена стала весна 1862 года, когда в русской печати после долгих лет молчания имя знаменитого изгнанника было произнесено вслух. Оно было упомянуто в апрельской

статье газеты М.Н. Каткова «Современная летопись» в обозрении «Что делается в Москве»: «Что же такое читает теперь Москва? Еще не так давно я ответил бы: Не спрашивайте так громко... Москва читает теперь то, что читают украдкой, - это не для всех... Но это недавнее время прошло, и теперь я отвечу во всеуслышание: Москва читает письмо г. Герцена, известного русского *réfugié*» [1, с. 305]. Вслед за этим «Вятские губернские ведомости» опубликовали «Речь, сказанную при открытии Вятской публичной библиотеки А. Герценом 6 декабря 1837 года».

По воспоминаниям В.А. Цеэ, назначенного весной 1862 года председателем Санкт-Петербургского цензурного комитета, это внезапное появление имени Герцена в русской прессе было инспирировано им совместно с А.В. Головинным, бывшим в то время министром народного просвещения [6]. В воспоминаниях Цеэ точно обозначены основные силы, которые приняли участие в полемике с Герценом – ими стали издания Каткова «Современная летопись» и «Русский вестник». В июне 1862 года в них были опубликованы статьи Каткова «Наши заграничные *réfugiés*» и «Заметка для издателя «Колокола»».

Статьи Каткова отличаются резкой критикой деятельности Герцена. Небольшая заметка «Наши заграничные *réfugiés*» проводит прямые параллели между заявлениями издателя «Колокола» и знаменитыми майскими пожарами в Петербурге в 1862 году. По мнению Каткова, главная причина популярности в России Герцена – недостаточное развитие общества, науки и человеческой личности, которые делают возможным «тот факт, что несколько господ, которым нечего делать, несколько человек, неспособных контролировать свои собственные мысли, считают себя вправе распоряжаться судьбами народа с тысячелетнею историей (бедный тысячелетний народ, за что суждено тебе такое унижение?), предписывая законы его неучащейся молодежи и его недоученным передовым людям» [3, с. 489 – 490]. Несмотря на острую критику личности Герцена, его имени Катков пока не называет, ограничиваясь перифразом, вынесенным в заглавие заметки. Ироничная формула «наши *réfugiés*», которую Катков нашел ранее в статье «Что делается в Москве», дополняется

определением «заграничные». Этот плеоназм напрямую связан с важной линией критики Катковым Герцена – указанием на его оторванность от российского общества.

Ответ Герцена на заметку Каткова – «Письмо гг. Каткову и Леонтьеву» – было опубликовано в «Колоколе» 10 июня. Герцен не отказывает себе в удовольствии с иронией отозваться о найденной для него Катковым характеристике («я должен признаться, что я до сих пор думал, что все réfugiés и эмигранты — более или менее заграничные» [2, с. 212]) и заканчивает открытое письмо свойственным для возвышенного и эмоционального стиля его публицистики сравнением себя с Прудоном: «Может, вы слыхали, как в 1849 году в народном собрании в Париже Прудон, задетый таким же образом Тьером, сказал ему спокойно, стоя на трибуне, превратившейся на ту минуту в страшный суд: «Говорите о финансах, но не говорите о нравственности, я могу это принять за личность, и тогда я не картель вам пошлю, а предложу вам другой бой: здесь, с этой трибуны, я расскажу всю мою жизнь, факт за фактом, каждый может мне напомнить, если я что-нибудь пропущу или забуду. И потом пусть расскажет мой противник свою жизнь» [2, с. 213].

Открытое письмо Герцена вызвало появление «Заметки для издателя «Колокола»» Каткова. Отвечая на «письмо», Катков привлекает текст еще одной наделавшей много шума статьи Герцена – «Молодая и старая Россия». Эта статья, как явствует из ее названия, посвящена прокламации «Молодая Россия», распространение которой предшествовало петербургским пожарам. В тексте прокламации, призывавшей к «кровавой революции» [4, с. 511], «уничтожению брака» [4, с. 516] и провозглашению «социальной и демократической республики Русской» [4, с. 518], отдельное внимание было уделено определению взгляда революционно настроенной молодежи на деятельность Герцена. Главным пунктом размежевания признавался недостаточный радикализм последнего: «С 1849 г. у Герцена начинается реакция: испуганный неудачною революциею 48 года, он теряет всякую веру в насильственные перевороты <...> его отвращение от кровавых действий, от крайних мер, которыми одними можно

только что-нибудь сделать, — окончательно уронили журнал в глазах республиканской партии» [4, с. 512 – 513].

Герцен видит необходимость прокомментировать наиболее резкие высказывания авторов прокламации: «революция кровавая и неумолимая» [4, с. 512], «мы не страшимся ее хотя и знаем, что прольется река крови, что погибнут, может быть, и невинные жертвы» [4, с. 514], «как очистительная жертва сложит головы весь дом Романовых! Больше же ссылок, больше казней! — раздражайте, усиливайте негодование общественного мнения» [4, с. 516]. Для этого публицист подвергает интерпретации неоднократно повторяющийся в статье образ крови: «Жаль, что молодые люди выдали эту прокламацию, но винить их мы не станем. Ну что упрекать молодости ее молодость, сама пройдет, как поживут <...> Горячая кровь, *il troppo giovanil' bollore* <...> святое нетерпение, две-три неудачи — и страшные слова крови и страшные угрозы срываются с языка. Крови от них ни капли не пролилось, а если прольется, то это будет их кровь — юношей-фанатиков» [2, с. 202]. Эмоциональный тон статьи задает подчеркнуто мягкая и дружественная реплика Герцена, которой он отвечает на достаточно резкую критику своей личности и деятельности в прокламации: «Вы нас считаете отсталыми, мы не сердимся за это, и если отстали от вас в мнениях, то не отстали сердцем — а сердце дает такт» [2, с. 203].

Статья Герцена полна христианской образности, которая используется автором для характеристики молодых революционеров: «Наши жертвы искупления, как Михайлов, как Обручев, должны вынести двойное мученичество» [2, с. 203], «народ нам не верит и готов побить камнями тех, которые за него отдают жизнь» [2, с. 203]), «Разве шляхетная Магдалина своим собственным сердцем дошла до раскаяния?» [2, с. 203]. Сопоставление радикальной молодежи с христианскими мучениками, в целом свойственной революционной стилистике, подчеркивает возвышенную и приподнятую интонацию пламенного заявления Герцена. Вступая в полемику с Герценом, Катков излагает сущность принципиальной позиции авторов прокламации, которая в статье лондонского публициста отодвинута на второй план: «Публике отчасти известно из газет

содержание этого безобразного изделия наших революционеров. Здесь требуется ни более ни менее как признать несуществующим Бога, затем уничтожить брак и семейство, уничтожить право собственности <...> достигнуть всего этого путем самого обильного кровопускания, какого еще нигде не бывало, и забрать крепко власть в свои руки» [3, с. 503]. Это лаконичное обобщение необходимо Каткову для того, чтобы продемонстрировать наиболее уязвимые, с его точки зрения, стороны статьи Герцена, которые касаются его оценки прокламации.

Основным объектом критики Каткова становится не содержание статьи Герцена – впрочем, по сравнению с прокламацией «Молодая Россия» оно вполне умеренно – а ее стилистика. Прежде всего, Катков жестко характеризует интонацию дружеского обращения, выбранную Герценом для разговора с молодыми революционерами: «Обо всех говорит он с негодованием, со злобною иронией; к ним одним обращается он со словом нежности, с чувствительным дрожанием в голосе» [3, с. 504]. Кроме того, Катков саркастически отзывается о эмоциональной и возвышенной патетике, свойственной статье: «А чтоб им было веселее и чтоб они не одумались, он перебирает все натянутые струны в их душе, он шевелит в них всю эту массу темных чувствований, которые мутят их головы, он поет им о «тоске ожидания...», он поет им о «святом нетерпении» [3, с. 505]. Наконец, Катков тонко подмечает, что возвышенный характер статьи Герцена связан с использованием им библейской фразеологии, и жестко подчеркивает: «фразер иначе не говорит теперь, как библейским языком» [3, с. 504], «он отслужит по ним панихиду; шутовской папа, он совершит торжественную канонизацию этих японских мучеников» [3, с. 505], «он поет молебен жертвам, уже пострадавшим за подметные листы» [3, с. 505].

Катков утверждает двусмысленность избранной Герценом роли «пророка», основываясь на объективном факте жизни Герцена за границей (факт, который ранее послужил источником возникновения его знаменитого плеоназма): «Ему ничего, - пусть прольется кровь этих «юношей-фанатиков»! Он в стороне – пусть она прольется» [3, с. 505], «и если б еще был он

на месте, с ними, с этими «юношами-фанатиками» <...> нет, он поет им из-за моря» [3, с. 505]. Подбирая подходящие в этой связи для Герцена определения, Катков перестает стесняться в выборе выражений: «наш фразеолог» [3, с. 501], «наш артист» [3, с. 500], «болтун» [3, с. 503], «бездушный фразер» [3, с. 505] и заканчивает статью эффектным ответом на обращение в открытом письме к нему Герцена: «Издатели «Колокола» спрашивают нас, какие они люди. Мы сказали. Честными ни в каком случае назвать их нельзя. От бесчестия им одна отговорка – помешательство» [3, с. 512].

Если стиль статей Герцена послужил главным предметом критики Каткова, то стиль заметки Каткова стал основанием для того, чтобы Герцен прекратил с ним полемику. Своеобразным ответом на высказывания Каткова стала заметка «По поводу крепких слов г. Каткова и слабостей генерала Потапова», опубликованная в «Колоколе» 22 августа 1862 г., в которой Каткову отводится лишь одна финальная фраза: «Теперь разрешили убедителям III отделения ругать «нарушителей общественного порядка». Ну вот они и довели Каткова до статьи, в которую он упал, как в помойную яму! Как бы он не захлебнулся в ней по примеру генерал-адъютанта и бывшего спб. обер-полицмейстера Кокошкина» [2, с. 234]. Надеясь на слухи об обстоятельствах гибели обер-полицмейстера С. А. Кокошкина, который при обследовании выгребных ям якобы провалился в одну из них, Герцен в свойственной ему тонкой иронической манере наносит сразу два выпада против Каткова: он демонстрирует и недопустимость тона издателя «Русского вестника», и намекает на его возможную связь с III отделением.

Шестидесятые годы XIX столетия закономерно считаются временем решительных перемен в жизни русского общества. В русской литературе их знаком стало прогрессирующее размежевание литературных сил, прежде всего, по идеологическому принципу. Парадоксальность полемики вокруг деятельности Герцена связана, прежде всего, в том, что в критике его деятельности взгляды «партизанов» (как в то время называли представителей разных партий) неожиданно сошлись. 1862 год оказался переломным для издателя «Колокола», ответившего на резкую критику русских авторов

горькими словами о собственном одиночестве и трагедии непонимания его на родине: «Еще и еще камень — ну, этот мимо, и вот еще... это не камень, что-то рыхлое, ледящееся, это из-за Черной Грязи. Почти все, владеющие пращою в русской журналистике, явились один за другим на высочайше разрешенный тир и побивают нас... По счастью, у иных рука неверна, словно дрожит от волнения, от угрызения совести, от воспоминаний; другие нарочно пускают мимо, а третьи бросаются грязью, — это очень гадко, но не больно. Потешайтесь, господа; мы только того и хотели, чтоб как-нибудь возвратиться к вам; мы возвращаемся мишенью, итак, à vos pièces, canonniers! (к орудиям, канониры!)» [2, с. 221]. Полемика с Катковым предвосхитила резкое охлаждение к Герцену русского общества в следующем 1863 году, когда после поддержки издателем «Колокола» польского восстания тираж газеты резко упал до 500 экземпляров.

Библиографический список.

1. Видуэцкая, И.П. Лесков о Герцене // Проблемы изучения Герцена [текст] / М., 1963.
2. Герцен, А.И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 16 [текст] / А.И. Герцен. — М., 1958.
3. Катков, М.Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. Заслуга Пушкина: О литераторах и литературе [текст] / М.Н. Катков. — СПб., 2010.
4. Лемке, М. Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия [текст] / М. Лемке. — СПб., 1904.
5. Мещерский, В.П. Мои воспоминания. Ч. 1 (1850 — 1865) [текст] / В.П. Мещерский. — СПб., 1897.
6. Цез, В.А. Воспоминания // Русская старина. 1897. № 11. С. 275—277.

- IV -

УДК 821.161.1-192

А.С. Бокарев, А.Н. Рассадина

Мотив затворничества в рок-лирике Егора Летова: вербальный и музыкально-исполнительский аспекты

Аннотация: статья обращена к рассмотрению мотива затворничества в песнях лидера группы «Гражданская оборона» Егора Летова. Предметом анализа становятся не только различные модификации заявленного мотива, но и те коннотации, которыми он «прирастает» благодаря взаимодействию вербального и музыкально-исполнительского аспектов.

Ключевые слова: Егор Летов, мотив затворничества, рок-поэзия, синтетический текст.

Как известно, любая «звучащая» поэзия представляет собой единство вербального и музыкального компонентов в

рамках исполнительского сверхтекста синтетической природы – песенной композиции [1, с. 8]. Поэтому традиционные принципы мотивного анализа, используемые в работах о лирике, применительно к рок-поэзии «срабатывают» лишь отчасти: за пределами рассмотрения остаются «внесловесные» аспекты произведения, способные не просто скорректировать содержание мотива, но и существенно видоизменить его семантические «контуры». Иными словами, при обращении к рок-тексту необходимо учитывать не только его вербальную составляющую, но и все сколько-нибудь значимые исполнительские варианты – от сделанных в разное время студийных записей до концертных версий той или иной песни.

Мотив затворничества, о котором пойдет речь, пользуется особой популярностью среди рокеров: переживание агрессии со стороны внешнего мира зачастую приводит к обособленности героя от социума, к своеобразной «эмиграции» художника в мир собственных фантазий. В песнях группы «Гражданская оборона» заявленный мотив также можно считать сквозным, а их многочисленные варианты обогащают его дополнительными, часто весьма неожиданными, смыслами. Семантика данного мотива в рок-лирике Егора Летова, включая те коннотации, которыми он «прирастает» благодаря взаимодействию вербального и музыкально-исполнительского аспектов, далее и будут предметом нашего анализа.

Затворничество, понимаемое как добровольная или вынужденная отъединенность человека от мира, имеет в творчестве Летова несколько устойчивых, повторяющихся из произведения в произведение, модификаций. Во-первых, оно предстает как (1) осознанное юродство или даже безумие героя, чье поведение алогично и/или несообразно обстоятельствам («Мне насрать на мое лицо», «Следы на снегу», «Лоботомия», «Про дурачка», «Бери шинель» и др.). Во-вторых, (2) затворничество проявляется как тотальная замкнутость субъекта на себе и невозможность устойчивого контакта с «другими» («Слепите мне маску», «Офелия», «Нечего терять», «Невыносимая легкость бытия», «Снаружи всех измерений» и др.). В-третьих, (3) интересующее нас явление связано с неприятием «искусственной», основанной на множестве

условностей, жизни и поиском положительных бытийных начал («Все как у людей», «Здорово и вечно», «Моя оборона», «Вечная весна», «На х...й» и др.). Рассмотрим каждую из этих модификаций на примере конкретных текстов.

(1) Заглавный герой песни «Про дурачка» [3, с. 288–289] с альбома «Прыг-скок: детские песенки» (1990) сохраняет свою фольклорную непосредственность и в произведении Летова, а звучащие рефреном строки («Ходит дурачок по лесу / Ищет дурачок глупее себя» [3, с. 288]), по утверждению самого автора, являются переработанным заклинанием на смерть («Ходит покойничек по кругу, ищет покойничек мертвее себя» [4, с. 54]). При этом образ «дурачка» априорно противопоставлен всем, кто привык относить себя к разумным существам, – герой не просто осознает свою инаковость, но и воспринимает ее как должное. Его естественность и наивность не имеют ничего общего с «предрассудками» мира разумных, поэтому там, где привычная логика указывает на тщетность любого усилия, «дурачок» уверен в благополучном исходе даже самого безнадежного дела: «Светило солнышко и ночью и днем / Не бывает атеистов в окопах под огнем / Добежит слепой, победит ничтожный / Такое вам и не снилось» [3, с. 288–289]. Закономерным следствием подобного самопозиционирования оказывается абсолютное одиночество героя: поиски «глупее себя» не приносят успеха, а маршрут его движения («дурачок» «путешествует» не только «по лесу», но и «по небу») выходит за пределы физической мира и чреват невозвращением. Отсюда отчетливо звучащая в песне тема смерти, «сопровождающая» мотив затворничества во многих произведениях Летова: «Идет Смерть по улице, несет блины на блюде / Кому вынется – тому сбудется» [3, с. 288].

(2) Другой пример – песня «Нечего терять» [3, с. 425] с альбома «Солнцеворот» (1997), где замкнутость протагониста реализуется как обрыв внешних связей при полной невозможности «освободиться» от своего «я» даже самыми радикальными методами. Многие упомянутые в тексте реалии осознаются слушателем как знаки внутреннего мира героя: погасшая свеча выступает эмблемой утраченного чувства жизни, копилка с единственной монетой внутри подводит символический итог земному существованию, а «солнышко»,

помещенное «на дно бутылки», будто бы обещает избавление от страданий. Кроме того, некоторые детали оказываются объединены «эффектом матрешки», когда один предмет (меньший) как бы вложен в другой (большой). В результате возникает представление о личности, замкнутой в скорлупе собственного «я», пребывающей на границе жизни и смерти, но не способной сделать шаг ни в ту, ни в другую сторону: «Скользким узелком дорога / затянулась, сорвалась / Лето, тошнота, тревога / разразилась, улеглась <...> Солнышко на дне бутылки, / грош в копилке, все тесней / Ангел в небе, гроб в могилке, / дверь за дверью, сон во сне» [3, с. 425]. Дорога, в метафорическом плане соотносимая с ниткой (от клубка, который в сказке разматывается, указывая путь), в песне Летова затягивается, как петля на шее самоубийцы. Однако попытка суицида – по всей видимости, не первая – не приводит к желаемому итогу: если петля-дорога «затянулась» – и все-таки «сорвалась», то состояние «нечего терять» остается для героя единственной альтернативой. Парадоксальная неспособность из жизни уйти при очевидном нежелании в ней оставаться может интерпретироваться как особая форма затворничества, обрекающая протагониста на крайнюю степень бытийного дискомфорта.

(3) В песне с программным названием «Моя оборона» [3, с. 241], появившейся на альбоме «Здорово и вечно» (1989), замещение подлинного мира несовершенной копией констатируется уже в первом куплете: «Пластмассовый мир победил / Макет оказался сильнее» [3, с. 241]. При этом факт подмены не просто очевиден субъекту, но и вызывает его протест, сформулированный как призыв к обороне и многократно повторенный в припеве. Если пластмасса, известная своей непрочностью, даже не претендует называться «живой жизнью», а макет – всего лишь уменьшенная и лишенная функциональности модель объекта, то «победа» такого мира выглядит как минимум странной. Однако у Летова она мотивирована не только «вывернутой наизнанку» логикой (так, сигнал о бедствии из второго куплета оборачивается своей противоположностью – ликованием «набата»), но и всеобщей ценностной инверсией («июльское небо» «отменено» только

потому, что уже никому не нужно). По ходу сюжета «пластмассовый мир» втягивает в свою орбиту и лирического субъекта, который невольно перенимает некоторые его особенности (например, «незрячесть»), но все-таки остается в оппозиции к нему. С одной стороны, герой еще помнит, каким мир был прежде, с другой – вопреки всему, он не утрачивает способности видеть прекрасное там, где никто не сумел бы его разглядеть: «...а в горле сопят комья воспоминаний // Оо – моя оборона / Солнечный зайчик стеклянного глаза / Оо – моя оборона / Траурный мячик нелепого мира» [3, с. 241]. Память о прошлом и острое эстетическое чувство становятся для субъекта той точкой опоры, которая позволяет преодолевать затворничество и «идти с миром на мировую» – каким бы чужим и враждебным он ни был.

Изложенные наблюдения над текстами Летова, безусловно, важны сами по себе, однако подлинное художественное завершение песни возможно лишь в ходе исполнительской практики ее автора или другого певца. По мнению Ю. В. Доманского, каждое новое исполнение произведения является его вариантом [2, с. 140], поэтому немаловажную роль в репрезентации мотива играют изменения вербального субтекста от одной версии к другой. Так, песня «Про дурачка» существует сразу в двух студийных записях – 1990 и 1995 гг., а наиболее значимые расхождения текста касаются ее второго куплета: «Зубчатые колеса завертелись в башке / В промокшей башке под бронебойным дождем» [3, с. 288]. Определение «зубчатые», прозвучавшее в варианте 1990 г., представляется нейтральным и ассоциируется с непрерывной работой механизма – тем самым подчеркивается интенсивность происходящих в сознании «дурачка» мыслительных процессов. Однако в версии 1995 г. «колеса» из «зубчатых» превращаются в «зубастые» – и юродство героя начинает осознаваться не только как признак исключительности, но и как разрушительная, враждебная человеку стихия. Отметим также вариативность припева, который «нестабилен» даже в пределах одного исполнения: «маршрут» протагониста постоянно «уточняется», но в целом подчинен логике восходяще-нисходящего движения: «по лесу» – «по миру» – «по небу» – «по лесу» [3, с. 288–289].

Именно такая последовательность воспроизводится в записи 1990 г. и свидетельствует о том, что герою-юродивому доступен мир не только дольний, но и горний. Совершенно иначе обстоит дело в версии 1995 г.: перемещения «дурачка» становятся более упорядоченными («по лесу» – «по небу» – «по миру»), а их конечная цель не предполагает никакого другого итога, кроме смерти.

Небезразличной к семантике мотива у Летова оказывается и музыкально-исполнительская сторона произведения. Песня «Нечего терять» характеризуется чрезвычайно высоким темпом подачи; межстиховые интервалы сведены к минимуму (при этом последний ударный слог в каждой из строчек намеренно растягивается), а строфораздел между припевом и вторым куплетом вовсе отсутствует. В результате возникает ощущение непрерывного жизненного потока (в тексте оно поддерживается «дорожной» темой), а любая пауза – и в пении, и в музыке – интерпретируется как его остановка (что согласуется с намеком на неудавшийся суицид). Поэтому более чем логично, что третий куплет предваряется небольшим проигрышем, а вслед за финальным припевом наступает абсолютная тишина, разрешающаяся длинным гитарным соло. Другими словами, смысловые нюансы мотива затворничества в «Нечего терять» «дублируются» и на музыкально-исполнительском уровне, однако трагическое звучание вербального субтекста в песенной композиции заметно редуцировано: жизнь продолжается несмотря ни на что – и в этом нужно видеть лишь положительные моменты. Вероятно, такой концепцией обусловлена и концовка произведения: в студийной записи с альбома «Солнцеворот» песня заканчивается диминуэндо, указывающим на принципиальную незавершенность жизненного цикла.

Особого внимания в свете нашей темы заслуживает «Моя оборона», которую автор считал одной из самых «лучших и настоящих» своих песен [4, с. 52]. Рассмотрим функционирование мотива затворничества в нескольких ее вариантах: студийной записи 1989 г. и двух «живых» исполнениях – 1994 и 2007 гг. (курсивом выделены вариативные компоненты вербального субтекста):

1989 г. – альбом «Здорово и вечно» (студийная запись)	1994 г. – концерт в Ленинграде	2007 г. – фильм- концерт «Зачем снятся сны»
Пластмассовый мир победил Макет оказался сильнее Последний кораблик остыл Последний фонарик устал А в горле сопят комья воспоминаний	Пластмассовый мир победил Макет оказался сильнее Последний кораблик остыл Последний фонарик устал А в горле сопят комья воспоминаний	Пластмассовый мир победил Макет оказался сильнее Последний кораблик остыл Последний фонарик устал А в горле сопят комья воспоминаний
(с надрывом) Оо – моя оборона Солнечный зайчик <i>стеклянного</i> глаза Оо – моя оборона Траурный мячик <i>нелепого мира</i> <i>Траурный мячик дешевого мира</i>	(с надрывом) Оо – моя оборона Солнечный зайчик <i>незрячего</i> глаза Оо – моя оборона Траурный мячик <i>нелепого мира</i> <i>Солнечный зайчик нелепого мира</i>	Оо – моя оборона Солнечный зайчик <i>незрячего</i> глаза Оо – моя оборона Траурный мячик <i>нелепого миру</i> <i>Солнечный зайчик дешевого миру</i>
Пластмассовый мир победил Ликует картонный набат Кому нужен ломтик июльского неба?	Пластмассовый мир победил Ликует картонный набат Кому нужен ломтик июльского неба?	Пластмассовый мир победил Ликует картонный набат Кому нужен ломтик июльского неба?
(с надрывом) Оо – моя оборона Солнечный зайчик <i>незрячего</i> мира Оо – моя оборона Траурный мячик <i>стеклянного</i> глаза <i>Траурный зайчик нелепого</i> глаза	(с надрывом) Оо – моя оборона Солнечный зайчик <i>незрячего</i> глаза Оо – моя оборона Траурный мячик <i>нелепого</i> мира <i>Траурный мячик дешевого</i> мира	Оо – моя оборона Солнечный зайчик <i>незрячего</i> глаза Оо – моя оборона Траурный мячик <i>нелепого</i> миру <i>Солнечный зайчик дешевого</i> миру
Пластмассовый мир победил Макет оказался сильнее Последний кораблик остыл Последний фонарик	Пластмассовый мир победил Макет оказался сильнее Последний кораблик остыл Последний фонарик	(с иронией) Пластмассовый мир победил Макет оказался сильнее Последний кораблик остыл

устал А в горле сопят комья воспоминаний	устал А в горле сопят комья воспоминаний	Последний фонарик устал, А в горле сопят комья воспоминаний
(быстро, с надрывом) Оо – моя оборона <i>Траурный мячик незрячего мира</i> Оо – моя оборона <i>Солнечный зайчик стеклянного глаза</i> Оо – моя оборона Оо – моя оборона <i>Оо – моя оборона</i> <i>Оо – моя оборона</i> <i>О-о-о</i> <i>О-о-о, о-о-о</i> <i>О-о-о, о-о-о</i> <i>О-о-о, о-о-о</i> <i>О-о-о, о-о-о</i> <i>О-о-о...</i>	(быстро, с надрывом) Оо – моя оборона <i>Траурный мячик нелепого мира</i> Оо – моя оборона <i>Солнечный зайчик незрячего глаза</i> Оо – моя оборона Оо – моя оборона <i>О-о-о, м-м-м</i> <i>О-о-о</i> <i>Моя оборона!</i>	(очень быстро) Оо – моя оборона <i>Солнечный зайчик незрячего глаза</i> Оо – моя оборона <i>Траурный мячик нелепого миру</i> Оо – моя оборона Оо – моя оборона <i>Оо – моя оборона</i> <i>О-о-о, а-а-а, о-о-о</i> <i>Моя оборона!</i>

Согласно сводной таблице, куплеты «Моей обороны» от исполнения к исполнению не меняются, в то время как припев обладает большим вариантопорождающим потенциалом. Прежде всего, в нем по-разному акцентированы причины неприятия действительности героем: среди определений, называющих качества мира и его субститутов, в записи 1989 г. доминирует эпитет «стеклянный» (3), в записи 1994 г. – «нелепый» (4), а в позднейшей версии 2007 г. устанавливается паритет между «незрячестью» и «нелепостью» (3). Если первоначально автору-исполнителю важно подчеркнуть искусственность мира, то в дальнейшем на первый план выдвигается его бессмысленность; однако в конечном итоге утверждается как абсурдность, так и нежизнеспособность описываемого миропорядка (вопреки которым он все-таки «побеждает»). При этом «нелепость» происходящего, так или иначе ощутимая в каждом варианте, «подкрепляется» ярко выраженной лексической несочетаемостью. Если такая конструкция, как «траурный мячик нелепого мира», вполне может восприниматься как метафора, то «траурный зайчик нелепого глаза» и любые подобные формулы с точки зрения

конвенционального языка едва ли возможны. Их концентрация выше в студийной записи 1989 г. – и гораздо меньше в последующих концертных версиях: «пластмассовый мир» перестает быть загадочным, а лирический субъект обретает по отношению к нему более уверенную позицию.

С музыкально-исполнительской точки зрения наиболее интересен вариант 1989 г., где завершающий «Мою оборону» припев характеризуется большей в сравнении с другими версиями длительностью и в конце концов «растворяется» в потоке нечленораздельных и подчеркнуто неестественных звуков. Шумовые эффекты, с которыми Летов на рубеже 1980–1990-х гг. много экспериментировал, рассматриваются как музыкальный аналог агрессии мира, под давлением которой герой вынужденно отступает. Отсюда и надрывная интонация, и ощутимые горловые призвуки в припеве, отсылающие к «комьям воспоминаний» и указывающие на «оборонительное» положение субъекта. В концерте 1994 г. представлена уже акустическая, «сольная», версия произведения: в отличие от студийной записи, куплеты звучат спокойно, даже лирично; по-прежнему интонационно выделенным остается заглавное словосочетание, а третий повтор припева дается динамичнее предыдущих. Однако финал песни принципиально иной: теперь она оканчивается не какофонией, а прямым словом героя, способного противостоять любому внешнему воздействию. Наконец, в «живом» исполнении 2007 г. «пластмассовый мир» становится объектом иронии, а его победа выглядит уже не столь очевидной (видимо, поэтому и строки о «моей обороне» интонационно не маркированы). Впрочем, такое отношение дается герою только ценой огромного напряжения, которое эксплицировано с помощью артикуляционного усилия – немотивированной лабиализацией гласного в заударной позиции: «Оо – моя оборона / Траурный мячик нелепого миру / Солнечный зайчик дешевого миру». Сама же логика, определяющая трансформации музыкально-исполнительского компонента, призвана продемонстрировать эволюцию лирического субъекта: на смену пассивному отрицанию «суррогата» жизни приходит активное противостояние сложившемуся порядку вещей.

Таким образом, мотив затворничества в лирике Егора Летова не раз и навсегда готовая, а «подвижная» и внутренне изменчивая величина. Диапазон его значений чрезвычайно широк и постоянно увеличивается от исполнения к исполнению. Если смыслообразование в песне непрерывно, то и мотивная структура рок-текста будет неизбежно сопротивляться исследовательской фиксации; однако различать смысловые «модуляции» каждого более или менее значимого мотива не просто возможно, но и необходимо.

Библиографический список

1. Доманский, Ю. В. Рок-поэзия: филологический ракурс: монография [Текст] / Ю. В. Доманский. – М.: Intrada, 2015. – 272 с.
2. Доманский, Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст [Текст] / Ю. В. Доманский. – М.: Intrada, 2010. – 232 с.
3. Летов, Е. Стихи [Текст] / Е. Летов. – М.: ООО «Вьргород», 2016. – 548 с.
4. Летов, Е. Официальная альбомография ГрОб-Records [Текст] // Е. Летов. Я не верю в анархию (сборник статей). – М.: «Издательский Центр» совместно с ООО «Лист Нью», 1997. – С. 50–62.

УДК 821.161.1+39+316.7+791.43.01

Л.Д. Бугаева

Изгнание и путешествие: эмоциональная география

Аннотация: появление в художественном произведении фигуры эмигранта или экспатрианта предполагает конструирование пространств, как «своего», так и «чужого», наряду с разными вариантами их взаимодействия. Путешествие с целью открыть новые смыслы в процессе пути также предполагает создание пространства – мира путешествия. В чем особенность этих пространств? Как формируется идентичность изгнанника и путешественника?

Ключевые слова: изгнание, эмиграция, диаспора, идентичность, экспатриант, турист, путешественник, эмоциональная география, кино и литература

Эмиграция, как известно, вынужденное переселение, изгнание и в то же время выход за пределы, то есть и действительное состояние изгнания, и метафорическое состояние жизни вне влияния определенной культуры [1, р. 373]. Если рассматривать эмиграцию как отчуждение в широком смысле, но при этом связывать эмиграцию с пространственной дислокацией, то можно выделить несколько форм отчужденности, обозначенных, в частности, следующими фигурами: эмигрант (вынужденный изгнанник), экспатриант (человек, добровольно покинувший свой дом), номад (человек, не имеющий постоянного дома), турист (человек, находящийся в поиске аутентичного) [2; 3; 4; 5].

Представляется, однако, что в культуре XXI века фигура туриста изменяется, наполняясь новым содержанием, а фигуры эмигранта и экспатрианта в ряде случаев совмещаются: оба оказываются изгнанниками, но не из родной страны (метрополии), а из новой страны обитания, так как попадают в пространство диаспоры, которое находится в сложных отношениях с пространством страны обитания вплоть до вытеснения этого диаспорального пространства доминантной культурой. Более того, так как отчуждение принимает новые формы, появляются новые знаковые фигуры отчужденности. Так, в современной культуре наряду с фигурой туриста все большее значение получает фигура путешественника. Если турист фиксирован на объекте туристической поездки, на аутентичном, на новых впечатлениях, то для собственно путешественника смысл путешествия в большей степени связан с самим процессом движения. Еще одна форма отчуждения, активно заполнившая теле- и киноэкраны и страницы книг, – фигура беженца.

Остановимся на фигурах эмигранта-экспатрианта и путешественника. В ряде случаев полного вписывания субъекта в культуру страны обитания по той или иной причине не происходит и эмигрант-экспатриант оказывается изгнанным, но

не из родной страны, которую он по той или иной причине оставил, а из страны, ставшей его новой родиной. В данном случае речь идет об изгнании в первую очередь в метафорическом смысле: эмигрант-экспатриант в новом обществе становится аутсайдером, происходит формирование диаспоральной идентичности, характеризующейся чувством отчужденности. «Свое» пространство, которое эмигрант-экспатриант создает вокруг себя, – способ его защиты от окружающей среды, оно сокращается или расширяется в зависимости от степени изолированности диаспоры от влияния новой культуры и от той стратегии, которая реализуется в стране проживания эмигранта-экспатрианта по отношению к диаспоре. Можно выделить следующие варианты взаимодействия пространств диаспоры (или близкой к ней по своим характеристикам и функциям группе) и страны, в которой она образуется: антропофагия / антропоэмия [6, с. 110] и параллельное существование.

Антропоэмия есть выталкивание из себя всего чужого, изоляция «чужих» в некоем подобии гетто или ограничение доступа к определенным местам или благам, доступным только для своих. Чужое идентифицируется на основании этнических, религиозных и ряда других признаков. Так, в последнее время появилось большое число литературных произведений и фильмов, поднимающих тему сексуального рабства, в т.ч. роман Стига Ларссона «Девушка, которая играла с огнем» (2006) и его экранизация (2009), фильмы «Стукачка» (2010, реж. Лариса Кондрачки), «Лиля навсегда» (2002, реж. Лукас Мудиссон) и т.п., где сексуальные рабыни, как правило, славянского происхождения, оказываются «чужими» и соответственно вытесняются из системы новой страны обитания. Антропоэмическая стратегия американского общества находит воплощение, в частности, в романе «Заснеженные кедры» (1994) и его экранизации (1999), повествующем о противопоставлении и противостоянии в 1950-е годы в США мира японской диаспоры и мира белых американцев. Антропофагия, напротив, есть поглощение чужеродных элементов доминирующей культурой до их полной ассимиляции и уничтожения самой инаковости [6, с. 110]. Соответственно параллельное

существование предполагает отсутствие взаимодействия между диаспорой и ее окружением, когда эмигранты-экспатрианты в диаспоре оказываются как бы невидимыми для взгляда извне и *vice versa*.

Стратегия изгнанника, в «чужом» пространстве не всегда опирающегося на этническую общность с другими изгнанниками, может быть обозначена как создание воображаемой диаспоры и/или эмоциональная география. Диаспоральное сознание ищет себе подобных и конструирует воображаемое сообщество, что и происходит, например, в романе Марии Рыбаковой «Братство проигравших» (2005), в романе Донны Тарт «Щегол» (2013), в фильме Андрея Кончаловского «Возлюбленные Марии» (1984), где герои, вытесненные доминантной культурой на периферию, объединяются в сообщества, братства, союзы. Диаспоральная идентичность героев создается в пространстве гетеротопии их общей инаковостью в обществе, а также их эмоциональным сходством друг с другом и эмоциональной близостью.

Для собственно путешественника, в отличие от туриста, смысл путешествия связан с самим процессом движения. Путешественником становится турист, преодолевающий в сознании рамки конкретного туристического объекта и стремящийся к некому метафизическому объекту, а, в конечном итоге, к самопознанию. Тогда туристическая поездка превращается в путешествие-квест. Исследования культуры туризма показывают, что некоторые люди отправляются в путешествие не только в поисках аутентичного опыта другого места и времени, т.е. не как туристы, но и потому что переживают переходный период в жизни, в т.ч. жизненный кризис: кризис взросления, кризис середины жизни, кризис, вызванный потерей работы или близкого человека, а также утратой интереса к жизни, синдром «опустевшего гнезда» (кризис родителей, дети которых выросли и отделились от них) и, напротив, синдром «переполненного гнезда» (проблемы родителей, дети которых запаздывают с переходом в самостоятельную жизнь) и т.п. Тогда смысл пространственного перемещения оказывается связанным с самим движением. Пространство путешествия выступает лиминальным

пространством, в котором осуществляется переход путешественника к новой идентичности или к новому социальному положению, – подобный туризм, вернее – путешествие, сближается с пилигримажем [7; 8; 9; 10]. Интересно, что сами туристы в нарративах личного опыта говорят о своем путешествии в терминологии обрядов перехода, уникального опыта, переломного момента, духовной трансформации [11].

В литературе и кинематографе трансформация обыденной ситуации в «сюжет перехода» часто происходит в произведениях, сюжетная линия которых связана с пространственным перемещением героя, которое и обладает семантическим потенциалом развертывания. Примеры спиритуального путешествия или квеста в поисках заветной цели нередко начинаются с ничем на первый взгляд не примечательного путешествия героя или героев: поездки на автобусе («Новая жизнь» Орхана Памука, 1994), авиаперелете («Промежуточные станции» Владимира Вертлиба, 1999) и т.п. Герои, отправляющиеся в путешествие, возвращаются из него измененными или не возвращаются, как в фильме Алексея Балабанова «Я тоже хочу» (2012). В разных вариантах перемещения, даже в поездке в метро, содержится потенциальная лиминальность, которая сближает обычное перемещение в пространстве с путешествием стремящегося к уникальному опыту туриста: «Возможно, именно особое лиминальное состояние в процессе движения и пленяет туриста – некая лиминальность, которая создается между двумя точками и дает дорогу определенным эмоциям, настроениям, новым социальным и культурным правилам, новым ролям. В то же самое время путешествие включает в себя элемент авторефлексии: оно дает возможность взглянуть на себя со стороны, оценить себя» [12, р. 101].

Интересно, что литературные и кинематографические произведения могут выступать не только как нарратив «опыта перехода» и эмоциональной географии, но и как модель опыта, переживаемого в аналогичном контексте. В подобных случаях происходит сознательное конструирование рамки, задающей определенное направление для формирования опыта и его

последующей наррации. Так, туристам, отправляющимся в определенную часть Австралии, получившую название «Аутбэк», рекомендуют к просмотру фильмы, в которых в австралийской дикой местности с иностранными (европейскими и американскими) туристами происходит событие, сопоставимое с обрядом перехода [13]. В этих фильмах Аутбэк предстает загадочным, опасным, а потому привлекательным местом. Путешествие по Аутбэку, включающее преодоление трудностей, опыт экстремальных ситуаций, близкое общение или дружбу с местным жителем, в т.ч. ребенком, кардинальным образом меняет жизнь путешественника-иностранца, который в начале путешествия предстает усталым, разочарованным в жизни, отчужденным от общества и т.п. Путешественник возвращается к себе на родину измененным. Фильмы об опыте иностранного туриста в австралийском Аутбэке создают у будущих туристов ожидание, что и с ними произойдет нечто подобное. Отправившийся в путешествие турист структурирует свой личный опыт, ориентируясь на модель, заданную кинонарративом. Причем в основе этой модели – опыт эмоциональный, трансформация субъекта в результате сильного эмоционального переживания. Взятый на вооружение маркетологами туристического бизнеса в Австралии прием моделирования будущего опыта на основе ожиданий, сформированных художественными нарративами, высвечивает заложенную в нарративе возможность формирования у читателя или зрителя структуры опыта, которая создает определенную схему восприятия события и регулирует практики поведения.

Автор, обратившийся к теме диаспоры, изгнания, путешествия как духовного квеста, нередко выполняет роль географа и этнографа эмоций. Эмоциональная составляющая опыта изгнания, диаспорального существования, путешествия, странствия и т.п. играет все большую роль, что позволяет говорить об эмоциональном повороте как в нарративах изгнания и путешествия, так и в нарративах об изгнании и путешествии.

Библиографический список

1. Said, Edward. Intellectual Exile: Expatriates and Marginals [Текст] / Edward Said // The Edward Said Reader / ed. by

Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin. – New York: Vintage Books, 2000.

2. Israel, Nico. *Outlandish: Writing between Exile and Diaspora* [Текст] / Nico Israel. – Stanford: Stanford University Press, 2000.

3. Kaplan, Carol. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement* [Текст] / Carol Kaplan. – Durham: Duke University Press, 1996.

4. Бугаева, Л.Д. Мифология эмиграции: геополитика и поэтика [Текст] / Л.Д. Бугаева // *Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts / За пределами: Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века*. L. Bugaeva, E. Hausbacher (Hgg.). – Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. – С. 51–71.

5. MacCannel, Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* [Текст] / Dean MacCannel. – New York: Schocken, 1976.

6. Бауман, З. *Текущая современность* [Текст] / З. Бауман. – СПб.: Питер, 2004.

7. Currie, Russell R. *A Pleasure–Tourism Behaviors Framework* [Текст] / Russel R. Currie // *Annals of Tourism Research*, 1997. – Vol. 24. – No. 4. 1997. – P. 884–897.

8. Cohen, Erik. *Pilgrimage Centers: Concentric and Excentric* [Текст] / Erik Cohen // *Annals of Tourism Research*, 1992. – Vol. 19. – No. 1. – P. 33–50.

9. Gyimóthy, Szilvia; Mykletun, Reidar J. *Play in Adventure Tourism: The Case of Arctic Trekking* [Текст] / Szilvia Gyimóthy // *Annals of Tourism Research*, 2004. – Vol. 31. – No. 4. – P. 855–878.

10. Sørensen, Anders. *Backpacker Ethnography* [Текст] / Anders Sørensen // *Annals of Tourism Research*, 2003. – Vol. 30. – No. 4. – P. 847–867.

11. Hom, Cary Stephanie. *The Tourist Moment* [Текст] / Cary Stephanie Hom // *Annals of Tourism Research*, 2004. – Vol. 31. – No. 1. – P. 61–77.

12. Waade, Anne Merit. *Derailment – Travelling as a Liminal Experience* [Текст] / Anne Waade // *P.O.V.*, 2003. – No. 15. – P. 96–105.

13. Frost, Warwick. Life Changing Experiences: Film and Tourists in the Australian Outback [Текст] / Warwick Frost // Annals of Tourism Research, 2010. – Vol. 37. – No. 3. – P. 707–726.

УДК 792.09 (73)“20”:82-21

М.М. Гудков

Образ иммигранта в ранней драматургии К. Одетса

Аннотация: в центре лучших пьес К. Одетса, одного из крупнейших драматургов США и сына еврейских иммигрантов из Восточной Европы, – трагедия иммигрантской семьи как наиболее незащищенного социального слоя США в период экономических потрясений. На примере его первой полнометражной драмы – «Воспрянь и торжествуй!» – анализируется художественный метод создания драматургом образа еврейского иммигранта.

Ключевые слова: К. Одетс, драматургия США, еврейская диаспора, Великая депрессия, «Воспрянь и торжествуй!»

В 1929-м году, когда в так называемый «Черный четверг» в США произошло обвальное падение цен на акции, ставшее началом Великой депрессии, будущему крупнейшему американскому драматургу Клиффорду Одетсу (Clifford Odets; 1906 – 1963), выросшему в Бронксе в бедной еврейской семье иммигрантов из Восточной Европы, исполнилось двадцать три года. В это время юный Одетс работал никому неизвестным и бессловесным статистом в знаменитом театре «Гилд».

Но спустя всего шесть лет Одетс – уже ведущий драматург на театральном горизонте США, он – самый ожидаемый гость редакций газет и журналов, что называется «модный парень», которому удалось так быстро достичь заветного успеха. Более того, Одетс – голос целого поколения эпохи гигантской социальной катастрофы. Известный театральный деятель США Г. Клерман так отозвался о драматурге: «Это был родовой крик

30-х годов. Наша юность обрела свой голос» [1, р. 148; цит. по: 2, с. 450].

Уже в самой фамилии Одетса отразилась драматическая судьба американской иммиграции. Своей необычной фамилией Клиффорд обязан отцу. Факт, который по определенным причинам в отечественном театроведении всегда замалчивался: отец будущего драматурга, еврей по национальности, Луи Одетс (Lou Odets) – наш соотечественник Лейбл Городецкий. Спасаясь от погромов и ища лучшей доли, он в конце XIX века навсегда покинул Россию и добрался до берегов Соединенных Штатов. Впоследствии настаивая на том, что он – прирожденный американец и методично вычищая из своей биографии любые намеки на Старый свет, он поменял свою русскую фамилию. Отбросив из нее начальные и последние буквы (Городецкий / Gorodetsky), иммигрант изобрел короткую – Одетс.

В таком творчестве новых фамилий и имен проявлялось осознанное и прочное стремление иммигрантов: с одной стороны, стать другим человеком, а не тем, кем был прежде в Старом свете; с другой – интегрироваться в «большое» общество, т. е. ускорить процесс своей американизации.

Несмотря на то, что сам Клиффорд Одетс родился уже в США, – в Филадельфии, штат Пенсильвания, в семье весьма скромного достатка, – он нес на себе груз иммиграции. Этот факт стал настолько решающим как в судьбе драматурга, так и во всем его творчестве, что даже на вершине ранней славы и успеха, он болезненно переживал свою бесприютность: «Я всегда бездомен, и где бы ни был – везде одинок» [Цит. по: 3].

Через два года после рождения Клиффорда, его семья переехала в Нью-Йорк. Именно в Бронксе – еврейском «анклаве» мегаполиса – семья иммигрантов Одетс проходила через мучительный процесс аккультурации, все еще продолжая часто использовать в своих разговорах слова, заимствованные из идиша, и совершая покупки в кошерных мясных лавках. Естественно, Великая депрессия ускорила и одновременно сделала более болезненным процесс американизации семьи Одетс и всех восточноевропейских евреев, разорив многие культурные институты на идише. Ситуацию усложнял

нараставший в США в 1920 – 1930-х годах антисемитизм [См.: 4, р. 19 – 21].

Еще с юности Клиффорд увлекался театром. Изначально он пробовал свои силы в качестве актера в многочисленных полулюбительских и провинциальных театрах, а в 1929 году – в бродвейском театре «Гилд». Однако рождение Одетса-драматурга случилось в другом театре: «Самое большое влияние на меня как драматурга оказал театр “Груп”», – это признание самого Одетса [5, р. 76].

В «Груп» (Group Theatre; 1931 – 1941) Одетс сыграл небольшие роли в 7 постановках. Чувствуя, что руководство театра не очень-то высокого мнения о его актерских возможностях, уже в первом сезоне Одетс пробует себя на новом поприще и пишет свою первую, автобиографическую пьесу – «Райская улица, 910». Ее действие разворачивается в Филадельфии в доме детства, где мучаются запутавшиеся и несчастные люди – иммигранты из Восточной Европы. Так, уже в самой ранней и несовершенной драматургической пробе намечается основная и одна из самых больных тем в творчестве Одетса, – трагедия иммигрантской семьи.

Одетс просит прочесть свое детище одного из руководителей «Груп» Клермана, которого оно приводит в растерянность: «Я с большим трудом мог бы назвать это настоящей пьесой, а ее автора – будущим драматургом. То был какой-то личный, субъективный документ или дневник» [1, р. 67].

В этом же 1932-м году Одетс начинает работу над пьесой, которая станет этапной для всего его творчества: «Воспрянь и торжествуй!» («Awake and Sing!»). Этапной, – потому что в ней заложены основы его драматургического метода. Она содержит в себе зародыши тем всех его последующих пьес и систему образов, которые будут варьироваться, но в целом повторяться.

Художественное осмысление трагедии еврейско-американских иммигрантов в эпоху гигантской социальной катастрофы в категориях человеческого бытия достигает у Одетса в пьесе «Воспрянь и торжествуй!» такого высокого уровня, что позволяет автору статьи ограничиться для

раскрытия проблемы, вынесенной в название, анализом лишь одного этого произведения.

Написав первый вариант пьесы, Одетс познакомил с ней Клермана, надеясь на постановку в «Груп». Однако руководитель театра не счел ее в то время достойной внимания: по его мнению, она «была загромождена довольно грубым еврейским юмором и своего рода неряшливым кухонным реализмом» [1, р. 127]. Одетс в течение нескольких лет многократно перерабатывал пьесу по требованию руководства театра, и лишь в феврале 1935 года «Груп», наконец, ее ставит. Этот спектакль стал одной из важнейших постановок в истории «Груп», да и во всей истории американского театра.

Пьеса «Воспрянь и торжествуй!», навеянная драматургу событиями из жизни собственной семьи, благодарно посвящена Одетсом своим родителям. В ней он изображает повседневный быт и национальный уклад одной еврейской семьи – по фамилии Бергеры – из Бронкса, принадлежащей к тому слою американского общества, который именуется «средним классом».

В этой пьесе, построенной как традиционная семейная хроника, главное место принадлежит матери семейства – властной Бесси Бергер, которая держит на себе всю разваливающуюся, вечно скандалящую еврейскую семью. Она рушит любовь сына Ральфа к бедной девушке, – лишь для того, чтобы удержать того в доме и в условиях жесточайшего финансового кризиса не лишиться его зарплаты в 16 долларов. Когда Бесси узнает, что дочь Хенни беременна от парня, который сбежал от нее, она заставляет дочку выйти замуж за другого. Но Бесси не удается решить судьбу сына и дочери. Хенни в конце пьесы уходит от навязанного ей мужа, – бросив ребенка, она навсегда покидает семейство Бергеров с полюбившимся ей человеком, Мо Аксельродом.

Сын Бесси, Ральф, не чувствует в себе желания к материальному преуспеванию. Он больше откликается на доводы дедушки Джейкоба, отца Бесси, идеалиста и мечтателя, читающего «Капитал» Маркса: «сопротивляться и бороться, чтобы жизнь не писалась на долларовых банкнотах» [6, р. 48]. Самоубийство Джейкоба неожиданно приносит Ральфу деньги,

причитающиеся ему по страховке, и дает ему возможность бороться за новую жизнь. Пьеса заканчивается на ноте воскрешения. «Ночь, когда он умер, – говорит Ральф, – была для меня как удар молнии! Я видел, как он умер, а я родился!» [6, р. 100 – 101].

Примечательно, что название пьесы *Одетса* – «Воспрянь и торжествуй!» – и эпиграф к ней взяты драматургом из Ветхого завета, книги Исаяи: «Воспряньте и торжествуйте, поверженные в прахе!». Ведь в этой пьесе национальная самоидентичность *Одетса* нашла отражение не меньше, чем его увлечение в середине 1930-х годов марксистской философией.

Совершенно естественно, что в «Воспрянь и торжествуй!» все обитатели Бронкса прекрасно знают Тору. Эти священные для них тексты впитаны с молоком матери: старшим поколением, – еще до эмиграции, у себя в Восточной Европе, а молодыми – уже на новой родине, в США. Но оба поколения иммигрантов свободно владеют лексикой Торы и нередко цитируют ее по памяти. Так, в обычной повседневной беседе дедушка Джейкоб сравнивает современные бедствия еврейских иммигрантов Бронкса с известной историей перехода евреев через Красное море: «Библия повествует, как Красное море расступилось, египтяне вошли в него, а море возвратилось и поглотило их. (*Цитирует пару строк на иврите*). И в нашей жизни случится опять такое же Красное море. Я знаю!» [6, р. 72]. Когда же Джейкоб внутренне решает на жертвенное самоубийство во имя лучшего будущего для своего внука Ральфа (Джейкоб как бы случайно упадет с крыши собственного дома и разобьется насмерть), его последние слова – строки на идише «Schmah Yisroael» («Слушай, Израиль») [6, р. 82]. Эти крайне важные, священные два слова для евреев – начало одноименной молитвы, занимающей в еврейской духовной жизни центральное место: ее произносят дважды в день, – во время утренней и вечерней молитв; это первая молитва, которая исходит из уст ребенка, и последние слова, которые выговаривает умирающий.

Активно использует священные имена и события в бытовой речи не только старшее поколение Бергеров, но и молодежь. Например, когда Мо Аксельрод умоляет любимую, но уже замужнюю Хенни дать им шанс быть вместе,

невозможность их союза она выражает образами из первой книги Пятикнижия – Бытия: «Никогда! И даже если вновь наступит Потоп, и тебя возьмут в Ковчег вместе с животными!» [6, р. 69].

Пьесу «Воспрянь и торжествуй!» отличает особая колоритность разговорной речи персонажей, окрашенной идиоматикой идиша. Герои пьесы Одетса свободно используют среди английских слов обороты ашкеназских евреев: такие, как «kibitz», от немецкого «kiebitz» – вмешиваться не в свое дело [6, р. 51]; «kishkas» – кишки [6, р. 89]. Известно, что в раннем варианте пьесы Одетс еще чаще использовал в диалогах героев фонетические особенности произношения на идише – и даже на иврите, которые потом не вошли в финальный текст. Так, согласно биографу драматурга М. Бренман-Гибсон, обращение матери к дочке на идише «meine schoene tuchter» стало в итоге английским «my fine beauty» («прелесть моя»), а знаковый в иудаизме термин на иврите «mitzvah» («заповедь») превратился в обычное английское слово «blessing» («благословение») [7, р. 250].

В тексте пьесы можно найти множество очень точных примет быта и культуры восточноевропейских евреев Бронкса. Например, в первом акте на семейном ужине к столу подают традиционный еврейский десерт – тахинную (т. е. кунжутную) халву (tahini halavah) [6, р. 49]; а во втором – говорят о характерной для еврейской кухни выпечке «кныш» (knish), которую изначально готовили в дореволюционной России [6, р. 69]. В последнем, третьем акте упоминается пастрома (pastrami) – мясной деликатес из говядины [6, р. 90].

Вот как ярко описывает свое театральное потрясение от премьерной постановки «Воспрянь и торжествуй!» в театре «Груп» исследователь американской иммиграции А. Казин: «Меня просто ошеломила грубоватая живая еврейская речь, напрочь лишенная любых красотостей: их слова – будто с соседней улицы, какие не услышишь больше ни в одном другом театре Бродвея. Глядя на Стеллу Адлер в роли матери семейства Бергер, я думал: Боже, никогда в жизни моя мать или любая другая еврейская мамаша и подумать не могла, что однажды увидит себя на сцене, да еще так всамделишно!» [8, р. 80 – 81].

В этих воспоминаниях Казин определил и еще одно достижение драматурга в создании образа еврея-иммигранта: пьеса *Одетса* обладает меткостью психологических характеристик персонажей. Так, драматург в образе Бесси Бергер одним из первых в литературе и театре Соединенных Штатов Америки ярко и правдиво вывел диктаторский тип еврейской матери семейства [9].

То, что Бергеры – еврейская семья иммигрантов из Восточной Европы, – это имеет для пьесы принципиальное значение, поскольку ее герои еще так и не стали что называется «настоящими американцами». В самом деле (как это верно отмечает авторитетный исследователь русской и еврейской диаспор в США Э. Л. Нитобург), «восточноевропейские евреи, подобно иммигрантам других национальностей, первые десятилетия своей жизни в США находились под сильнейшим влиянием культуры страны иммиграции» [10, с. 21].

Америка стала «плавильным котлом» для всех национальностей, а не только евреев. Однако еврейский вклад в культуру, науку, искусство, во все сферы американской действительности огромен. Непростой путь еврейских иммигрантов по своей «американизации» и одновременно сохранению собственной национальной идентичности на новой родине крупнейшему американскому драматургу еврейского происхождения К. Одетсу удалось запечатлеть и сохранить во времени, – причем, сделать это первому, и так объемно, и выразительно.

Библиографический список

1. Clurman, H. *The fervent years* [Текст] / H. Clurman. – NY, 1983.
2. Коренева, М. М. Клиффорд Одетс // История литературы США: Литература между двумя мировыми войнами. Т. VI, кн. 2 [Текст] / М. М. Коренева. – М., 2013. – С. 450–461.
3. *Stage Left. The struggles of Clifford Odets* [Электронный ресурс] // *The New Yorker*. 2006. 17 April. – URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2006/04/17/stage-left>
Проверено: 17.09.16. Цит. по: Odets, C. *The time is ripe: The 1940*

journal of Clifford Odets [Текст] / С. Odets. – NY, 1988. Здесь и далее перевод автора статьи.

4. Steinmetz, S. Yiddish and English: A century of Yiddish in America [Текст] / S. Steinmetz. – Alabama, 1986.

5. Odets, C. Odets at center stage. At interview [Текст] / С. Odets // Theatre Arts. 1963. № 5 (May).

6. Odets, C. Awake and Sing! // Odets C. “Waiting for Lefty” and other plays [Текст] / С. Odets. – NY, 1979. P. 33–101.

7. Brenman-Gibson, M. Clifford Odets: American playwright (The years from 1906 – 1940) [Текст] / М. Brenman-Gibson. – NY, 2002.

8. Kazin, A. Starting out in the thirties [Текст] / А. Kazin. – NY, 1989.

9. Клиффорд Одетс [Электронный ресурс] // Электронная еврейская энциклопедия. – URL: <http://www.eleven.co.il>
Проверено: 24.10.16.

10. Нитобург, Э. Л. Евреи в Америке на исходе XX века [Текст] / Э. Л. Нитобург. – М., 1996.

УДК 930.85

Н.Г. Кац

Российская культурная миграция в «Новом Свете»

Аннотация: в статье анализируется процесс творческой адаптации в США представителей российской интеллигенции и характеризуется их место и роль в формировании современной американской культуры.

Ключевые слова: культурная миграция, творческая адаптация, «новые американцы».

Большевистская революция, столетняя годовщина которой приходится на 2017 г., поставила перед русской интеллигенцией проблему выбора. Не для всех, но для многих, решение было однозначным. Неприятие революции означало конфронтацию с новой властью, вовлечение в белое движение,

участие в Гражданской войне, а после поражения белогвардейских армий – добровольное или насильственное изгнание, зачастую скитание по миру и эмиграцию, связанную со страшной ломкой всего привычного уклада жизни, приспособлением к новым, в первую очередь, экономическим условиям существования, другой языковой и культурной среде, смену профессиональной деятельности, переобучение, и, наконец, изменения социального статуса и, как следствие, мироощущения и мировосприятия.

Хорошо известно, что процесс адаптации эмигрантов, зарабатывавших на свой хлеб на поприще так называемой «высокой культуры», всегда был нелегким. Успех выживания, особенно для людей творческих, зависел, в первую очередь, от их характера, стремления к самосовершенствованию, готовности к изменению себя, способности к творческой адаптации в новой художественной среде и других природных качеств человека.

Настоящая статья рассказывает о тех наиболее ярких представителях русской культуры, которые обладали этими качествами и, будучи гонимыми драматическими событиями российской истории XX в., оказавшись в США, нашли свою нишу в жизни этой страны. Однако, смогли ли эти талантливые люди полностью раскрыть себя в «Новом Свете»? Удалось ли им реализовать себя в изгнании и получить заслуженное признание? А если это так, то в чем состоял вклад русской творческой интеллигенции в развитие культуры США?

Среди эмигрантов из России, внесших особый вклад в развитие искусства США, специальное место, конечно, принадлежит Джорджу Баланчину и Игорю Стравинскому. Культурные традиции Санкт-Петербурга сыграли особую роль в формировании их художественных вкусов и эстетики. Стравинский, например, как-то сказал, что Санкт-Петербург настолько стал органической частью его жизни, что он даже боится смотреть глубже, чтобы не открыть еще то многое, что связывает его с этим городом. «Меня часто спрашивают», - вторил ему Баланчин, - «кто я по национальности - русский или грузин? И я думаю, что по крови я грузин, по культуре - русский, а по национальности - петербуржец» [3, с. 68].

Баланчин, создатель современного американского балета, привнес и развил традиции М. Петипа и Санкт-Петербургской балетной школы. Важную роль в судьбе Баланчина сыграла встреча с Линкольном Кирстейном, который в 1933 г. пригласил его работать в США, а в 1934 г. помог открыть «Школу Американского Балета» [11, с. 147-175]. Заметим, что до Баланчина в США вообще не существовало такой профессиональной подготовки танцовщиков. Исследователи истории культуры США подчеркивают, что Баланчин сделал классический балет неотъемлемым компонентом современного американского искусства. [1, с. 5, 187].

Стравинский, как и Баланчин, живя во Франции, испытал огромное влияние Сергея Дягилева [2, с. 134-139; 12, с. 153-200]. Однако, к концу 1930-х гг., его музыка перестала быть там популярной, в СССР вообще не исполнялась, а в нацистской Германии композитора объявили представителем так называемого «дегенеративного искусства». В обстановке угрозы войны Стравинский переселился в США, в Лос-Анджелес, который стал для него своеобразным убежищем, укрытием от штормов жизни [3, с. 50].

Однако и там композитор страдал «психологией беженца», характеризовавшейся полным отсутствием какого-либо «контакта с миром вокруг него» [3, с. 47]. Он допускал в свой круг только деятелей литературы и культуры, таких же как он сам, эмигрантов. Среди них были английские писатели Олдос Хаксли, Джералд Хэрд и Кристофер Ишервуд, русские - актер Владимир Соколов и художник Евгений Берман, польский композитор, пианист и дирижер Александр Тансман, австрийский, поэт, романист и драматург Франц Верфель, немцы - писатель Томас Манн и режиссер Макс Рейнхард.

Позднее, в 1948 г., в доме Стравинского поселился молодой музыкант Роберт Крафт, который познакомил его с атональной музыкальной системой Арнольда Шонберга [13, с. 133-134]. И хотя Шонберг жил вблизи от дома Стравинского, оба композитора так никогда и не встретились. Однако смерть Шонберга в 1951 г. подтолкнула Стравинского к экспериментам в атональной музыке.

К концу 1960-х гг., композитор перестал чувствовать себя в США как дома. Многие из его близких друзей-эмигрантов после войны вернулись в Европу, а часть уже умерла. Все чаще и чаще Стравинский задумывался о переселении в Англию. Он умер в 1971 г., как «гражданин мира», так и не приняв гражданства США, всегда оставаясь в конфликте со своим прошлым и живя воспоминаниями.

Баланчин же, ставший гражданином США, скончался в 1983 г. Ему удалось переделать себя, и это произошло благодаря твердому характеру и, вероятно, превратностям судьбы. И если в США помнят великого русского хореографа главным образом за его творческое наследие, за то, что ему удалось сделать для становления и развития балетного искусства в этой стране, то Стравинского ценят, в основном, за музыку, написанную до 1939 г., до начала его вынужденной эмиграции в США [3, с. 75].

В 1918 г. в Америку прибыл и поселился в Нью-Йорке Сергей Рахманинов, наиболее «русский композитор» среди тех, кто эмигрировал в эту страну. Подписав контракт с Радио Корпорацией Америки «Виктор», он стал концертирующим исполнителем, практически прекратив дирижёрскую и композиторскую деятельность. Его музыка, как и его дом в США, оставались русскими. В США Рахманинов внутренне закрыл себя, бесконечно скучая по России [3, с. 199-200].

Особая роль в пропаганде русской музыки в США принадлежала дирижёру Сергею Кусевицкому. Подобно Баланчину и Стравинскому, в 1920 г. он оказался в Париже, где испытал влияние Дягилева. В 1924 г. Кусевицкий становится музыкальным директором Бостонского Симфонического Оркестра. Дирижер считал своей задачей пропаганду произведений, написанных русскими композиторами, волей судьбы оказавшихся в Америке [7, с. 207-225].

В 1929 г. в Нью-Йорке поселился Владимир Дукельский, который стал хорошо известен здесь под псевдонимом «Вернон Дюк». До эмиграции в США, жизнь забрасывала Дукельского в разные уголки мира. Это были Константинополь, Лондон и Париж, где он писал музыку для балетной труппы Дягилева. Музыка Дукельского использовалась как для постановок на сценах Бродвея, так и в фильмах Голливуда [3, с. 108-109].

В США успех сопровождал творческую жизнь многих выдающихся музыкантов, рожденных в России. Так, выпускник Санкт-Петербургской консерватории по классу профессора Леопольда Ауэра, скрипач Ефрем Цимбалист, в 1941 г. был назначен на пост директора музыкального института Кюртиса - ведущей консерватории США [8, с. 205-216]. Блистательными были и карьеры скрипача Миши Эльмана [5, с. 100] и виолончелиста Григория Пятигорского [4, с. 163-168]. Однако, всех виртуозов превзошли Яша Хейфец, который также был учеником Ауэра, и пианист Владимир Горовиц. Их еще при жизни называли «лучшие в мире скрипач и пианист».

Другие выходцы из России - актеры, режиссеры и театральные дизайнеры – также внесли свою лепту в формирование театрального искусства США. Среди них необходимо назвать, в первую очередь, актрису МХАТА Аллу Назимову (урожденную Мариам Левингтон), прославившуюся блестящим исполнением ведущих ролей в пьесах Ибсена, Чехова и Тургенева [3, с. 332; 6, с. 265-285].

В 1924 г. группа актеров МХАТА, гастролировавшего в США, решила там обосноваться. Имена А. Тамирова, В. Соколова, М. Успенской, М. Чехова и Р. Болеславского, стали хорошо известны американским театрам. Эти актеры положили начало освоению метода Станиславского на театральных подмостках США [3, с. 338-339].

Специалисты по истории театра с почтением произносят и имя Рубена Мамуляна, эмигрировавшего в США в 1923 г. Он поставил рекордное число спектаклей на Бродвее, явился первым режиссером знаменитых мюзиклов Гершвина, Роджерса и Хаммерштейна, работал в Голливуде, где помог раскрыть талант Марлен Дитрих, Грете Гарбо, Морису Шевалье и другим «звездам» кино [10, с. 111-158].

Необычной была и «Одиссея» Бориса Аронсона, ученика легендарной Александры Экстер, В 1923 г. он поселился в Нью-Йорке, где его карьера художника-постановщика продолжалась около 40 лет. Шесть раз Аронсон удостоивался премии «Тони» за лучший сценический дизайн. В историю американской сцены вошли его постановки мюзиклов «Скрипач на Крыше» и

«Кабаре» на Бродвее, а также его работы в Метрополитен Опере [9, с. 29-30].

Таким образом, процесс творческой адаптации представителей российской художественной интеллигенции в США был сложным и, зачастую, противоречивым. Для многих особую роль играл его величество «случай», шанс получить работу и, как следствие, творческое признание и авторитет. Процесс «российской культурной миграции», имел неожиданный эффект: многие эмигранты, несмотря на известное недоверие к ним, заняли лидирующие позиции в сфере культуры. Большинство из них осело в США и получило там гражданство. И эти «новые американцы» оказали существенное обогащающее влияние на американскую культуру XX века. Замечательные представители российской художественной интеллигенции, став активными участниками процесса межкультурного обмена, также содействовали сохранению и развитию национальной культуры и традиций в диаспоре.

Библиографический список

1. Gottlieb, R. George Balanchine: The Ballet Maker / R. Gottlieb - New York: Harper Perennial, 2010.
2. Garafola, L. Diaghilev's Ballets Russes / L. Garafola - Cambridge, MA: Da Capo Press, 1998.
3. Horowitz, J. Artists in Exile: How Refugees from Twentieth-Century War and Revolution Transformed the American Performing Arts / J. Horowitz - New York: HarperCollins, 2008.
4. King, T. Gregor Piatigorsky: The Life and Career of the Virtuoso Cellist / T. King - Jefferson, NC: Thomson Gale, 2005.
5. Kozinn, A. Misha Elman and Romantic Style / A. Kozinn - Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1990.
6. Lambert, G. Nazimova: A Biography – New York : Knopf, 1997.
7. Lourie, A. Sergei Koussevitsky and His Epoch: A Biographical Chronicle / A. Lourie - Books for Libraries Press, 1969.
8. Molan, R. Efrem Zimbalist: A Life / R. Molan - Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, 2004.
9. Rich, F. The Theatre Art of Boris Aronson / F. Rich – New York : Knopf, 1987.

10. Spergel, M. Reinventing Reality: The Art and Life of Rouben Mamoulian / M. Spergel –N. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 1993.

11. Taper, B. Balanchine: A Biography: With a New Epilogue / B. Taper - Berkeley: University of California Press, 1996.

12. Walsh, S. Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882-1934 / S. Walsh - New York: Alfred A. Knopf, 1999.

13. White, E. Stravinsky: The Composer and His Works / E.White - Berkeley: University of California Press, 1985.

УДК 792.09

Ю.А. Клейман

«Оки»: изгнание и возвращение. От «Гроздьев гнева» к мюзиклу «Оклахома!»

Аннотация: в годы Великой депрессии фермеры из Оклахомы стали в США изгоями. Их скитаниям посвящен роман Джона Стейнбека «Гроздьев гнева». Финал экранизации оказался оптимистичнее, чем в первоисточнике. В мюзикле «Оклахома!» жизнь аграрного штата и вовсе стала воплощением мифа о великой стране. В статье рассматривается механизм превращения изгнанников в хозяев своей земли.

Ключевые слова: «Оки», «Гроздьев гнева», Джон Стейнбек, Джон Форд, театр «Гилд», «Оклахома!».

В «красные тридцатые» Соединенные Штаты Америки стали прибежищем для многочисленных изгнанников, прежде всего из нацистской Германии. Представителям творческой интеллигенции Америка казалась не только страной свободы, но и страной возможностей. Но Великая депрессия породила изгнанников и среди самих американцев. Как ни парадоксально, в 1930-е годы сотни тысяч фермеров оказались «чужими среди своих», не пересекая границ своей страны.

Затянувшиеся бури, вошедшие в историю, как «пыльный котел» (Dust Bowl), привели к оскудению земли. Следствием

проводимых банками реформ стало изгнание фермеров-арендаторов с земли, которую они возделывали десятилетиями. Фермеры в романе Джона Стейнбека «Гроздь гнева» выражают общую боль от потери: «Мы родились на ней [этой земле. – Ю.К.], нас здесь убивали, мы умирали здесь» [1, с. 49]. (Ирония истории в том, что фермеры считали «своей» землю, которая вообще-то была исконно индейской территорией, и когда-то изгнанниками оказались индейцы). Многочисленные семьи из Оклахомы, Арканзаса и Техаса отправились в поисках лучшей доли в Калифорнию, которая рисовалась земным раем. «Вот приедем в Калифорнию, я там с виноградом не расстанусь, так и буду ходить с кистью: чуть что – и в рот» [1, с.122]. Надежды оказались напрасными. Пришельцев из других штатов встречали враждебно – их появление привело к переизбытку рабочей силы, к падению стоимости труда.

Потрясенный ужасными условиями жизни переселенцев, калифорниец Стейнбек создал в 1936 году серию газетных очерков под общим названием «Цыгане периода урожая». В письмах 1938 г. Стейнбек писал: «Около пяти тысяч семей умирают там [в Калифорнии. – Ю.К.] от голода. <...> Они чужаки, а потому власти штата и округа отказывают им в помощи» [2, с. 360]. Отдельных мер правительства было явно недостаточно. Но главное, что любые меры по улучшению жизни пришельцев наталкивались на сопротивление со стороны крупных землевладельцев Калифорнии. «Они боятся, что если этим людям дадут возможность жить в лагерях с нормальными санитарными условиями, они смогут организоваться», – писал Стейнбек [2, с. 360].

Подробности национальной трагедии широко известны по роману «Гроздь гнева», который был написан и опубликован Стейнбеком в 1939 году на основе опыта общения с переселенцами. Главы, посвященные безрадостным скитаниям семьи Джоудов, чередуются в романе с главами, рисующими объективный масштаб бедствия. Статус Джоудов отныне определяется словом «оки» – так презрительно называли переселенцев из Оклахомы. Со словом «оки» начали ассоциироваться не только бедность, но и нечистоплотность, заразные болезни, воровство, душевная тупость, способность

терпеть любые унижения. «Оки? А что это значит?» [1, с. 224], – спрашивает Том. «Раньше значило – “оклахомец”. А теперь – просто сукин сын. Что Оки, что бродяга – все равно» [1, с. 224] объясняют ему.

Исследователь М.-Р. Гладштейн справедливо указывает, что в XVIII главе романа мать и калифорнийский шериф выступают как представители разных стран, в диалоге шериф всячески подчеркивает, что перед ним – чужаки. «В моей стране люди следят за языком», – говорит мать. «Вы сейчас не в своей стране. Вы в Калифорнии» [3, р. 140], – парирует шериф. Джоуды как бы больше не американцы, в Калифорнии они для всех только «оки». Следует заметить, что в русском переводе Н. Волжиной эта ирония теряется, в русской версии мать и шериф используют выражение «наши места».

Существует ряд исследований, анализирующих метафорический смысл романа с точки зрения библейских аллюзий. Так, Джозеф Фонтенроз убедительно доказывает, что фамилия Джоуд (Joad) отсылает к английскому наименованию евреев (Judah), а одним из метасюжетов романа является исход евреев из Египта, которые встречают враждебность в ханаанской земле [4].

Интерпретации появлялись на протяжении десятилетий после выхода книги, однако уже современники по достоинству оценили ее значение. Рецензенты всех центральных газет и журналов немедленно назвали «Гроздь гнева» одним из важнейших национальных романов [5].

Критики сопоставляли «Гроздь гнева» не только с «Хижиной дяди Тома» (ассоциация с укорененным в национальной почве романом-разоблачением напрашивалась сама собой), но и с написанной годом раньше поэмой Арчибальда Макклиша «Земля свободных», затрагивающей ту же тему. «Красные тридцатые» были эпохой, когда художники чувствовали острую потребность откликаться на события сегодняшнего дня, создавать остросоциальное искусство. Не были обойдены вниманием и фермеры. Так, «живая газета» «Вспаханный закон» (1936) поднимала вопрос о цинизме новых установлений, оказавших поддержку крупным землевладельцам: в тот момент, когда миллионы переселенцев голодали, урожай и

скот уничтожались, чтобы не допустить обвала цен. Об этом писал и Стейнбек: «следователи должны выдавать справки: смерть в результате недоедания, потому что пища должна гнить, потому что ее гноят намеренно» [1, с. 374]. Спектакль призывал бездомных фермеров сплотиться и отстаивать свои интересы.

В необходимость и в реальность скорых перемен верили и художники, и зрители. 1930-е годы – это время социальной активности. У Стейнбека: «Запад беспокоится – близки какие-то перемены. <...> Причины – <...> это тяга мускулов и мозга к росту, к работе, к созиданию, возведенная в миллионную степень» [1, с. 168]. Сколько энергии в этих словах! И Стейнбек, и его герои верят в то, что ситуацию можно переломить, герои «Гроздьев гнева» не сдаются – Том Джоуд уходит, чтобы бороться за права рабочих, а Роза Сарона совершает символический акт единения со всем человечеством, когда в самом финале романа кормит грудным молоком незнакомого ей человека.

Роман мгновенно стал сенсацией. Уже в следующем году появилась экранизация, созданная Джоном Фордом. Фильм завоевал ряд «Оскаров» и стал поворотным в карьере актера Генри Фонда, исполнившего роль Тома. До определенного момента фильм сюжетно следовал роману, но финал был решительно изменен. Повествование Стейнбека как будто обрывается – герои не сдаются, но у Розы Сарона рождается мертвый ребенок, уходит Том, а потом и его брат Эл, и самые беззащитные из Джоудов фактически оказываются загнаны в угол наводнением. Критики отмечали, что в современной ситуации у этой истории и не могло быть финала: сама жизнь к 1939 году еще не предлагала фермерам никакого решения. В финале же фильма Форда Роза все еще ждет ребенка, трудоспособный Эл еще в семье, а семья – снова в пути. Фильм заканчивается жизнеутверждающими словами Матери: «А мы продолжаем жить. Не так-то легко стереть нас с лица земли. Такие, как мы, будут жить всегда». Фильм Форда – о вечном движении, о пути, побеждающем смерть. Олицетворением этого вечного пути, непобедимой витальности, становится мать – недаром она сравнивает себя с рекой – именно ей принадлежит ведущая роль в фильме. Финал рифмуется не только с

дорожными историями кинорежиссера (вспомним «Дилижанс»), но и с самой знаменитой кинокартине Великой депрессии. Фильм «Унесенные ветром», снятый годом раньше, заканчивается страстным монологом Скарлетт: «Я больше не буду голодать». Оба фильма – о сильных женщинах, плоть от плоти своей страны.

Что же происходило в это время с реальными «оками»? Никаких значительных действий в отношении переселенцев предпринято не было. На фоне ожидания неизбежного вступления в войну проблемы «оков» к 1940 году оказались забыты. А спустя год появились военные заказы, и проблема безработицы исчезла сама собой: «оки» стали рабочими многочисленных военных заводов. Бывшие фермеры больше не нищенствовали, и проблема как будто бы решилась сама собой.

А дальше началась очень интересная история. В 1943 году Терезе Хельбурн – одному из руководителей бродвейского театра «Гилд» – пришла идея превратить пьесу «Зеленеют кусты сирени» Линна Риггса в музыкальную комедию, а на самом деле – в мюзикл. Пьеса Риггса ставилась театром в 1931 году, и прошла без особого успеха. Критики писали о ней, как о милой поделке с национальным колоритом, и не более того [См.: 6]. Действие пьесы разворачивалось в Оклахоме (тогда еще индейской территории) начала века. Это была история о любви ковбоя Кёрли к девушке Лори, на взаимность которой претендовал также угрюмый и злой работник ее фермы Джитер. На свадьбе Кёрли и Лори завязывалась драка, и Джитер погибал, упав на собственный нож.

Создать музыкальную комедию было предложено поэту Оскару Хаммерстайну и композитору Ричарду Роджерсу – известным к тому моменту авторам, до этого никогда не работавшим вместе. У бродвейских профессионалов идея вызвала скепсис – ранее история с убийством не могла бы стать сюжетом для музыкальной комедии. Собственно, к началу 1940-х годов этот жанр считался сложившимся: ему полагался бесхитростный сюжет с необходимым количеством сальных шуток и вставные номера – песни и танцы в исполнении красивых танцовщиц в роскошных нарядах. Но уникальная

команда, которая сложилась для работы над новой постановкой, пошла совершенно иным путем.

Руководители театра «Гилд» стремились к созданию спектакля, прочно укорененного в национальной культуре. Мюзикл – а по сути, этот спектакль утвердил на американской сцене новый жанр – поначалу носил название «Away we go!» («Понеслось!»), но после генерального прогона название было изменено на «Оклахома!». Режиссеру Рубену Мамуляну [См.: 10] удалось соединить ранее разрозненные части музыкальной комедии в единое целое: актеры оставались драматически убедительными, когда они пели и танцевали, и сохраняли музыкальный ритм, когда произносили прозаический текст. Благодаря совместным усилиям поэта, композитора и режиссера впервые в истории жанра вокальные и танцевальные номера были интегрированы в действие. Герои начинали петь, не прерывая развитие сюжета – это новаторство было принципиальным [См.: 7, р. 70-79.]. Танцы, созданные хореографом Агнесс ДеМилль, тоже носили не декоративный, но нарративный характер.

Мюзикл пользовался невероятным успехом и у критиков [См.: 11], и у зрителей – он непрерывно исполнялся более двух тысяч раз, вплоть до 1953 года, не только в Нью-Йорке, но и по всей стране. В военное время его исполняли даже в военном лагере Килмер в Нью-Джерси. И это неудивительно: ведь мюзикл «Оклахома!» стал воплощением национального искусства, потребность в котором закономерно пробудила война. Роджерс отталкивался от фольклорной мелодики, а Хаммерстайн написал пьесу, в которой говорят с местным акцентом (и в этом нет ничего постыдного), его герои – это люди, укорененные в своей земле, влюбленные в свою землю – люди красивые и полные сил, люди, чьи душевные богатства неисчерпаемы.

У всех, кроме Джада (Jud) – так теперь звали грязного работника, который в пьесе Риггса именовался Джитером. Нельзя не отметить фонетическое сближение имени «злодея» с семьей Джоуд (Joad) Стейнбека. Джад живет в подвале, стены которого оклеены порнографическими открытками, у него скрытный нрав, им владеют зависть, ревность, похоть.

Примечателен его разговор с Лори, в котором Джад пытается ее обнять против ее воли, а она его выгоняет. Джад говорит буквально следующее: «Я тяжело работаю, у меня на руках грязь и свиной помет» [9, р. 69], а Лори отвечает: «Ты всего лишь шелудивый пес, и кто-то должен тебя пристрелить» [9, р. 69]. В вокальном номере «Одинокая комната» [9, р. 47] всегда молчаливый Джад раскрывает свою отчужденность. Джад – чужой не только среди ковбоев, но и среди фермеров. Он – наемный рабочий. Вспомним у Стейнбека: «Они говорили: эти проклятые Оки – грязные, как свиньи, они – темный народ. Они дегенераты, они сексуальны, как обезьяны» [1, с. 306]. Есть все основания увидеть в образе Джада воплощение стереотипа «оки». В финале его убивают, а Кёрли оправдывают (в пьесе Риггса финал остается открытым).

На свадьбе Кёрли и Лори все восторженно исполняют песню «Оклахома!», которая отныне становится неофициальным гимном штата. В ней примечательны такие строки: «Мы знаем, что принадлежим земле, и земля, которой мы принадлежим – великая!» [9, р. 76] Представляется, что мета сюжетом мюзикла «Оклахома!» является выдавливание образа «оки» из национального самосознания и восстановление репутации штата – Оклахома как будто снова занимает свое прочное место в семье штатов. Недаром на сцене царит атмосфера праздничного веселья. Единственный, кто мог омрачить веселье – Джад – убит, и солнечной радости, с которой отныне ассоциируется Оклахома, больше ничто не угрожает. Финал мюзикла закольцован с началом – это знаменитая песня «О, какое прекрасное утро!». Теперь в общественном сознании Оклахома – это штат, чей «простор ничем не огражден», где кукуруза «растет до неба». Штат, благодаря которому появился новый жанр, соединивший драму, пение и танец. Жанр, которому подвластен любой сюжет. В 1955 году был снят цветной (и очень яркий!) фильм «Оклахома!», почти следующий за сценической версией, а в том же году Роджерс и Хаммерстайн создали мюзикл на сюжет романа Стейнбека «Благостный четверг». Национальная трагедия переплавилась в театр, в самый американский жанр – мюзикл.

Библиографический список

1. Стейнбек, Д. Гроздь гнева [Текст] / Пер. с англ. Н. Волжиной // Д. Стейнбек. Гроздь гнева. Зима тревоги нашей. – М., 1987. – С. 19-482.
2. Стейнбек, Д. [Письмо Элизабет Отис, февраль 1938] [Текст] // Наедине со временем: письма американских писателей. – М., 1988. – С. 359-360.
3. Gladstein, M. R. The Grapes of Wrath. Steinbeck and eternal immigrant [Текст] // John Steinbeck. The years of greatness, 1936-39 / Ed. by T. Hayashi. – Tuscaloosa; London, 1993. – P. 132-144.
4. Fontenrose, J. The Grapes of Wrath [Текст] // J. Fontenrose. John Steinbeck: An introduction and interpretation. – NY, 1963. – P. 67-83.
5. The Grapes of Wrath [Текст] // John Steinbeck. The Contemporary reviews / Ed. by J. R. McElrath, Jr., J. S. Crisler, S. Shillinglaw. – Cambridge, 1996. – P. 153-187.
6. Atkinson, B. Indian Territory Folks [Текст] // New York Times. – 1931. – January, 27. – P. 21.
7. Mordden, E. Beautiful Mornin: the Broadway musical in the 1940s [Текст] / E. Mordden. – NY; Oxford, 1999.
8. Langner, L. The magic curtain [Текст] / L. Langner. – NY, 1951.
9. Hammerstein II, O. Oklahoma [Текст] // 6 plays by Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II. – NY, 1959. P. 3-84. Перевод автора статьи.
10. Lührseen, D. Mamoulian. Life on stage and screen. [Текст] / D. Lührseen. – Lexington, 2013. – P. 105-111; Spergel, M. Reinventing reality – the art and life of Rouben Mamoulian [Текст] / M. Spergel. – Metuchen; London, 1993. – P. 186-193.
11. Nichols, L. “Oklahoma!” A Musical Hailed as Delightful, Based on “Green Grow the Lillacs” Opens Here at the St. James Theatre [Текст] // New York Times. – 1943. – April, 1 – P. 27.

Д.Е. Леонов

Изгнанники из Церкви: социально-политические противоречия в России начала XX в. и православное духовенство

Аннотация: статья посвящена малоизученной проблеме репрессий, коснувшихся православных священнослужителей в период отступления Первой российской революции (1906-1907 гг.). Проанализированы причины репрессий, выявлены их общие особенности, поставлен вопрос об их масштабах и продолжительности.

Ключевые слова: Православная Церковь, революция 1905-1907 гг., политическая борьба, духовенство.

Проблема изгнания – сквозная для русской истории и культуры XX века. Гражданская война, политика советской власти в адрес инакомыслящих привели к изгнанию из российской жизни целых социальных слоев, идеологий, течений общественной мысли, направлений научного поиска. Проблема изгнания вновь становится актуальной в эпоху возрастания нетерпимости к «чуждым» взглядам и идеологиям.

Богатую почву для размышлений об истоках изгнания и изгнанничества как феномена русской истории и культуры дает период начала XX столетия, время небывалого обострения социально-политических противоречий. Важную роль в этом обострении сыграла и Православная церковь. В период революционных событий 1905-1907 гг. церковь стояла на защите традиционных ценностей – веры, царя, Отечества. Однако некоторые ее служители оказались вовлеченными в революционное движение, за что и подверглись репрессиям.

Впервые данная проблема была поднята на страницах либеральных периодических изданий в 1906 г. [19, с. 215-216 и др.]; первым советским исследователем, упомянувшим о репрессиях в адрес политически нелояльных самодержавию священнослужителях был П.Н. Зырянов, приведший хотя и

единичные, но яркие случаи участия представителей духовенства в крестьянском движении [15, с.105-108; 16]. После 1991 г. вопрос об отношении духовенства к политике был поднят в ряде обобщающих работ (М.В. Шкаровский, С.Л. Фирсов), а также на страницах монографии и докторской диссертации М.А. Бабкина [2, 21, 23 и др.]. Современные церковные историки, такие как, например, протоиерей В. Цыпин, обходят вопрос о репрессиях на духовенство в период революции 1905-1907 гг. стороной [22].

Причины преследований духовенства за политические убеждения связаны с подчиненным положением церкви в Российской империи; ее возглавлял сам император, что противоречило канонам. Церковь в начале XX века была включена в систему государственных учреждений и выполняла, помимо религиозных, ряд государственных функций, в том числе идеологическую. В период первой российской революции среди православного духовенства наметилось разделение, главной причиной которого стало отношение духовенства к важнейшим социально-политическим вопросам. Церковное руководство продолжало поддерживать самодержавие, но среди рядовых священно- и церковнослужителей мнения разделились. Усиление реакции после поражения вооруженного восстания декабря 1905 г. в Москве привело к «чисткам» и в рядах православного духовенства.

Отдельные случаи проявления политической нелояльности среди духовенства наблюдались уже в первые дни революции; сведения об этом отложились в фондах губернских окружных судов и жандармских управлений. Так, 8 февраля 1905 г. в пивной с. Вятского Даниловского уезда Ярославской губернии священник А.А. Михайловский доказывал присутствующим необходимость свержения самодержавия, за что и был привлечен к уголовной ответственности [9]. Диакон и учитель школы в с. Саметь Костромской губернии А. Драницын, ведя с февраля 1905 г. вечерние курсы для народа, выражал сочувствие революционному движению, чем произвел «большую смуту» не только в своем приходе, но и в соседнем селе [6]. В июне 1905 г. Ярославское губернское жандармское управление провело дознание по обвинению псаломщика

Ярославского кадетского корпуса Ф.А. Никольского, публично призывавшего отправить «управителей и министров к черту» [8]. 10 декабря 1905 г. псаломщики с. Воздвиженского Кинешемского уезда Костромской губернии А.И. Троицкий и И.И. Беленев вели «преступную агитацию», в результате которой местные крестьяне арестовали земского начальника [5]. 23 декабря 1905 г. на сельском сходе в с. Тезино Кинешемского уезда Костромской губернии священник А. Никольский рассуждал о несовершенстве выборов в России и назвал Манифест 17 октября 1905 г. «пустым звуком», за что был запрещен в священнослужении [7]. Подобные случаи не носили массового характера, но показывали, что некоторая часть духовенства, наиболее близкая простому народу, была склонна придерживаться левых убеждений.

Началом организованных репрессий стало синодальное определение от 20 декабря 1905 г. «По сведениям о предосудительном поведении некоторых священников во время народных волнений». В нем констатировалось, что «в некоторых епархиях отмечались отдельные случаи возбуждения приходскими священниками паствы против правительства». Епархиальным архиереям в этой связи поручалось усилить контроль за приходским духовенством и в случае появления каких-либо предосудительных действий применить строгие дисциплинарные меры, вплоть до удаления с приходов и запрещения в священнослужении [1]. Согласно сведениям П.Н. Зырянова, первые репрессии последовали уже в конце 1905 – начале 1906 гг. Так, в Харьковской епархии пятеро священников, выступивших перед епархиальным собранием с протестом против смертной казни, были запрещены в священнослужении. Таврический епископ Алексей подверг административным карам пятерых ялтинских священников за составление умеренно либеральной резолюции, принятой на собрании городского духовенства. Летом 1906 г. по требованию Синода были запрещены в священнослужении несколько грузинских священников, выступивших с требованием отмены смертной казни [15, с. 136-137].

9 июля 1906 г. была распущена I Государственная Дума. Несогласные с этим депутаты, собравшись в Выборге,

подписали воззвание «Народу от народных представителей». В числе подписавших воззвание были и два священника – К. Афанасьев и Н. Огнев, принадлежавшие к фракции кадетов. Вскоре они были лишены священного сана и преданы суду вместе с остальными бывшими депутатами [21, с.354].

Публицист А.Б. Петрищев в февральском номере «Русского богатства» за 1907 г. опубликовал сведения, основанные на анализе разрозненных газетных публикаций, согласно которым с сентября 1906 по июнь 1907 гг. в разных епархиях за свои политические убеждения пострадало по меньшей мере 70 священников [18]. По данным Петрищева, 24 священника Курской губернии были наказаны за «сочувственное отношение к крестьянам», «левое настроение и опасный авторитет среди крестьян» и пр. В Ярославской губернии «устранены» трое священников: двое (Корсунский и Заболотский) – за принадлежность к партии кадетов, третий (о.Кремлевский) – за критический отзыв об иеромонахе Иллиодоре (Труфанове). Трое священнослужителей «устранены» в Смоленской губернии (двое – за принадлежность к крестьянскому союзу, один – за неблагонадежность). В Томской губернии десять неблагонадежных священников были высланы генерал-губернатором в Нарымский край; в Петербургской пострадали четверо, в том числе известные архимандрит Михаил (Семенов) и священник Григорий Петров. О. Михаил был уволен из духовной академии и сослан в Задонский монастырь, а затем и на Валаам за то, что в 1906 г. объявил о своей принадлежности к Трудовой народно-социалистической партии и не скрывал своих социалистических убеждений. Впоследствии он перешел к старообрядцам [10]. Священник Г.С. Петров, популярный проповедник и публицист, автор известной работы «Евангелие как основа жизни», 9 января 1907 г. указом Санкт-Петербургской духовной консистории за «вредную публицистическую и литературную деятельность» и самовольное проживание в Москве был отправлен в Черемнецкий монастырь с запрещением в священнослужении. Кроме того, Петрову была запрещена и его литературная деятельность [3].

К наиболее ярким и широко освещенным в периодической печати процессам над священнослужителями относится дело священников депутатов II Государственной Думы А. Бриллиантова, А. Гриневича, А. Архипова, К. Колокольникова и Ф. Тихвинского, которые, являясь членами левых и либеральных фракций, не явились на провокационное заседание Думы 7 мая 1907 г. Спустя пять дней Синод выпустил определение «о священниках, членах Государственной Думы, принадлежащих к революционным партиям», в котором петербургскому митрополиту Антонию было поручено вызвать священников для выяснения их отсутствия на заседании 7 мая. В случае их отказа давать объяснения предусматривалось требование добровольного снятия священного сана или предание их церковному суду. 14 мая митрополит встретился с Архиповым, Гриневичем, Колокольниковым и Тихвинским (Бриллиантов не явился); Гриневич сумел доказать свое присутствие на заседании 7 мая и выход из фракции трудовиков, за что был прощен. Архипов, Колокольников и Тихвинский должны были до 18 мая прислать письменные объяснения с раскаянием и изменением политической ориентации (было предписано вступить в фракцию «не левее октябристов» или примкнуть к правым беспартийным), однако в срок они не уложились, за что были запрещены в священнослужении и преданы суду в своих епархиях [21, с.354].

После разгона II Думы репрессивные меры против левых в среде духовенства продолжились. Так, 7 июня 1907 г. в с. Болобанове Рыбинского уезда Ярославской губернии в доме диакона В.М. Восторгова была обнаружена тайная типография, печатавшая прокламации РСДРП и партии социалистов-революционеров. Дьякон, его сын и двое сообщников были привлечены к уголовной ответственности [17]. Целый ряд священно- и церковнослужителей по всей стране был в 1907-1908 гг. привлечен к ответственности за неосторожные высказывания в адрес царя, правительства, Синода, правых партий.

Таким образом, в период революции 1905-1907 гг. духовенство Православной церкви не сумело остаться в стороне от политических событий. Принято считать, что большая часть

священнослужителей стояла на консервативных позициях, защищая царя и Отечество, и негативно относилась к революционному движению. В то же время источники свидетельствуют о том, что некоторая часть духовенства, наиболее близкая простому народу, отнеслась к революции сочувственно. О том, что подобная проблема существовала, свидетельствуют не только сведения из епархий, но и внимание Святейшего Синода, посвятившего мятежным служителям специальные определения и начавшего применять к ним репрессивные меры.

Библиографический список

1. Бабкин, М.А. События первой российской революции и Святейший Синод Русской Православной Церкви (1905–1906 гг.) [Текст] / М.А. Бабкин // Уральский исторический вестник. – 2008. – № 4(21). – С. 30–38.
2. Бабкин, М.А. Духовенство Русской православной церкви и свержение монархии (начало XX в. – конец 1917 г.) [Текст] / М.А. Бабкин. – М., 2007.
3. Вестник Европы [Текст]. - 1907. - № 2. - С. 891-893.
4. Вестник Европы [Текст]. - 1907. - № 6. - С. 863-865.
5. Государственный архив Костромской области (далее – ГАКО) [Текст]. - Ф. 130. – Оп. 6. – Д. 2497. – Л. 1-2.
6. ГАКО [Текст]. – Ф. 130. – Оп. 6. – Д. 2503. – Л. 6 об.
7. ГАКО [Текст]. – Ф. 130. – Оп. 6. – Д. 2515. – Л. 1-1 об.
8. Государственный архив Ярославской области (далее – ГАЯО) [Текст]. – Ф. 906. – Оп. 4. – Д. 453. – Л. 2 об.
9. ГАЯО [Текст]. – Ф. 906. – Оп. 4. – Д. 431. – Л. 5-5 об.
10. Головушкин, Д.А. Апостол XX века: жизнь и творчество о. Михаила (Семенова) [Текст] / Д.А. Головушкин. – СПб., 2010.
11. Грекулов, Е.Ф. Церковь, самодержавие, народ (2-я половина XIX – начало XX вв.) [Текст] / Е.Ф. Грекулов. – М., 1969.
12. Грекулов, Е.Ф., Персиц, М.М. Революция 1905-1907 гг. и церковь [Текст] / Е.Ф. Грекулов, М.М. Персиц // Церковь в истории России (IX в. – 1917 г.). Критические очерки / Ред. Смирнов Н.А. – М., 1967. – С. 244-260.

13. Емелях, Л.И. Антиклерикальное движение крестьян в период первой русской революции [Текст] / Л.И. Емелях. – М.-Л., 1965.
14. Емелях, Л.И. Крестьяне и церковь накануне Октября [Текст] / Л.И. Емелях. – Л, 1976.
15. Зырянов, П.Н. Православная церковь в борьбе с революцией 1905-1907 гг. [Текст] / П.Н. Зырянов. – М., 1984.
16. Зырянов, П.Н. Церковь в период трех русских революций [Текст] / П.Н. Зырянов // Русское православие. Вехи истории / Ред. Клибанов А.И. М., 1989. – С.419.
17. Леонов, Д.Е. Антимонархические выступления православного духовенства в период Первой русской революции [Электронный ресурс] / Д.Е. Леонов. – URL: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=2389> Проверено: 1.11.2016.
18. Петрищев, А.Б. Перед кризисом [Текст] / А.Б. Петрищев // Русское богатство. – 1907. - № 6. – С. 80-81.
19. Русская мысль [Текст]. – 1906. – № 2.
20. Титлинов, Б.В. Церковь во время революции [Текст] / Б.В. Титлинов. – Пг., 1924. – С. 22-23.
21. Фирсов, С.Л. Русская церковь накануне перемен (конец 1890-х – 1918 гг.) [Текст] / С.Л. Фирсов. – М., 2002. – С. 354.
22. Цыпин, В., протоиерей. История Русской Православной Церкви. Синодальный и новейший периоды. 1700-2005 [Текст] / В. Цыпин. – Изд. 3-е. – М., 2007.
23. Шкаровский, М.В. Русская православная церковь в XX веке [Текст] / М.В. Шкаровский. – М., 2010.

УДК 82-1

Д.О. Ступников

**Внутренняя и внешняя эмиграция в творчестве
Михаила Борзыкина**

Аннотация: лейтмотивы внутренней и внешней эмиграции пронизывают всё творчество Михаила Борзыкина. В статье они рассматриваются сквозь призму онтологической

категории изгнания из Эдема. Сплав этих лейтмотивов в песне «Ты на пути в Чикаго» поставил ее особняком по отношению к остальному творчеству Борзыкина и сделал неподходящей для саундтрека к «Брату 2» Алексея Балабанова.

Ключевые слова: изгнание, отчуждение, внутренняя и внешняя эмиграция, расщепленное «я», саундтрек.

Изгнание – это онтологическая категория, имеющая непосредственное отношение к каждому из нас. Для европейской христианской цивилизации ее значение велико. Ведь с изгнания, согласно ветхозаветным представлениям, началась история человеческого рода, когда праотец Адам был удален из Эдема, послушавшись Господнего наказа не вкушать плода с Древа Познания добра и зла.

Множество мыслителей пытались преодолеть эту пропасть, пытаясь описать ситуацию изгнания с помощью собственного методологического аппарата. Так философом Гегелем было введено в обиход понятие отчуждения, связанное с размежеванием человека с Абсолютным Духом и противоположенным разделением реальности на субъекты и объекты. «Проблема отчуждения – проблема не только общечеловеческая, но и личная. Это личная история каждого живущего на планете Земля. Она начинается от точки грехопадения, точки ухода от Бога, Света, Добра. Это проблема одиночества человека, живущего без Бога, без его любящей и руководящей руки. Собственно, это и есть состояние изгнания из Рая, ведущее к общему падшему состоянию» [2, с. 168].

Категории изгнания и отчуждения амбивалентны по своей сути. Изгнание из Эдемского сада лишило человека бессмертия, совершенства и целостности. Но оно же является необходимым залогом возвращения в рай, ибо сказано в Евангелии: «Блажени изгнани правды ради, яко тех есть Царствие Небесное» (Мф. 5:10). На этом парадоксе строятся многие положения экзистенциальной философии и выкладки ментально близких ей российских рок-музыкантов. Довольно отчетливо это проявилось в творчестве лидера санкт-петербургской группы «Телевизор» Михаила Борзыкина. В конце 80-х он написал программную песню «Отчуждение»,

давшую название альбому, который был записан в 1989 году.

Ситуация изгнания человека из Эдемского сада в творчестве Борзыкина напрямую не отображена, но представлена иносказательно в песне «Тепло» [1, с. 143]: «Мы льдинки, мы дети, Которых послали за смертью И больше не ждут назад». Ее последствия мыслятся как катастрофические, что видно из припева «куда-то ушло тепло». Герой Борзыкина пытается восстановить отношения с Небесным Отцом, не приемля религиозных догм, но и не опускаясь до тривиального богоборчества: «И не боюсь я Страшного Суда, И не хочу быть рабом у Христа, И никогда не полюблю Иуду» [1, с. 107].

Рай земной, куда намерены попасть «люди в ожидании поездов» представлен у Борзыкина как обманка, суррогат: «Рай! У них уже рай; Ангелы блеют псалмы» [1, с. 94]. Соответственно, вокзал в данном контексте связан не с подлинной жизнью, а с ее иллюзией, поиск истины подменен «вечной гонкой за сытым счастьем», а желание куда-то уехать приравнивается к малодушию «стонут платформы от ног бездушных» [1, с. 13]. В песне «Люди в ожидании» бинарная оппозиция «родина/заграница» отсутствует вовсе, зато в более позднем произведении «Без сахара» об эмиграции говорится со знаком минус, к тому же желание покинуть родную страну рассматриваются как своего рода отягчающие обстоятельства первородного греха:

Адам норовит за бугор,
Ева – в интерпостель...
Если это любовь,
Значит, я импотент [1, с. 94].

Попыткам поменять страну и паспорт Борзыкин противопоставляет возвращение к доначальному бытию, которое одновременно мыслится как эдемская колыбель человечества и пренатальное состояние:

Жидкость – моя колыбель,
Я плавал и пил всегда.
И сегодня я говорю тебе,
Мама моя, вода:
- Мне без сахара! [1, с. 94]

Этой исходной точки нет на географических картах. Она

базируется где-то глубоко в душе человека, нося название либо «скрытой самости» (если по Карлу-Густаву Юнгу), либо Царствия Небесного (если по Евангелию). Описывая это мистическое неуловимое понятие, Борзыкин, тем не менее, достигает предельной ясности и точности, уравнивая личное и вселенское:

Это начало Вселенной,
Центр которой – я сам,
Великий роман между душой и телом [1, с. 73].

Перманентное состояние внутренней эмиграции позволяет борзыкинскому лирическому герою сохранить свою бессмертную душу даже в условиях секуляризованного псевдо-рая современной урбанистической цивилизации:

Электрожелчь, электроболь –
Это слезы твои увеличены во сто крат.
Видишь грозные стены –
Это тоже любовь,
Войди, душа! Это твой новый храм! [1, с. 79]

При всей стройности философских построений Борзыкина, нельзя не обратить внимания на присущую им зыбкость. Наш земной путь трактуется автором как случайность, а попадающиеся на встрече единомышленники кажутся иллюзорными, «как видеоночь в чужой квартире» [1, с. 87]. Даже погружаясь в глубины своего сокровенного «я», лирический субъект Борзыкина как бы консервируется и распадается на атомы:

Не выводи меня из себя! –
Мне там хорошо, так хорошо...
Не выводи меня из себя! –
Я туда так долго шел [1, с. 115].

Тут уже полшага до диссоциативного расстройства личности. В поисках равновесия Борзыкин пришел к идее альбома «Двое» (1995), в котором, по словам О.Э. Никитиной, воплотился «замысел контрастной двухчастной композиции» [4, с. 44]. Действительно, композиционно «Двое» делится на две части: публицистическую и лирическую. В первой части альбома конфликт между различными сторонами лирического «я» героя еще не находит своего разрешения. Вторая часть

альбома посвящена восстановлению целостности «я» лирического субъекта. Обрести душевное здоровье помогает любовь к женщине. Оставшиеся четыре трека пластинки представляют собой любовный микроцикл внутри макроцикла-альбома.

Песня «Ты на пути в Чикаго» стоит особняком не только в этом ряду, но и во всем творчестве Борзыкина. Это чуть ли не единственное его произведение, где другой человек изображен не эпизодически, не монструозно, не карикатурно, а психологически достоверно и сочувственно. К тому же это женщина, а для представительниц противоположного пола поэт обычно не жалеет негативных эмоций. Но тут иной ракурс:

Ты на пути в Чикаго.
Я на пути в забытье.
Тебя опекает Лукавый,
А небо грустит обо мне.
Ты улыбаешься солнцу,
Я плачу с осенним дождём.
У тебя только сладкие грёзы,
У меня постылый мой дом [1, с. 128].

В начальных двух строках сразу же устанавливается оппозиция по принципу «внешняя эмиграция / внутренняя эмиграция». Первое представлено в негативном ключе, второе – в позитивном, поскольку дальше «Лукавый» противопоставляется «небу». Но всё далеко не так однозначно, ибо героиня, летящая в Чикаго, характеризуется посредством солнечных тонов, а герою остаются дождливые дни и дом, которому предпослан эпитет «постылый».

Во втором куплете сема «инфернальная чужбина» героини продолжает оставаться актуальной, однако и «родина» героя далека от идеала, так как она атрибутирована через «кошмарные сны» и «время войны»:

Тебя ласкают их бесы,
Меня – кошмарные сны.
Твое время – для песен,
Мое – время войны [1, с. 128].

На первый взгляд, герои оказываются в позиции крыловских «Стрекозы и Муравья»: пока одна легкомысленно

порхает, другой изнемогает под бременем добровольно возложенного на себя груза. Тем разительнее расхождение: в отличие от басни Крылова, здесь нет осуждения героини:

Спешి собой насладиться,

Спеши отдаться судьбе!..

Ты теперь – вольная птица...

Я хотел бы быть небом тебе [1, с. 128].

Слияние героев происходит то ли за пределами видимого мира, то ли в их воображении. Здесь принципиально важно то, что «согласно учению Пифагора совершенным человеком являются двое – мужчина и женщина, которые лишь вдвоем подобны богам» [4, с. 49]. Если перенести это наблюдение О.Э. Никитиной в христианское русло проблематики изгнания, то можно сделать вывод, что возвращение в Эдем возможно только совместными усилиями потомков Адама и Евы. А ситуация, связанная с эмиграцией любимой в США дает герою мощный импульс, помогающий преодолеть его эгоцентризм и найти в себе силы её простить.

Песня «Ты на пути в Чикаго» могла бы войти в саундтрек к фильму Алексея Балабанова «Брат 2». Предположительно ею должны были озвучиваться американские эпизоды фильма: либо путешествие Данилы Багрова с дальнбойщиком Беном Джонсоном в Чикаго, либо уличные стычки Данилы с местными гангстерами. В конечном варианте фильма на месте песни «Телевизора» оказались «Счастье» и «Варвара» группы «Би-2». Отвечая на вопрос о месте «Ты на пути в Чикаго» в фильме, Борзыкин вспоминает: «В фильме её нет, но она планировалась. Но потом её заменили группой «Би-2», песней, по-моему, «Варвара»» [5].

Сегодня отсутствию «Ты на пути в Чикаго» в саундтреке «Брата 2» удивляться не приходится. Слишком уж разные устремления оказались у Балабанова и Борзыкина. Ключевым музыкальным лейтмотивом фильма становится «Гуд Бай, Америка» группы «Наутилус Помпилиус», знаменующая прощание героя с ханжескими ценностями западной цивилизации. «Сам Балабанов к эмиграции относился плохо, считая, что человек, где родился, там и пригодился» [3, с. 99]. Неприятие же Борзыкина вызывает не эмиграция, а державные

амбиции, которые он усмотрел у Балабанова. «К сожалению, этот фильм явился образцом националистического воспитания для молодежи, - говорит музыкант о «Брате 2». - Так или иначе, он несёт в себе эту державную мерзость» [5].

Подведем итоги. Мотивы внутренней и внешней эмиграции проходят красной нитью через все творчество Михаила Борзыкина и группы «Телевизор». Если первое помогает лирическому субъекту сохранить себя и не вестись на искушения внешнего мира, то отношение ко второму у автора менялось от негативного до сочувственного [1, с. 298]. В поздний же период Борзыкин вообще тяготеет к упразднению антитез между «своей» и «чужой» землей и к приоритету внутренней реальности над внешней.

Библиографический список

1. Борзыкин, М. В. Сыт по горло. Песни, стихи, интервью [Текст] / М.В. Борзыкин. – С-Пб., 2009.
2. Калугин, А.С., Терехова Г.Л. Философско-религиозные аспекты проблемы отчуждения в высшем образовании в современной России [Текст] / А.С. Калугин, Г.Л. Терехова // Вестник ТГТУ. – Тамбов, 2002. – №1. – С. 167-174.
3. Кувшинова, М.Ю. Балабанов [Текст] / М.Ю. Кувшинова. – С-Пб., 2015
4. Никитина, О.Э. Субъектно-объектные отношения как структурообразующее начало альбома Михаила Борзыкина «Двое» [Текст] / О.Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь. – Вып. 4. – 2000. – С. 44-51.
5. Семенов, А Борзыкин, М. «Мне кажется, людей обрабатывают, превращают в рептилий. Часть вторая» [Электронный ресурс] / А. Семенов, М. Борзыкин. – URL: http://gubernia.pskovregion.org/number_734/06.php Проверено: 24.11.16

А.В. Урядова

**Своя-чужая, свое-чужое: к проблемам Русской
Православной Церкви за рубежом**

Аннотация: статья посвящена вопросу идентификации (по линии «свой»-«чужой») церковных образований Русской Православной Церкви за рубежом: Русской Православной Зарубежной Церкви, Западно-Европейской епархии РПЦ (экзархата, архиепископии Константинопольской Церкви, Автономной Церкви Франции), их самоидентификации и перцепции извне.

Ключевые слова: Русская Православная Церковь, русская эмиграция, Русская Православная Зарубежная Церковь, русские приходы в Западной Европе.

Русская эмиграция – это частичка России, с этим, пожалуй, сегодня согласятся все. Однако мнения разделятся, если мы заговорим о Русской Православной Церкви за рубежом. Уже в первые годы эмиграции возникает серьезная проблема принадлежности Церкви в эмиграции (как института) к Русской Православной Церкви, и даже более того, ставится вопрос о каноничности ее существования. Свое организационное начало Церковь в эмиграции ведет от Временного высшего церковного управления (ВВЦУ) юга, созданного на территории, занятой белой армией. Ее целью было управление епархиями, оторванными от Московской Патриархии.

Постепенно ВВЦУ начинает распространять свое управление и на заграничные территории, в частности, на Турцию и на русские православные церкви в Западной Европе. Эмигрировав в Константинополь, русские архиереи, входившие в состав ВВЦУ юга, как предписывают каноны, хотели сложить с себя свои полномочия по управлению русской паствы. Однако ее многочисленность и малочисленность священнослужителей Константинопольской патриархии, а также твердая

убежденность в кратковременности пребывания за границей привели к сохранению этого органа.

Среди историков нет однозначной точки зрения по поводу отношения Московской Патриархии к деятельности ВВЦУ в этот период. Сами же православные эмигранты обосновывают правомерность существования этого органа в 1920- 1921 гг. указом Патриарха Тихона от 20 ноября 1920 г. [3]. Надо отметить, что и во время пребывания в Константинополе и после переезда в Сербию ВЦУ неизменно подчеркивало свой временный характер и подчиненность Московской Патриархии, а, следовательно, не отделяло себя от Матери-Церкви.

Первые разногласия с Московской Патриархией появляются после Все-заграничного церковного собрания, прошедшего в 1921 г. в Сремских Карловцах («Первого карловацкого Собора»). На нем было высказано отрицательное отношение к советской власти и желание продолжить с ней борьбу. В результате, Патриарх Тихон распустил ВЦУ.

Православные эмигранты усмотрели в этом акте давление большевиков и были отчасти правы, что доказывают, например, материалы допросов Патриарха Тихона. Они решили не усугублять положение Патриарха и Церкви в России и исполнить волю Матери-Церкви.

Очевидно, понимая, что Патриарх Тихон не свободен в своих волеизъявлениях, а органов высшей церковной власти как таковых в России просто нет – ВВЦУ был распущен, но вместо него были образованы другие органы для возглавления Церкви за рубежом. Ни в одних более поздних документах Московской Патриархии нет запрета на деятельность вновь созданных православными эмигрантами структур, однако неоднократно повторяется тезис о роспуске ВЦУ и подчеркивается недовольство политическим характером его деятельности. Церковь в эмиграции постепенно становится все более и более самостоятельной в своих действиях, находясь с Московской Патриархией лишь в «духовной связи» и вознося имя Патриарха Тихона за богослужениями.

Декларация 1927 г. о лояльности к советской власти [2] заместителя Патриаршего местоблюстителя митрополита Сергия (Страгородского) явилась формальным поводом для разделения

в Русской Православной Церкви в эмиграции, которое в свою очередь породило множество судебных споров по вопросу собственности.

Одни считали, что Церковь в России осоветилась, с ней нельзя больше поддерживать никаких взаимоотношений, поэтому официально отделились от Московской Патриархии, поминая, однако, за богослужениями митрополита Петра (Полянского). Впоследствии эта группа стала называться Русская Православная Зарубежная Церковь. С 1990 г. она стала открывать свои приходы на территории России, что в глазах Московской Патриархии явилось подтверждением ее раскольнического характера. Это еще более осложнило взаимоотношения между этими организациями. Какой являлась эта церковь – «нашей» или «чужой», если называлась она Русской Зарубежной, управлялась из США, основывала приходы в России и постоянно подчеркивала свой национальный русский характер? 17 мая 2007 г. был подписан «Акт о каноническом общении Русской православной церкви за границей с Русской православной церковью московского патриархата» [1], который вызвал крайне неоднозначную реакцию за рубежом. Следствием этого документа, явился выход из РПЦЗ около ¼ паствы, не пожелавшей воссоединиться. Например, монахини Леснинского Богородицкого монастыря во Франции (крупнейшей женской православной обители в Западной Европе) заявили о переходе из РПЦЗ в юрисдикцию Русской истинно-православной церкви, известной также как «катакомбная» церковь (то есть структуры, образовавшейся как протестная подпольная церковь в СССР в годы гонений). Что еще больше осложняет современную идентификацию по линии «свои»-«чужие». Параллельно начались и судебные процессы по поводу собственности, в частности храмов, которые они пожелали оставить за собой.

Возвращаясь к 1927 г., не забудем и еще об одной группе эмигрантов, которые поддержали декларацию Сергия, образовав Западно-Европейскую епархию Московской Патриархии. Она неоднократно меняла свой статус. В 1931 г. вышла из подчинения Московской Патриархии, образовав особый русский Западно-Европейский экзархат

Константинопольской Патриархии. В 1945 г. возвратилась в Московскую Патриархию, а с октября 1946 г. большая ее часть опять оказалась в составе Константинопольской Православной Церкви. В 1965 г. Патриарх Константинопольский Афинагор под давлением Московского Патриархата прекратил юрисдикционную связь с этим экзархатом, предложив ему вернуться в лоно Матери-Церкви, однако тот выбрал свой путь, объявив себя Автономной Церковью Франции, поставив целью в будущем стать Автокефальной Французской Православной Церковью. После смерти Патриарха Афинагора Константинопольский Патриарх Димитрий в 1971 г. вновь принял Парижскую епархию в юрисдикцию Константинопольской Церкви, однако уже не в качестве русского экзархата, а как русскую православную архиепископию Западной Европы. Именно это ответвление Русской Церкви в эмиграции наиболее известно и своими церквями (особенно храмом Александра Невского в Париже на рю Дарю), кладбищем Сент Женевьев де Буа. И русскому человеку сложно назвать их константинопольскими или французскими. Здесь также идут судебные споры о собственности, ставящие вопрос «свое» или «чужое» церковное имущество (прежде всего здания) с юридической точки зрения.

Как относиться к этой епархии–экзархату–архиепископии–автономии, несколько раз менявшей свою юрисдикцию? Попробуем подойти к этому вопросу, исходя из национального состава ее паствы. До Второй мировой войны он оставался неизменно русским, но сегодня ее прихожане – это православные различных церквей и национальностей, поэтому богослужение идет на языке той страны, где расположен приход. Современные эмигранты и даже эмигранты третьей волны, предпочитают посещать заграничные храмы Московской Патриархии.

Что касается сохранения основ русского православия, то надо сказать, что Зарубежная Русская Церковь оказалась наиболее «ортодоксальной» из всех. Западно-Европейский экзархат испытал значительное влияние русской религиозной философии начала XX века, привнесшей определенный реформизм и свободомыслие в церковную

жизнь православной эмиграции. Это сказалось, например, на различном отношении этих организаций к проблеме экуменизма. Однако, как мы знаем, проблема экуменизма весьма болезненна и для Московской Патриархии, которая, по сути, была вынуждена под влиянием советских властей вступить во Всемирный Совет Церквей. После этого Зарубежная Церковь еще более подчеркивала свою неизменную ортодоксальность и русскость, верность традициям.

Так какова же она Русская Православная Церковь в эмиграции? Ответ на этот вопрос будет не однозначным и будет зависеть не только от исторического периода, но и о том срезе, критериях, которые будут положены в основу этой оценки.

Если рассуждать с точки зрения Московской Патриархии, то эмигрантские организации были «чужими», однако в их состав входила русская паства, которая была «своей». Если говорить о самоидентификации православной эмиграции, то она, особенно паства бывшей Русской Православной Зарубежной Церкви, никогда не отделилась от Матери-Церкви (в ее дореволюционном, а вернее, досергианском (до 1927 г.) состоянии), однако размежевалась с Московской Патриархией советского периода. Западно-Европейская епархия постоянно «кочевала» из Московской в Константинопольскую Патриархию и обратно, сохраняя практически всегда статус особой «русской», каковой себя и считала. То есть обе церковные организации в эмиграции всегда считали себя русскими, а не зарубежными. Что касается сохранения каноничности и традиций русского православия, то, как уже указывалось ранее: Зарубежная церковь была даже «более русская и ортодоксальная», нежели Московская Патриархия. По национальному составу, пожалуй, можно выделить два этапа: довоенный – чисто русский этап, когда большинство паствы составляли русские, и послевоенный (особенно последние 3-4 десятилетия), когда национальный состав паствы стал весьма пестрым, и сегодня сложно назвать ее русской.

Библиографический список

1. Акт о каноническом общении // Официальный сайт Московского Патриархата. [Электронный ресурс] URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/155920.html> Проверено: 13.11.16.
2. Послание («Декларация») заместителя Патриаршего Местоблюстителя Митрополита Нижегородского Сергия // Издательство «Русская идея». [Электронный ресурс] URL: <http://www.rusidea.org/?a=40114> Проверено: 13.11.16.
3. Указ Патриарха Тихона от 7/20 ноября 1920 г. № 362 // Древо: открытая православная энциклопедия. [Электронный ресурс] URL: <http://drevo-info.ru/articles/6102.html> Проверено: 13.11.16.

УДК 94.327.3

А.С. Ходнев

Историческая память о Великой войне и роман В.Г. Лидина «Могила неизвестного солдата»

Аннотация: несмотря на то, что современная Россия является свидетелем бума исторической памяти, СССР стал единственным европейским государством, не создавшим практик официальной коммеморации Великой войны. В советской литературе при поддержке государства в 1930-е гг. проводилась линия на развенчание коммеморации войны в Западной Европе. Примером стал роман В.Г. Лидина «Могила неизвестного солдата».

Ключевые слова: историческая память, Первая мировая война, коммеморация

В России происходит бум исследований исторической памяти как представлений о прошлом, существующих в массовом и индивидуальном сознании. Эти представления, часто эмоционально окрашенные, могут складываться под воздействием разных источников: телевидения, кино, художественной литературы и других медиа. Однако роль истории в этом процессе признается приоритетной. История

служит каркасом для исторической памяти, и, благодаря ей, создает социальные рамки памяти о прошлом. Если в академическом мире исследований исторической памяти много, а разговоров о ней еще больше, то в более массовом и публичном поле существуют большие противоречия [8].

Известный российский исследователь Л. П. Репина подчеркивала, что «сегодня в историографии (вслед за социологией и антропологией) на передний план вышла проблема изучения роли памяти в историческом конструировании коллективной идентичности» [5, с. 9]. Включение в повестку дня в современной России проблем конструирования идентичности свидетельствует о том, что в обществе существовал кризис исторической памяти как «кладовой» опыта прошлых поколений. На глубину этого кризиса на протяжении двух десятилетий жизни новой России указывают с одной стороны, полный отказ от советской модели интерпретации прошлого, а с другой – частые колебания в оценках и образах событий истории, переходящих в состояние исторической памяти, а также попытки вернуться к старым стереотипам и нарративам.

Важной особенностью обращения российских историков к проблемам исторической памяти было и то, что в 1990–2000-х многие из них переключились с конвенционного исследования текстов на «пропагандистские образы и символы, с политической истории на культурную политику». Многих историков привлекают политические аспекты изучению образов прошлого. Ясно, что подобных материалов очень много в истории России, поскольку существовали достаточно разработанные политические проекты разных групп элиты, обеспечивавших свои цели при помощи пропаганды. Ирина Савельева подчеркивала, что «историческая память в контексте политики памяти, является функцией власти, определяющей как следует представлять прошлое» [6, с. 401]. Контекст конструирования исторической памяти в новой России изменялся вместе с политическими проектами властных элит.

Российская историография не могла долгое время найти подходящее место для Первой мировой войны: серьезных многосторонних исследований войны по существу не было. В

1920 годы про войну еще писали историки-современники, она присутствовала в народной памяти, и в общественном сознании существовало «достаточно острое желание разобраться в том, что происходило еще совсем недавно, и что сделало ее возможной» [3, с.59]. Однако в советский период тема Первой мировой войны оказалась намертво связанной с историей российских революций 1917 года и гражданской войной. После 1945 года Первая мировая война пропала в тени Великой Отечественной войны. Большевики и Советское государство называли Первую мировую несправедливой и империалистической войной. По их логике нельзя было сохранять память о таком событии. Ирония этой ситуации заключалась в том, что Россия была единственным государством-участником, не создавшим официальных практик коммеморации Первой мировой войны. В связи с этим американский исследователь Ричард Стайтс заметил, что отсутствие реальной исторической памяти о Первой мировой войне в России было одним из исторических явлений, которые отделяли Россию от Запада в психологическом и культурном отношении [10, с.8].

И все-таки память о войне существовала, пока были живы участники и их родные. Американский историк Карен Петроун писала, что несмотря на попытки маргинализации Первой мировой войны в советской культуре, существовали различные виды памяти о ней. Люди сохраняли память о погибших близких в Первой мировой войне на кладбищах. В Москве сберегали такое кладбище, несмотря на давление и преследования большевиков [9, с. 6].

Советская пропаганда сделала многое для маргинализации в общественном сознании истории Первой мировой войны и, следовательно, лишению союзников по Антанте героического ореола. Большевицкое руководство, начиная с 1920-х, уничтожало все, что могло быть направлено на сохранение памяти о Великой войне, и могло способствовать практикам ее коммеморации. Главным было конструирование и сохранение памяти о Гражданской войне в России (1917-1922), а не о Первой мировой. Дело дошло до того, что историки школы М. Н. Покровского утверждали, что главной виновницей в

развязывании войны была Россия. Проводилась и особая политика «разоблачения» памяти о Великой войне в Европе. Ярким примером «подрывной» пропаганды, направленной против коммеморации Первой мировой войны в Западной Европе, была литература, одобренная советской цензурой.

В. Г. Лидин (Гомберг, 1894-1979) в 1920-1930 гг. был уже известным советским писателем. Вырос в семье торговца, получил востоковедное образование в Лазаревском институте в Москве. Печататься начал с 1915 в журнале «Русская мысль», «Красная новь», «Новый мир» и др. [2] Лидин заметно подражал творчеству А. Чехова и П. Бунина. После революции 1917 года и гражданской войны творчество Лидина было связано с исканиями социалистической идеи и новой трактовки культуры. Литературная энциклопедия так оценивала творчество В. Г. Лидина в начале 1930 гг.: «Несоциальная трактовка культуры преломляется в ранних произведениях Лидина даже в преклонении перед западноевропейским «духом культуры» и учеными... В последнем своем произведении «Могила неизвестного солдата» [1932] Лидин поднимается до сознания классовой сущности культуры современной буржуазии и отрицательного отношения к ней. Великие исторические потрясения и сдвиги заставили значительную часть интеллигенции осознать свою несостоятельность и несостоятельность той культуры, которой она жила до сих пор» [2]. Следовательно, В.Г. Лидин в конце 1920 – начале 1930 гг. осваивал новый поворот в идеологической борьбе против империализма, заключавшийся в том, чтобы разоблачать недостатки капитализма, западноевропейской культуры, и изобличать западную интерпретацию Первой мировой войны.

К 1930 году В.Г. Лидин хорошо знал жизнь Парижа. Он много раз посещал Францию, иногда проводил в Париже больше времени, чем в Москве. После поездки во Францию в 1927 г. в составе группы советских писателей он написал книгу путевых очерков «Пути и версты», в которых критически отзываясь о многих чертах жизни Парижа. Например, работа парижского метро вызывает у него особое негодование потому, что это частное капиталистическое предприятие [4, с.84-85].

Описания городского ландшафта Парижа в романе «Могила неизвестного солдата» получились у В.Г. Лидина очень точными и красочными. При этом город изображен в начале событий в ненастное время, все происходит под «сумрачным небом», а «осень с дождями и гриппами осаждает Париж» [1, с. 17]. В.Г. Лидин иронизирует над попытками создания памяти о жертвах Первой мировой войны. Он подчеркивает помпезность всего ансамбля могилы неизвестного солдата: «Его останки, безымянные кости, подобрали на поле битв, и вот под триумфальной аркой лежит он как воин, защищавший честь, свободу, величие Франции» [1, с. 5]. В сквер напротив Триумфальной арки каждый день приходит Гастон Леру инвалид, потерявший руку в битве на Марне. Он знает имя того, кто похоронен в могиле неизвестного солдата. Это – уроженец России Евсей Давидовский, записавшийся в августе 1914 года добровольцем во французский иностранный легион. Швейцарец Гастон Леру тоже вступил в иностранный легион и служил в одном полку с Е. Давидовским. Последний был расстрелян по приказу сержанта Берто, который обвинил его в невыполнении приказа. Таким образом, неизвестный солдат, похороненный под Триумфальной аркой в Париже в январе 1921 года, по версии В.Г. Лидина, вовсе не герой, погиб не на поле битвы, а был расстрелян своими.

В романе развиваются несколько сюжетных линий, много героев. В.Г. Лидин рассказывает и о мировой депрессии, и трудной судьбе безработных иностранцев в Париже, и русских художественных ценностях, продававшихся на аукционах в Париже для проведения индустриализации в Советской России. По описанию В.Г. Лидина, далекая Советская Россия своими достижениями пугает парижских обывателей. Тем не менее, главная идея романа – это война, мировая война, закончившаяся катастрофой в Европе в 1918 году, и новая война, которую уже готовят капиталисты во Франции. Новую войну поддерживают французские рантье. Один из героев романа говорит: «В сущности я считаю войну полезной для нации. Она освежает народ. Кроме того, она пробуждает ощущение долга перед родиной... в наше время интернациональных идей эта полировка необходима» [1, с. 87].

Значение коммеморации могилы неизвестного солдата для В. Г. Лидина вовсе не в том, что Франция подчеркивала величие его подвига. Евсей Давидосвкий лежал в этой могиле совсем не для этого. «Он сторожит Войну – миновавшую, в которой пал и будущую, которую он призван освятить своей славой», – утверждал В. Лидин [1, с. 264].

В 2014 году в России прошли десятки различных конференций и семинаров, посвященных 100-летию Первой Мировой войны. Почти все сопровождалось публикациями словарей, сборников с новыми интерпретациями событий прошлого и новыми оценками, влияющими на историческую память. Важным новым направлением восстановления памяти о первой мировой войне являются исследования действий и личных судеб солдат и офицеров Русского экспедиционного корпуса во Франции.

Книга известного историка В.П. Смирнова, профессора МГУ, признанного российского специалиста по истории Франции и русско-французских отношений, весьма показательна в общем потоке конструирования новой исторической памяти о Первой мировой войне [8, с. 12]. В концепции автора заметна следующая парадигма: в XX веке было два страшных по последствиям мировых конфликта, главной участницей которых становилась Россия. Из Первой мировой войны Россия ушла, не дотерпев до победы, после жестокого внутреннего кризиса и революции. Вторая мировая война закончилась для Советского Союза/России настоящей большой победой, поднявшей авторитет страны на международной арене до небывалого уровня.

В.П. Смирнов рассказал историю о ранении и пленении 26-летнего капитана Шарля де Голля, которого вылечили немецкие врачи. В лагере для военнопленных Ш. де Голль познакомился с 23-летним русским подпоручиком М.Н. Тухачевским [8, с. 53]. История русско-французского сотрудничества, по оценке В.П. Смирнова полна героических страниц. Например, он подчеркивал, что тяжелейшие потери, до 70% личного состава, понесли русские бригады на западном фронте [8, с. 76].

Несмотря на не достигнутую для России победу, в памяти сохранилось представление об общей с Францией судьбе, общих

целях в области безопасности. Ничто не напоминает о странной попытке в начале 1930 гг. поставить под сомнение величие подвига неизвестного солдата и конструирование героической памяти о Первой мировой войне во Франции.

Библиографический список

1. Лидин, В. Л. Могила неизвестного солдата [Текст] / Лидин В.Л. – Москва, 1932.

2. Лидин Владимир Германович // Литературная энциклопедия: алфавитная часть. – URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le6/le6-3651.htm>/ Проверено: 29.09.16.

3. Миллер, В. И. Первая мировая война: К анализу современной историографической ситуации [Текст] / Миллер, В. И. // Первая мировая война: пролог XX века / Отв. ред. В.Л. Мальков. – М.: Наука, 1998. С. 59–61.

4. Пономарев, Е.Р. Советский писатель в Париже: парижская жизнь в советских травелогах конца двадцатых годов [Текст] / Пономарев, Е.Р. // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – Том. 182. – С. 68-99.

5. Репина, Л. П. Память о прошлом и история [Текст] / Репина, Л. П. // Диалоги со временем: Память о прошлом в контексте истории/Под редакцией Л.П. Репиной. М.: Кругъ, 2008.

6. Савельева, И. М. Перекрестки памяти [Текст] / Савельева, И. М. // Патрик Х. Хаттон История как искусство памяти. – Санкт-Петербург, 2003. – С. 398–421.

7. Смирнов, В.П. Две войны – одна победа / Смирнов, В.П. – М.: АСТ ПРЕСС КНИГА, 2015.

8. Ходнев, Александр: «Бум» исследований памяти в России [Электронный ресурс]/ Ходнев, Александр // Public History Weekly 4 (2016) 11, DOI: [dx.doi.org/10.1515/phw-2016-5767](https://doi.org/10.1515/phw-2016-5767). URL: <https://public-history-weekly.degruyter.com/4-2016-13/memory-studies-boom-russia/> Проверено: 29.09.16.

9. Petrone, Karen. The Great War in Russian Memory [Text] / Petrone, Karen . – Bloomington: Indiana University Press, 2011. P.6.

10. Stites, R. Days and Nights in Wartime Russia: Cultural Life, 1914–1917 [Text] / Stites, R. // European Culture in the Great War: The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914-1918 /Aviel Roshwald and Richard Stites, ed. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Агеносов Владимир Вениаминович - Институт международного права и экономики им. А.С. Грибоедова, профессор, доктор филологических наук, заслуженный деятель науки РФ.

Астахова Елена Алиевна – Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, старший преподаватель кафедры русской литературы.

Бараш Ольга Яковлевна - переводчик, редактор интернет-журнал «Language Travel» (www.language-travel.ru).

Бокарев Алексей Сергеевич – Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, старший преподаватель кафедры русской литературы, кандидат филологических наук.

Болдырева Елена Михайловна – Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, доцент кафедры русской литературы, доктор филологических наук.

Бугаева Любовь Дмитриевна – Санкт-Петербургский государственный университет, доцент, доктор филологических наук.

Говорухина Юлия Анатольевна – Балтийский федеральный университет, профессор Института гуманитарных наук, доктор филологических наук, доцент.

Гудков Максим Михайлович – Санкт-Петербургский государственный университет, Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург), старший преподаватель, аспирант.

Егоров Михаил Юрьевич – Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, доцент кафедры русской литературы, кандидат филологических наук

Егорова Лилия Георгиевна – Казанский федеральный университет, доцент кафедры общей и этнической социологии, кандидат социологических наук, доцент.

Ермолин Евгений Анатольевич – Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д.Ушинского, доктор педагогических наук, профессор.

Карпов Денис Львович – Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова, доцент кафедры общей и прикладной филологии, кандидат филологических наук.

Кац Наум Грегори (Katz, Naum Gregory), Ph.D. - Карнеги-Меллон Университет, Питтсбург, Пенсильвания, США. Профессор кафедры истории и кафедры современных языков; заслуженный профессор Джиаотонг Университета, Пекин, КНР.

Клейман Юлия Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры зарубежного искусства Российского института сценических искусств (Санкт-Петербург).

Косицин Андрей Александрович – Самарский университет, ассистент кафедры издательского дела и книгораспространения; Самарский литературный музей (Музей-усадьба А. Н. Толстого), старший научный сотрудник; кандидат филологических наук.

Крюков Александр Александрович - Костромской государственный университет, аспирант кафедры отечественной филологии и журналистики.

Кубайдулова Айсулу Юрьевна – Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью.

Ланин Борис Александрович - Институт стратегии развития образования РАО, ведущий научный сотрудник Центра филологического образования, доктор филологических наук, профессор.

Лапаева-Ристеска Наталья Борисовна – Университет «Св. Св. Кирилла и Мефодия» (Скопье, Македония), визитинг профессор кафедры славистики, кандидат филологических наук, доцент.

Леденев Александр Владимирович – Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и

современного литературного процесса, доктор филологических наук, профессор.

Леонов Дмитрий Евгеньевич – Ярославский железнодорожный колледж, преподаватель, кандидат исторических наук.

Мельник Владимир Иванович - Московский государственный университет дизайна и технологий, профессор кафедры общей и славянской филологии, доктор филологических наук, член-корреспондент АН Республики Татарстан.

Нижник Анна Валерьевна – Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, аспирантка кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса.

Никкарева Елена Викторовна – Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, ассистент кафедры журналистики и издательского дела, магистр филологии.

Пономарева Маргарита Гелиевна – Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, доцент кафедры журналистики и издательского дела, кандидат филологических наук, доцент.

Преображенский Сергей Юрьевич - Российский университет дружбы народов, доцент кафедры общего и русского языкознания, кандидат филологических наук.

Рассадина Анна Николаевна – Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, магистрант первого года обучения.

Скибинская Ольга Николаевна – Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, руководитель Ярославского центра регионального литературоведения, доцент кафедры журналистики и издательского дела, кандидат культурологии.

Соколова Вера Александровна – Литературный институт имени А.М. Горького, соискатель ученой степени кандидата филологических наук кафедры новейшей русской литературы; Российский Православный Университет, ст. преподаватель кафедры журналистики и связей с общественностью.

Ступников Денис Олегович – руководитель тематических разделов Музыка и Кино мультипортала KM.RU, кандидат филологических наук.

Туманов Дмитрий Валерьевич – Казанский федеральный университет, доцент кафедры журналистики, кандидат филологических наук, доцент.

Урядова Анна Владимировна – Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова, профессор кафедры новейшей отечественной истории, доктор исторических наук, доцент.

Федотова Анна Александровна – Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, старший преподаватель кафедры русской литературы, кандидат филологических наук.

Филипповский Герман Юрьевич - Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, профессор кафедры русской литературы, доктор филологических наук.

Ходнев Александр Сергеевич – Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, заведующий кафедрой всеобщей истории, доктор исторических наук, профессор.

Яковлева Екатерина Александровна – Российский государственный гуманитарный университет, магистрант кафедры теории и практики перевода, бакалавр филологии.

Научное издание

Проблема изгнания: русский и американский контексты

Сборник материалов международной
научно-практической конференции

Составитель и ответственный редактор:
кандидат филологических наук Михаил Юрьевич Егоров

Издание публикуется в авторской редакции

Техническая редакция выпускных сведений
и макетирование С.А. Сосновцевой

Подписано в печать 30.03.2017.

Формат 60x92 1/16

Усл. печ. л. 14,75. Тираж 78 экз.

Заказ № 56

Издано в ФГБОУ ВО «Ярославский государственный
педагогический университет им. К.Д. Ушинского» (РИО ЯГПУ)
150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108

Отпечатано в типографии ФГБОУ ВО «Ярославский
государственный педагогический университет
им К.Д. Ушинского»
150000, г. Ярославль, ул. Которосльская наб., 44
Телефон (4852) 32-98-69