

ISSN 2587-7844

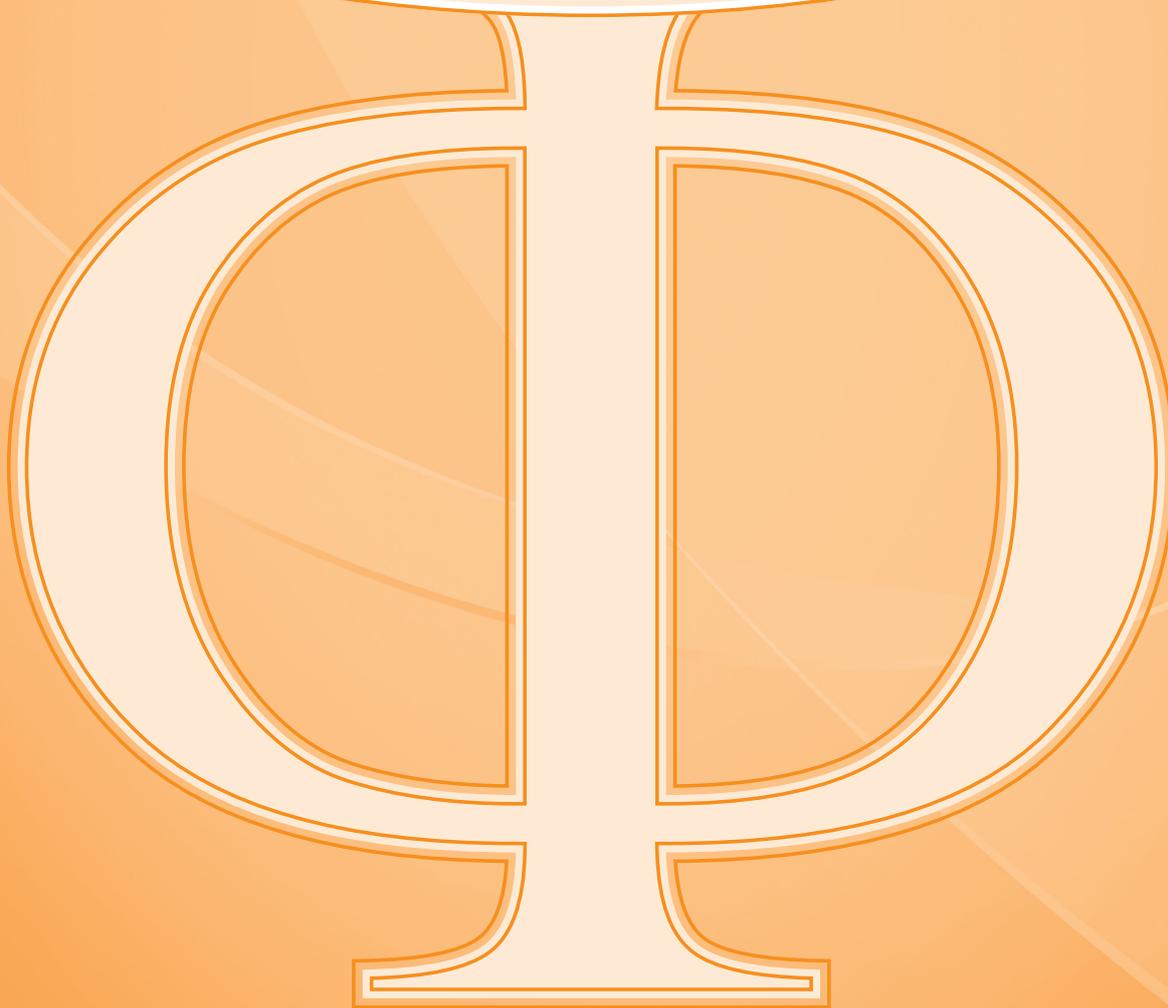
СИБИРСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФОРУМ



Красноярского государственного
педагогического университета
им. В.П. Астафьева



2020. № 2 (10)



Учредитель

Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева (КГПУ им. В.П. Астафьева)

Свидетельство о регистрации средства массовой информации Эл № ФС 77-70429 от 20 июля 2017 г.

Языки: русский, английский

Доменное имя сайта в информационно-телекоммуникационной сети Интернет (для сетевого издания): SIBFIL.RU

История журнала

В 2016 г. на базе университета был проведен Сибирский филологический форум, собравший филологов России и зарубежья и ставший местом дискуссий и обмена идеями, наработками, проектами. Данное событие послужило поводом для создания журнала, на страницах которого не одновременно, а регулярно можно было бы проводить подобные обсуждения, делать обзоры, сообщать о значимых событиях в области филологии

Задачи и тематика журнала

Публикация оригинальных научных исследований по филологии 10.00.00

Дискуссии и обзоры по актуальным проблемам филологии

Рецензии на статьи и монографии российских и зарубежных филологов

Освещение научных филологических событий (конференций, круглых столов, семинаров, научных школ)

Хроники региональных исследований

Все статьи проходят трехступенчатое рецензирование

Издательство

Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева. Россия, 660049, Красноярск, ул. А. Лебедевой, 89, каб. 3-20а

Индексирование

Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Редакционная коллегия

Editorial board

Васильева С.П., доктор филологических наук, профессор, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева (главный редактор)
Vasilieva S.P., Doctor of Philology, Professor, Krasnoyarsk state pedagogical University named after V.P. Astafiev (Editor-in-chief)

Ковтун Н.В., доктор филологических наук, профессор, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева (зам. главного редактора)
Kovtun N.V., Doctor of Philology, Professor, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev (Deputy Editor-in-chief)

Васильев А.Д., доктор филологических наук, профессор, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева
Vasiliev A.D., Doctor of Philology, Professor, Krasnoyarsk state pedagogical University named after V.P. Astafiev

Бенет Винсент, доктор филологических наук, профессор, INALCO (Франция)
Benet Vincent, Doctor of Philology, Professor, INALCO (France)

Войводиц Ясмينا, доктор филологических наук, профессор, Университет Загреб (Хорватия)
Voyvodich Yasmina, Doctor of Philology, Professor, University of Zagreb (Croatia)

Игнатьева Т.Г., доктор филологических наук, профессор, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева
Ignatieva T.G., Doctor of Philology, Professor, Krasnoyarsk state pedagogical University named after V.P. Astafiev

Йонг-Хван Парк, PhD, профессор, PAI CHAI UNIVERSITY (Корея)
Yong-Hwan Park, PhD, Professor, PAI CHAI UNIVERSITY (Korea)

Керо Энрике, Университет Гранады (Испания)
Kero Enrique, University of Granada (Spain)

Осетрова Е.В., доктор филологических наук, профессор, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева
Osetrova E.V., Doctor of Philology, Professor, Krasnoyarsk state pedagogical University named after V.P. Astafiev

Пикколо Лаура, профессор, Университет РИМ-3 (Италия)
Piccolo Laura, Professor, RIM-3 University (Italy)

Проскурина Е.Н., доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт филологии СО РАН (Новосибирск)
Proskurina E.N., Doctor of Philology, Chief Researcher, Institute of Philology of SB RAS (Novosibirsk)

Протасова Е., доктор педагогических наук, кандидат филологических наук, Университет Хельсинки (Финляндия)
Protasova E., Doctor of Education, PhD in Philology, University of Helsinki (Finland)

Садовский Я., доктор исторических наук, кандидат филологических наук, профессор Ягеллонского университета, директор Института восточнославянской филологии ЯУ, заведующий кафедрой языковой и культурной коммуникации ЯУ (Польша)
Sadowski J., PhD in Philology, Doctor of History, Professor, Director of the Institute of East Slavic Philology, Head of the Department of Language and Cultural Communication, Jagiellonian University, Krakow (Poland)

Садырина Т.Н., кандидат филологических наук, доцент, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева
Sadyrina T.N., PhD in Philology, Associate Professor, Krasnoyarsk state pedagogical University named after V.P. Astafiev

Тышковска-Каспршак Э., доктор филологических наук, профессор, Вроцлавский университет (Польша)
Elzbieta Tyszkowska-Kasprzak, Doctor of Philology, Professor, Wroclaw University (Poland)

Цветова Н.С., доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет
Tsvetova N.S., Doctor of Philology, Professor, St. Petersburg State University

Черняк В.Д., доктор филологических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
Cherniak V.D., Doctor of Philology, Professor, Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg)

Шмелёва Т.В., доктор филологических наук, профессор, Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород)
Shmeleva T.V., Doctor of Philology, Professor, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Veliky Novgorod)

СОДЕРЖАНИЕ TABLE OF CONTENTS

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Творчество В. Шукшина и современный неотрадиционализм. К 90-летию со дня рождения писателя

А.А. Шорохов
В.М. ШУКШИН И «НОВОКРЕСТЬЯНСКИЕ ПОЭТЫ»:
ВЫЖИВШИЕ ДЕТИ НЕВЫЖИВШИХ ОТЦОВ
A.A. Shorokhov
V.M. SHUKSHIN AND "NEW PEASANT POETS":
SURVIVED CHILDREN OF NOT SURVIVED FATHERS

[4]

Е.В. Крикливец
МИФОПОЭТИКА ПОВЕСТЕЙ В. ШУКШИНА
«КАЛИНА КРАСНАЯ» И А. КУДРАВЦА «РАДАНИЦА»
E.V. Kriklivets
MYTHOPOETICS OF NOVELS BY V. SHUKSHIN
"VIBURNUM RED" AND A. KUDRAVETS "RADANITSA"

[16]

Н.А. Вальянов
В. ШУКШИН И М. ТАРКОВСКИЙ:
АВТОРСКИЙ ДИАЛОГ
N.A. Valyanov
V. SHUKSHIN AND M. TARKOVSKY:
AUTHOR'S DIALOGUE

[27]

А.И. Куляпин
ДРУГОЙ ШУКШИН:
ЗАМЕТКИ О СОВРЕМЕННОМ ШУКШИНОВЕДЕНИИ
A.I. Kulyapin
OTHER SHUKSHIN:
NOTES ON CONTEMPORARY STUDIES
OF SHUKSHIN'S WORKS

[39]

Е.О. Новикова
МОРТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Р. СЕНЧИНА
E.O. Novikova
MORTAL MOTIVES
IN WORKS BY R. SENCHIN

[53]

Творчество Д.А. Пригова в зеркале современных исследований. К 80-летию со дня рождения писателя

М. Карамитти
ЭННОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
БУМАЖНОЙ ВОЛШЕБНОЙ ШКАТУЛКИ,
ИЛИ КАК СТАВИТЬ ПРИГОВСКИЙ ТЕАТР
M. Karamitti
ENNOE IZMERENIE
BUMAZHNOJ VOLSHEBNOJ SHKATULKI,
ILI KAK STAVIT' PRIGOVSKIJ TEATR

[67]

Н. Албанезе
РАЗОБЛАЧИТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СЛОВА
В ЗЕРКАЛЕ «СТИХОГРАММ» Д.А. ПРИГОВА
N. Albanese
REVELATORY POTENTIAL OF THE WORD
IN THE LIGHT OF D.A. PRIGOV'S "STIKHOGRAMMY"

[78]

Памяти Вл. Шарова, или О репетициях русской истории

М.В. Ларина
ТЕАТР ИДЕЙ И БЕСКОНЕЧНЫЙ ПЕРФОМАНС ИСТОРИИ:
ПОЭТИКА РОМАНА ВЛ. ШАРОВА «РЕПЕТИЦИИ»
M.V. Larina
THEATER OF IDEAS AND ENDLESS PERFORMANCE
OF HISTORY: POETICS OF VLADIMIR SHAROV'S
NOVEL "THE REHEARSALS"

[86]

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

А.Д. Васильев
ВЕКТОРЫ ЭКЗОГЕННЫХ
ЛИНГВОСОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ВЛИЯНИЙ
(на материале произведений И.С. Тургенева)
A.D. Vasilyev
VECTORS OF EXOGENOUS LINGUISTIC
AND SOCIOCULTURAL INFLUENCES
(on the material of I.S. Turgenev's works)

[96]

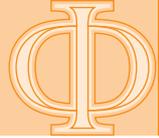
Слово молодым

Т.М. Низамутинова
АССОЦИАТИВНОЕ ПОЛЕ СИЛА: ЭВОЛЮЦИЯ СОДЕРЖАНИЯ
T.M. Nizamutina
SILA ASSOCIATIVE FIELD: EVOLUTION OF CONTENT

[108]

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

[116]



DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-38>

УДК 82.09

В.М. ШУКШИН И «НОВОКРЕСТЬЯНСКИЕ ПОЭТЫ»: ВЫЖИВШИЕ ДЕТИ НЕВЫЖИВШИХ ОТЦОВ

А.А. Шорохов

Аннотация

В статье объединены два значительных историко-литературных явления. Первое – группа русских поэтов и прозаиков начала XX века, известных под общим названием «новокрестьянские поэты». Второе – группа русских писателей конца XX века, чье творчество получило устойчивое определение «деревенская проза». К этому культурному явлению неизменно относят и творчество В.М. Шукшина. В статье предпринимается попытка уйти от упрощающих определений «городской роман», «деревенская проза» и установить цивилизационную преемственность творчества Шукшина с «новокрестьянскими поэтами» начала XX века. Также автор пытается рассмотреть феномен группы «новокрестьянских поэтов» с культурно-философской и историко-биографической точек зрения – в единстве их творчества, судеб и трагических переломов в истории России. В статье используются теоретические работы по русской и мировой литературе и истории М.М. Бахтина, В.В. Кожина, И.Р. Шафаревича, Г.И. Шмелёва, П.Ф. Алёшкина, С.Ю. и С.С. Куняевых, недавние публикации, посвященные творчеству Шукшина В.И. Белова, А.Д. Заболоцкого, А.Н. Варламова.

Ключевые слова: *В.М. Шукшин, С.А. Есенин, С.А. Клычков, новокрестьянские поэты, репрессии против крестьянства, 1937 год, коллективизация, крестьянские восстания, проблема святости в русской литературе.*

Постановка проблемы. Укоренившийся в 1970-е годы XX века в русской литературной критике и литературоведении термин «деревенская проза» за последние десятилетия неоднократно подвергался ревизии и заслуженной критике. Не в последнюю очередь за очевидную дискретность в понимании этого сложного явления, исключаящую культурную и цивилизационную преемственность в развитии русской литературы.

Целью данной статьи является попытка уйти от упрощающих терминов «городской роман» и «деревенская проза» и показать на примере произведений В.М. Шукшина культурную и цивилизационную преемственность таких явлений русской литературы и жизни, как творчество новокрестьянских писателей 20–30-х годов XX века и представителей так называемой «деревенской прозы» (и поэзии) 70–80-х годов XX века. Более обоснованно это позволяют сделать появившиеся недавно фундаментальные работы, опубликованные в серии «ЖЗЛ», С.Ю. и С.С. Куняевых, А.Н. Варламова, воспоминания друзей и соратников В.М. Шукшина – В.И. Белова и А.Д. Заболоцкого.

Работа основана на сочетании типологического, описательного и сравнительно-исторического подходов.

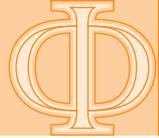
Теоретическим основанием работы являются как ставшие уже классическими, так и новейшие концепции и теоретические исследования в области литературы и исследования проблемы святости в русской литературе: труды А.А. Потебни, Ф.И. Буслаева, М.М. Бахтина, Г.Д. Гачева, фундаментальный труд В.Н. Топорова «Святость и святые в русской духовной культуре»; теория С.А. Небольсина о «хороводе»; концепция И.А. Есаулова о «соборности» и «пасхальности» Русской литературы; развитие концепции «последнее целое» человека М.М. Бахтина в трудах В.В. Федорова, в частности в статье «Поэт и его бытие».

* * *

И.Р. Шафаревич еще тридцать лет назад, то есть в самый разгар «разоблачений» советского прошлого, писал: «Не сказать, чтобы на Западе было мало сведений о происходившем у нас, но он был к ним глух – а что ему надо слышать, решали его либеральные и прогрессивные духовные вожди. По словам А.И. Солженицына, оказавшись на Западе, он обнаружил, что задолго до его „Архипелага ГУЛАГа“ там уже существовала целая литература на эту тему, десятки книг, в том числе и очень яркие, – но они полностью игнорировались, почти никому не были известны...

Оказывается, оценка западным либеральным общественным мнением положения в нашей стране не была все время одной и той же, она стала резко меняться где-то в 50-е годы. Но вот что загадочно: раньше они не хотели замечать творившейся у нас трагедии, а потом вдруг стали все строже судить нашу жизнь как раз тогда, когда миллионы заключенных были отпущены и жизнь стала постепенно смягчаться. Например, в 30-е годы Пьер Дэкс (из французских левых) разъяснял: “Лагерь... в Советском Союзе – это достижение, свидетельствующее о полном устранении эксплуатации человека человеком”, а в 60-е написал хвалебное предисловие к переводу „Одного дня Ивана Денисовича”!» [Шафаревич, 2014, с. 13].

Может быть, именно с надеждой на это тайное сочувствие проводимой им политики Сталин и сообщал Черчиллю в 1942 году о жертвах «коллективизации», когда, по его словам, «было репрессировано 10 миллионов кулаков, в подавляющем большинстве убитых своими батраками» [Шафаревич, 2014, с. 15]. Ведь именно этих «кулаков» либеральному общественному мнению Запада и было «не жалко». Вот и посетивший Советскую Россию в 1937 (!) году «Л. Фейхтвангер твердо знал все, что ему нужно знать о русских неколлективизированных крестьянах: “Они не умели ни читать, ни писать, весь их умственный багаж состоял из убогого запаса слов, служивших для обозначения окружающих их предметов, плюс немного сведений из мифологии, которые они получили от попа”. Само собой очевидно, что этот жалкий строй жизни не имел права на существование: он должен был быть взорван, а жизнь построена наново» [Шафаревич, 2014, с. 13]. Кстати, жутковатую откровенность Сталина несложно соотнести с данными



дореволюционной статистики. К 1914 году в Российской империи насчитывалось 589 293 сел, деревень, хуторов (без Финляндии). Минус 40 850 в Польше. Получаем 548 443 [Статистический ежегодник России, 1915, с. 123].

Сталинские «десять миллионов кулаков» делим на 548 443 деревень и сел, получаем 18 человек с деревни (села, станицы, хутора). Это по 3–4 «кулацких» семьи с 4–5 детьми. Где больше, где меньше. Именно так это и описано у М.А. Шолохова в «Поднятой целине» и у В.И. Белова в трилогии о коллективизации «Час шестой». И в итоге мы получаем не просто войну с «зажиточным» и «реакционным», по слову Ф. Энгельса [Шмелёв, 2003, с. 133], крестьянством, а войну с определенным типом «цивилизации», войну, в которой «прогрессивное общественное мнение» Запада заранее на стороне «исторических победителей» и готово простить им (не заметить) десятки миллионов жертв.

По типу цивилизации «крестьянская» Россия (7/8 населения – крестьяне) была предельно далека от уже «городских» Германии (крестьяне – порядка 40 %) и уж тем более Англии (немногим выше 20 %). Ближе к нам находились Франция и США (порядка 60 %), и совсем близко – Швеция (79 %) [Статистический ежегодник России, 1915, с.128]. По утверждению Шафаревича, русская «деревня являлась не просто экономической категорией, определенным методом производства съестных продуктов. Это была самостоятельная цивилизация, органично складывавшаяся многие тысячелетия, со своим экономическим укладом (и даже несколькими разными типами земледелия), своей моралью, эстетикой и искусством. Даже со своей религией – Православием, впитавшим гораздо более древние земледельческие культы. Типична в этом смысле череда земледельческих праздников, опоясывавших весь год и соотнесенных с православным циклом церковной службы» [Шафаревич, 2014, с.16].

Не случайно, что только русская (!) земледельческая цивилизация в качестве самоназвания еще в XV веке усваивает себе слово «крестьянская» (то есть христианская). В то же самое время, как утверждает В.В. Кожинов, оформляется и другое самоопределение нашей цивилизации: «Святая Русь» [Кожинов, 2007]. Совершенно очевидно, что именно она, Святая Русь, в 1917 году оказалась «в перекрестии прицела»:

«Революционный держите шаг!

Неугомонный не дремлет враг!

Товарищ, винтовку держи, не трусь!

Пальнем-ка пулей в Святую Русь...» [Блок, 1994, с. 5–132].

Красноармейцы в поэме «Двенадцать» Александра Блока знают, в кого надо целиться. В связи с этим известный исследователь творчества новокрестьянских поэтов Н.М. Солнцева вполне резонно поднимает вопрос «о противлении или непротивлении злу» у новокрестьянских писателей в целом и у С.А. Клычкова в частности, она пишет: «Пора Тамбовского и других крестьянских восстаний прошла. Клычков в 1930 г. считал, что подвиг, жертва, борьба и невозможны, и бессмысленны, нужно всем народом молиться об умягчении сердец власть преде-

ржащих. Он показал бессилие человека перед злом. Клюев тоже описал смирение поморских крестьян перед нашествием Змия. Их сюжеты, будь они мистического или исторического смысла, содержали аллюзию на современность. Вот дневниковая запись М. Волошина от 28 июня 1931: «И невольно преклоняешься перед тем великолепным смирением, которое теперь часто видишь у раскулаченных крестьян». Можно говорить о физическом, психическом смирении, но не мировоззренческом, о чем, на наш взгляд, говорит мучительный поиск Клычковым высшего, мистического оправдания зла. Да и Волошин в «Левиафане» (1915, 1924) принимает волю Бога, создавшего левиафана. Клюев же верил в победу над злом: «Но дивный Спас! Змею копыта, / За нас, пред ханом павших ниц, / Егорий вздыбет на граните / Наследье скифских кобылиц!» Следует также иметь в виду поведение Клычкова и Клюева, чтобы понять пределы смирения и силу личного бесстрашия. Это же касается их творчества. Много создано „в стол” и составило фонд потаенной литературы. Отвечая на вопрос анкеты журнала «На литературном посту» (1931. № 20–21) «Какой нам нужен писатель?», Клычков высказался о роковом для современного писателя отсутствии сопротивления современности: писателю необходимо сохранять для себя запретную зону мыслей и чувств» [Солнцева, 2016, с.16]. Поэтому и записывает в дневнике крестьянский поэт С.А. Клычков, расстрелянный в 1937 году: «Отец про себя говорит: мученик, а не святой! За это, должно быть, его и раскулачили...» [Морозов, 1996, с. 68].

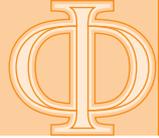
Вот эти вот «мученики, а не святые» и есть цена «коллективизации» и раскрестьянивания (разхристианивания) Руси, заплаченная в годы «великого перелома».

* * *

Результаты исследования. Итак, нам предстоит выяснить, насколько остро и отчетливо чувствовал В.М. Шукшин свою связь с этим уничтоженным основанием русской народной жизни, матрицей ее крестьянской цивилизации? В режиссерской рабочей тетради Шукшина есть такая запись: «*Отец – расстрелян. Дядя Иван – расстрелян. Дядя Михаил – 18 лет отсидел в лагере, погиб на Колыме. Дядя Василий – сидел в тюрьме, попал в четвертый раз. Дядя Федор – умер в тюрьме. Дядя Иван Козлов – погиб на фронте. Дядя Илья – погиб на фронте в Финскую. Дядя Петр – погиб на фронте...*» [Белов, Заболоцкий, 2002, с.18].

Чувствовал ли эту свою кровную, родовую и культурную связь В.М. Шукшин? Вопрос излишний. Вот что он говорит в монологе «На лестнице»:

«Может быть, тут сказывается та большая совесть нашего народа, его неподдельное чувство прекрасного, которые не позволили забыть древнюю простую красоту храма, душевную песню, икону, Есенина, милого Ваньку-дурачка из сказки... Впрочем, Ванька-то, пожалуй, забывается, и даже имя его – все реже и реже... Опять надежда на деревню: может, хоть там не забудут про Ивана. Иван на Руси славные делал дела! И землю пахал, и книжки писал, и песни складывал, и машины изобретал, и города строил. И неплохо» [Шукшин, 1984, т. 3, с. 72]. Тут Василий Макарович говорит не только о любимом Есенине (сравните – в рассказе «Верую»: «Прожил он мало, ровно с песню, но иначе она не была бы столь



щемящей, оттого и не бывает длинных песен...» [Шукшин, 1984, т. 2, с. 45]). Здесь возникает и еще один излюбленный герой Шукшина – Ванька-дурачок.

Не будем вдаваться в довольно изученную тему шукшинских «чудиков», а перейдем к завещанию писателя, к его пророческой сказке «Ванька, смотри!» (подцензурное название «До третьих петухов») с ее главным героем – Ванькой, Ванькой-дурачком.

Есть много предположений, кого Шукшин замаскировал под «злыми персонажами» этой сказки: от советской бюрократии до вездесущего КГБ включительно. Что в целом – верно. Например, в одном из самых недавних исследований на эту тему в «Новом мире» утверждается, что Баба-Яга – это «критика сталинского периода», а ее дочь – «современная Шукшину критика», Мудрец – «чиновник от культуры», а Змей Горыныч – «классик соцреализма». Есть в новомировской статье и более острые выводы: черти, захватившие монастырь – это «евреи», «чужие», а Изящный черт вообще чуть ли не учитель и «кинематографический мастер Шукшина – Михаил Ромм» [Горбушин, Обухов, 2018, с. 83].

Ванька перед всеми ними «пляшет...» и «предает монахов», «пускает чертей в монастырь». Авторы статьи утверждают, что об этом же, цитируя сказку Шукшина, «говорил и Палиевский» [Горбушин, Обухов, 2018, с. 84] в знаменитой дискуссии «Классика и мы».

Думается, что, не вдаваясь в крайности, более правильно будет обозначить этот «культурный слой» русской послереволюционной жизни словами Солженицына: «образованщина» [Солженицын, 1974, с. 3]. Именно они были (и остаются) «бюрократами» (в том числе и от культуры), да и осведомителями КГБ тоже.

Именно про них писал другой современник Шукшина – поэт Николай Рубцов:

«Но все они опутаны всерьез

Какой-то общей нервной системой:

Случайный крик, раздавшись над богемой,

Доводит всех до крика и до слез!» [Рубцов, 2000, с. 43].

Так чем же допекают Ваньку эти «злые», Баба Яга, ее дочь, Змей Горыныч, Мудрец, наконец, черти, захватившие монастырь?

А они от него требуют, по сути, только одного: спляши!

И вот здесь, помимо очевидной метафоры: «плясать под чужую дудку», открывается и совсем неожиданный пласт смыслов. Дело в том, что и сам В.М. Шукшин, о котором В.И. Белов вспоминает, как они «плясали под гармонь на Пасху 1964 года» [Белов, Заболоцкий, 2002, с. 73], и его любимый поэт С.А. Есенин любили плясать. Так, Анна Назарова писала в воспоминаниях: «Вхожу. Публики еще никого, было еще рано. Пьяный Есенин что-то пляшет» [Зинин, 2010, с. 31].

А это было, помимо всего прочего, на фоне «расстрельной» и «богемно-неприятной» действительности («мужиковствующих свора» [Маяковский, 1924, с. 28]) и для того и для другого еще и формой *юродства*.

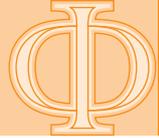
Не случайно, что оно вполне находит отражение и в более ранних рассказах В.М. Шукшина, например в рассказе «Жена мужа в Париж провожала». Как

отмечает Н.В. Ковтун: «История, начавшаяся вполне сказочно: “Стали они с Валюшей жить-поживать”, имеет трагический финал – “...до них стало доходить, что они напрочь чужие друг другу люди. Но было поздно: через год у них народилась дочка Нина”. И далее разочарования, потери нарастают как снежный ком. Колька, лишенный возможности учиться, найти работу по душе, превращается в “шута”, вымещающего боль в „исступленной, злой «цыганочке»”, что исполняет по субботам во дворе <...> Казалось бы, отчаянный танец персонажа связан с открытым пространством двора, улицы, но и они – только сцена, зрители ждут, когда Колька выкинет очередной фокус, рассмешит. Ритм танца механистичен, лишен духовного размаха, отчасти напоминает пляску гоголевского Хомы Брута: “Трехрядка прикипает к рукам, в меру помогает «цыганочке», где надо молчит, работают ноги. Работают четко, точно, сухо”; “Молчат вокруг, будто догадываются: парень выплясывает какую-то свою затаенную горькую боль”. У Шукшина, однако, герой не от морока пытается освободиться, но заявить собственную волю, свой мир, который и отстаивает на пяточке городского пространства. Вопреки фиктивным правилам существования Колька демонстрирует акт телесного освобождения – танец, этим и завораживая публику. Бунт живого человека против обезличенной цивилизации, против навязанных людьми законов...» [Ковтун, 2012, с. 83].

И вот здесь важно обозначить очень серьезную, точнее сказать, принципиальную разницу таких явлений, как «шутство» и «юродство» в русской христианской традиции. И.А. Есаулов подчеркивает, что «в русской христианской традиции шутство соотносится с inferнальной сферой греха, тогда как юродство как бы „помнит” о своем родстве со святостью» [Есаулов, 2004, с. 159].

Поэтому-то шутство обличает действительность, а юродство ее не приемлет. В уже упоминавшемся рассказе В.М. Шукшина «Жена мужа в Париж провозжала» Н.В. Ковтун отмечает очевидное шутство Кольки и высмеивание им лживой (городской) действительности: «Колька, лишенный возможности учиться, найти работу по душе, превращается в „шута”, вымещающего боль в „исступленной, злой «цыганочке»”, что исполняет по субботам во дворе. Валя же, стыдящаяся концертов мужа, все чаще „выказывает себя злой и неумной, просто дурой”. Так красавица обращается в чудовище, богатырь – в клоуна, он перемещается в подвал, где пьет с торгашами – грузчиками и мясниками, „беззаботными как клоуны”. Сакральный верх – легендарная Москва, связанная с исполнением подлинной миссии защитника, проецируется на гротескный „низ”, цирковую арену, подвал» [Ковтун, 2012, с. 83].

Хотя в случае с персонажем этого рассказа можно говорить и о том, что попытки высмеять неприемлемую для него действительность заканчиваются вполне трагично: самоубийством. И здесь, возвращаясь к общей теме юродства и шутства у Шукшина и Есенина (Клычкова, Клюева и других «новокрестьянских поэтов»), можно снова процитировать И.А. Есаулова: «юродивые “ругаются миру” вовсе не для того, чтобы лучше “организовать” этот мир, и не для того, чтобы исправить его – в лучшую сторону: в юродстве проявляется тенденция



отвергать все устоявшиеся формы земной жизни как неистинные; юродство – это радикальное по своей сути отвержение “здешнего” мира и его ценностей (этим радикализмом юродство, в частности, отличается от монашества, где уход из мира организуется согласно особым правилам)» [Есаулов, 2004, с. 159].

Характерно, что один из самых близких к «новокрестьянским поэтам», доживший до 50-х годов XX века, Пимен Карпов, именно в декабре 1925 года, в дни убийства Есенина, напишет стихотворение «История дурака»:

«Ты страшен. В пику всем Европам...

Став людоедом, эфиопом, –

На царство впер ты сгоряча

Над палачами палача.

Глупцы с тобой „ура” орали,

Чекисты с русских скальпы драли,

Из скальпов завели „экспорт” –

Того не разберет сам черт!

В кровавом раже идиотском

Ты куролесил с Лейбой Троцким,

А сколько этот шкур дерет –

Сам черт того не разберет!

Но все же толковал ты с жаром:

„При Лейбе буду... лейб-гусаром!”

Увы! – Остался ни при чем:

„Ильич” разбит параличом,

А Лейба вылетел „в отставку”!

С чекистами устроив давку

И сто очков вперед им дав,

Кавказский вынырнул удав –

Наркомубийца Джугашвили!

При нем волками все завыли:

Танцуют смертное „танго” –

Не разберет сам черт того!

Хотя удав и с кличкой „Сталин” –

Все проплясали, просвистали!..

Дурак, не затевай затей:

Пляши, и никаких чертей!» [Куняев, Куняев, 2006, с. 194].

Строка Пимена Карпова: «При Лейбе буду... лейб-гусаром!» – напрямую адресуется Есенину, который неоднократно заявлял о своей «дружбе с Троцким». Последний и впрямь на смерть поэта откликнулся весьма сочувственной статьей. А Есенин еще за несколько дней до убийства «сидя в пивной напротив Тарасова-Родионова, говорил:

– Я очень люблю Троцкого, хотя он кое-что пишет очень неверно...» [Куняев, Куняев, 2006, с. 196].

* * *

Выводы. Не правда ли, юродствующий и «пляшущий Есенин», пляшущий «дурак» Пимена Карпова, написанный в дни гибели Есенина, актуальная переключка со сказкой Шукшина? Вряд ли Василий Макарович знал про это стихотворение, но то, что смысловое поле одно – это совершенно очевидно!

Поэтому в части выводов из нашей статьи можно со всей определенностью сказать, что представителями так называемой «деревенской прозы» (в частности, В.М. Шукшиным) совершенно четко осознавалось свое родство творчеству новокрестьянских поэтов, как минимум по типу принадлежности к одной цивилизации: крестьянской (учитывая, что свободный доступ к основному массиву творчества С.А. Клычкова, Н.А. Клюева, П.Н. Васильева и других новокрестьянских писателей был закрыт).

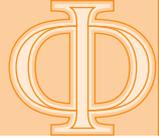
«В России процесс “раскрестьянивания” затянулся надолго (что заметно, например, еще в прозе “писателей-деревенщиков” конца XX века), именно крестьянская (христианская) составляющая русского народа была на протяжении более пяти веков (с момента создания Московского царства) глубинным хранителем идеи святости (как одного из атрибутов “архетипа пасхальности”, см. указанное сочинение И.А. Есаулова [Есаулов, 2004, с. 38])» [Шорохов, 2019, с. 105].

А дальше, увы, уже сбывается шукшинское пророчество. И именно в то время, когда русская жизнь, ценою десятков миллионов жертв и коллективизации, и рассказывания, и Второй мировой войны – этой невероятной ценой, которую заплатил русский народ, – восстанавливается к 70–80-м годам XX века; когда, по слову В.Г. Распутина, «Россия переварила коммунизм» [Распутин, 1991, с. 2]; когда шукшинский Ванька «на Руси славные делал дела! И землю пахал, и книжки писал, и песни складывал, и машины изобретал, и города строил...», и выходил в космос, и создал новейшие сложнейшие системы обороны и промышленности (благодаря чему мы до сих пор живы), вот тогда в России запускают «новую революцию», так называемую «перестройку».

И как тут не вспомнить Ивана из сказки «Ванька, смотри!», не услышавшего пророческого предупреждения, плясавшего под чужую дудку с конца 80-х XX века, и проплясавшего полстраны и 20 миллионов своих соотечественников, Украину и великую русскую культуру второй половины XX века с Бондарчуком и Распутиным, Свиридовым и Шукшиным, – вспомнить с невыразимой грустью и печалью!

Другой вопрос, что наш исторический опыт дает нам все-таки право на нестигаемый оптимизм. Не так давно мы стали свидетелями *Русской весны* и ворот Крыма. Да и в целом – есть ощущение, что русская жизнь после лихолетья 90-х начинает возвращаться в свои берега. Поэтому закончить статью о Шукшине хотелось бы стихами современного поэта Владислава Артемова о минувшем XX веке и о русском народе:

*«Травили, били их – да что там,
Не удастся их угробить.
Их вообще-то, по расчетам,
Уже на свете не должно быть.»*



*Они так страшно воевали –
И возвращались, обессилен;
Их в землю по уши вбивали,
Их миллионами косили.*

*Всему на свете есть причина.
Народ таинственный и жуткий...
Он отрастает, как щетина,
Из-под земли на третьи сутки» [Артёмов, 2016].*

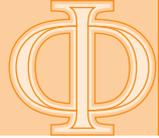
Библиографический список

1. Алешкин П.Ф., Васильев Ю.А. Крестьянские восстания в России в 1918–1922 гг. От махновщины до антоновщины. URL: https://royallib.com/read/vasilev_yuriy/krestyanskie_vosstaniya_v_rossii_v_19181922_gg_ot_mahnovshchini_do_antonovshchini.html#934560 (дата обращения: 10.05.2020).
2. Артёмов В.В. Свет золотой // Российский писатель. М., 2016. URL: <https://rospisatel.ru/artemov-novoje.htm> (дата обращения 10.05.2020).
3. Байбородин А.Г. Русский обычай // Сибирь. 2019. № 4. С. 144–236.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963.
5. Белов В.И., Заболоцкий А.Д. Тяжесть креста. Шукшин в кадре и за кадром. М.: Советский писатель, 2002.
6. Блок А.А. Полное собрание сочинений: в 20 т. М.: Наука, 1994. Т. 5.
7. Варламов А.Н. Шукшин. М.: Молодая гвардия, 2015.
8. Горбушин С.А., Обухов Е.Я. «До третьих петухов» как исповедь-завещание Василия Шукшина // Новый мир. 2018. № 6. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2018_5/Content/Publication6_6912/Default.aspx (дата обращения: 10.05.2020).
9. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004.
10. Зинин С.И. Неизвестный Есенин. В плену у Бениславской. М.: Эксмо, 2010. 272 с.
11. Ковтун Н.В. Образ городской цивилизации в поздних рассказах В.М. Шукшина: миметический и семантический аспекты // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 1 (17). С. 74–93.
12. Кожин В.В. Россия. Век XX. URL: [http://rus-sky.com/history/library/kozhinov/2\(2\).htm](http://rus-sky.com/history/library/kozhinov/2(2).htm) (дата обращения: 10.05.2020).
13. Куняев С.Ю., Куняев С.С. Сергей Есенин. М., 2006.
14. Лесков Н.С. Избранные сочинения. М., 2004.
15. Маяковский В.В. Юбилейное // Леф. М.; Пг., 1924. № 2.
16. Морозов В.В. (составление и комментарии). Лысая гора (статьи, интервью, стенограммы выступлений, дневниковые записи). Талдом, 1996.
17. Небольсин С.А. Карнавал или хоровод? // Родная Кубань. 2004. № 2.
18. Распутин В.Г. Интервью 17.11.1991 // Литературная Россия. 1991. URL: http://xn--80alhdjhdcxhy5hl.xn--p1ai/sites/zhurmir/files/pdf/biyskiy_vestnik_2020-1_103.pdf (дата обращения: 10.05.2020).
19. Рубцов Н.М. Собрание стихотворений: в 3 т. М.: Терра, 2000.
20. Солженицын А.И. Из-под глыб. Образованщина. Париж: Имка-пресс, 1974.
21. Солнцева Н. Гносеология С. Клычкова и Н. Ключева (1930–1930-е) // Stephanos. М., 2016. № 4 (18). С. 9–22.
22. Солоневич И.Л. Народная монархия. М.: Изд. фирма «Феникс» ГАСК СК СССР, 1991.

23. Статистический ежегодник России. 1914 г. Издание ЦСК МВД. Пг., 1915.
24. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М.: Гнозис, 1995.
25. Федоров В.В. Поэт и его *бытие* // Отечественные записки. 2019. № 1.
26. Шафаревич И.Р. Полное собрание сочинений: в 6 т. М.: Институт русской цивилизации, 2014. Т. 2.
27. Шмелёв Г.И. К. Маркс и Ф. Энгельс без пьедестала // Россия и современный мир. 2003. № 4. С. 124–138.
28. Шорохов А.А. Онтологический дуализм и проблема святости в романе «Сахарный немец» С.А. Клычкова // Известия Смоленского государственного университета. 2019. № 3 (49). С. 103–116.
29. Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 3 т. 1984. Т. 1–3.

Сведения об авторе

Шорохов Алексей Алексеевич – современный русский поэт, литературный критик; секретарь Союза писателей России; заведующий отделом литературы журнала «Отечественные записки» (заместитель главного редактора); e-mail: aleksei_shorohov@mail.ru



DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-38>

V.M. SHUKSHIN AND “NEW PEASANT POETS”: SURVIVED CHILDREN OF NOT SURVIVED FATHERS

A.A. Shorokhov

Abstract

The article combines two significant historical and literary phenomena. The first is a group of Russian poets and prose writers of the early twentieth century, known under the general name “new peasant poets”. The second is a group of Russian writers of the late twentieth century, whose work has received a steady definition of “village prose”. V.M. Shukshin’s works are also referred to this cultural phenomenon. The article attempts to get away from simplifying definitions of “urban romance”, “village prose”, and to establish the civilizational continuity of Shukshin’s work with “new peasant poets” of the early twentieth century. The author also tries to consider the phenomenon of the group of “new peasant poets” from the cultural, philosophical and historical-biographical points of view – In the unity of their work, fate and dramatic changes in the history of Russia. The article uses theoretical works on Russian and world literature and history by M.M. Bakhtin, V.V. Kozhinova, I.R. Shafarevich, G.I. Shmeleva, P.F. Alyoshkina, S.Yu. and S.S. Kunyaevs, recent publications on Shukshin’s works by V.I. Belov, A.D. Zabolotsky, and A.N. Varlamov.

Keywords: *V. M. Shukshin, S. A. Yesenin, S. A. Klychkov, new peasant poets, repression against the peasantry, 1937, collectivization, peasant uprisings, the problem of holiness in Russian literature.*

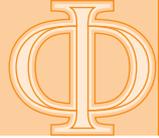
References

1. Aleshkin P.F., Vasil`ev Yu.A. Krest`yanskie vosstaniya v Rossii v 1918–1922 gg. Ot maxnovshhiny do antonovshhiny [Peasant uprisings in Russia in 1918-1922 From the Makhnovshchina to the Antonov]. URL: https://royallib.com/read/vasilev_yuriy/krestyanskie_vosstaniya_v_rossii_v_19181922_gg_ot_mahnovshchini_do_antonovshchini.html#934560 (data obrashheniya 10.05.2020).
2. Artyomov V.V. Svet zolotoj In Rossijskij pisatel [Light Golden In Russian writer]. M., 2016. URL: <https://rospisatel.ru/artemov-novoje.htm> (data obrashheniya 10.05.2020).
3. Bajborodin A.G. Russkij obyčaj In Sibir [Russian custom In Siberia]. 2019. № 4. S. 144–236.
4. Baxtin M.M. Problemy` poe`тики Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. M.: Sovetskij pisatel`, 1963.
5. Belov V.I. Zabolockij A.D. Tyazhest' kresta. Shukshin v kadre i za kadrom [The weight of the cross. Shukshin in and out of the frame]. M.: Sovetskij pisatel', 2002.
6. Blok A.A. Polnoe sobranie sochinenij: v 20 t. M.: Nauka, 1994. T. 5.
7. Varlamov A.N. Shukshin. M.: Molodaya gvardiya, 2015.
8. Gorbushin S.A., Obuxov E.Ya. “Do tret`ix petuxov” kak ispoved`-zaveshhanie Vasiliya Shukshina In Novy`j mir [“Before the third roosters” as a confession-the Testament of Vasily Shukshin In New world]. 2018. № 6. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2018_5/Content/Publication6_6912/Default.aspx (data obrashheniya 10.05.2020).
9. Esaulov I.A. Pasxal`nost` russkoj slovesnosti [Pashernate Russian literature]. M.: Krug``, 2004.
10. Zinin S.I. Neizvestny`j Esenin. V plenu u Benislavskoj [Unknown Yesenin. In the thrall of Benislavskii]. M.: E`ksmo, 2010. 272 s.

11. Kovtun N.V. *Obraz gorodskoj civilizacii v pozdnix rasskazax V.M. Shukshina: mimeticheskij i semanticheskij aspekty`* In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo un-ta* [The image of urban civilization in V.M. Shukshin's later stories: mimetic and semantic aspects In *Bulletin of the Tomsk state University*]. 2012. № 1 (17). S. 74–93.
12. Kozhinov V.V. *Rossiya. Vek XX* [Russia. The twentieth century]. [http://rus-sky.com/history/library/kozhinov/2\(2\).htm](http://rus-sky.com/history/library/kozhinov/2(2).htm) (data obrashheniya 10.05.2020).
13. Kunyaev S.U., Kunyaev S.S. *Sergej Esenin* [Sergey Esenin]. M., 2006.
14. Leskov N.S. *Izbrannye sochineniya*. M., 2004.
15. *Mayakovskij V.V. Yubilejnoe* // Lef. M.; Pg., 1924. № 2.
16. Morozov V.V. (sostavlenie i kommentarii). *Ly`saya gora (stat`i, interv`yu, stenogrammy` vy`stuplenij, dnevnikovye zapisi)* [(compilation and comments). *Bald mountain (articles, interviews, transcripts of speeches, diary entries)*]. Taldom, 1996.
17. Nebol`sин S.A. *Karnaval ili xorovod?* In *Rodnaya Kuban* [Carnival or dance? In *Native Kuban*] Krasnodar, 2004. № 2.
18. Rasputin V.G. *Interv`yu 17.11.1991* In *Literaturnaya Rossiya* [Interview 17.11.1991] // *Literary Russia*. 1991. URL: http://xn--80alhdjhdxcxy5hl.xn--p1ai/sites/zhurmir/files/pdf/biyskiy_vestnik_2020-1_103.pdf (data obrashheniya 10.05.2020).
19. Rubczov N.M. *Sobranie stixotvorenij: v 3 t.* M.: Terra, 2000.
20. Solzhenicyn A.I. *Iz-pod gly`b. Obrazovanshhina* [From under the rocks. Education]. Parizh: Imka-press, 1974.
21. Solnceva N. *Gnoseologiya S. Kly`chkova i N. Klyueva (1930–1930-e)* In *Stephanos* [Epistemology of S. Klychkov and N. Klyuyev (1930–1930s) In *Stephanos*]. M., 2016. № 4 (18). S. 9–22.
22. Solonevich I.L. *Narodnaya monarhiya* [The people's monarchy]. M.: Izd. firma “Feniks” GASK SK SSSR, 1991.
23. *Statisticheskij ezhegodnik Rossii* [Statistical Yearbook of Russia]. 1914 g. Izdanie CzSK MVD. Pg., 1915.
24. Toporov V.N. *Svyatost` i svyaty`e v russkoj duxovnoj kul`ture* [Holiness and saints in Russian spiritual culture]. M.: Gnozis, 1995.
25. Fyodorov V.V. *Poe`t i ego by`tie* // *Otechestvenny`e zapiski* [The poet and his being In *Domestic notes*]. 2019. № 1.
26. Shafarevich I.R. *Polnoe sobranie sochinenij: v 6 t.* [Complete works: in 6 vol.]. M.: Institut russkoj civilizacii, 2014. T. 2.
27. Shmelev G.I. *K. Marks i F. E`ngel`s bez p`edestala* // *Rossiya i sovremenny`j mir* [K. Marx and F. Engels without a pedestal In *Russia and the modern world*]. 2003. № 4. S. 124–138.
28. Shoroxov A.A. *Ontologicheskij dualizm i problema svyatosti v romane “Saxarny`j nemez” S.A. Kly`chkova* In *Izvestiya Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta* [Ontological dualism and the problem of sanctity in the novel the “Sugar German” by S.A. Klychkov In *Izvestiya of the Smolensk state University*]. 2019. № 3 (49). S. 103–116.
29. Shukshin V.M. *Sobranie sochinenij: v 3 t.* 1984. T. 1–3.

About the author

Alexey Alekseevich Shorokhov – Secretary of the Union of Writers of Russia, Deputy Editor-in-Chief of the journal “Otechestvennye Zapiski”; e-mail: aleksei_shorohov@mail.ru



DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-39>

УДК 821.161.1+821+161.3

МИФОПОЭТИКА ПОВЕСТЕЙ В. ШУКШИНА «КАЛИНА КРАСНАЯ» И А. КУДРАВЦА «РАДАНИЦА»

Е.В. Крикливец (Витебск, Белоруссия)

Аннотация

В последней трети XX века в русской и белорусской традиционалистской прозе происходит активизация мифопоэтических архетипов, наблюдается синтез с отдельными элементами романтической, модернистской и постмодернистской эстетики.

Цель статьи – выявить национальные особенности апелляции русских и белорусских писателей XX века к мифологическим структурам (на примере повестей В. Шукшина «Калина красная» и А. Кудравца «Раданіца»).

Результаты исследования. Мифологизм в творчестве русских и белорусских писателей в последние десятилетия XX века носит глубоко осознанный, рефлексивный характер, что обуславливает философскую, интеллектуальную направленность их творчества. Отдельные мифологемы, реминисценции, аллюзии используются писателями с установкой на их опознание читателем и содержат «код» художественного сообщения. В статье раскрываются способы обращения В. Шукшина и А. Кудравца к мифологическим структурам, значение и функции элементов мифопоэтики в реалистической прозе. Отмечается, что сюжетно-композиционная организация повестей «Калина красная» и «Раданіца» соотносится с евангельской притчей о блудном сыне, что позволило писателям поднять ряд экзистенциальных вопросов, актуальных в последней трети XX века.

Ключевые слова: *русская литература, белорусская литература, реализм, модернизм, мифопоэтика.*

Постановка проблемы. В последней трети XX века в русской и белорусской традиционалистской прозе происходит активизация мифопоэтических архетипов, наблюдается синтез с отдельными элементами романтической, модернистской и постмодернистской эстетики. Мифопоэтизм характеризуется укорененностью в универсальных гуманистических константах национальной специфики (что особенно характерно для белорусской литературы). Обращение писателей к мифопоэтическим структурам зависело от многих причин. Прежде всего, миф, имеющий обобщающий характер, оказался универсальным средством преодоления «локального» историзма и позволил перейти к художественным обобщениям другого уровня: выявить «вечные» модели личных и общественных взаимоотношений, сущностные законы окружающего мира.

Мифологизм в творчестве русских и белорусских писателей обозначенного периода носит глубоко осознанный, рефлексивный характер, что обуславливает философскую, интеллектуальную направленность их творчества. При этом произведения затрагивают темы современности и «дозировка» мифологических эле-

ментов в них может быть разной: от присутствия в тексте отдельных мифологем до активного использования цитат, реминисценций, аллюзий. Данные элементы используются писателями с установкой на их опознание читателем и содержат «код» художественного сообщения.

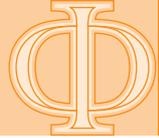
В русской и белорусской прозе второй половины XX века можно выделить несколько способов использования писателями мифологической «цитации». Это наличие в тексте художественного произведения образных универсалий, отсылающих читателя к мифологическим представлениям; использование ритуально-мифологических реминисценций; интерпретация мифологических (чаще – библейских) мотивов и сюжетов. Последний вариант цитации имеет сюжетообразующее значение. При этом сами произведения обращены к темам современности, а присутствующие в тексте аллюзии как бы свидетельствуют о возможности мифологического толкования изображаемого или же служат средством упорядочения авторских размышлений о проблемах своего времени.

Цель статьи – выявить национальные особенности апелляции русских и белорусских писателей XX века к мифологическим структурам (на примере повестей В. Шукшина «Калина красная» и А. Кудравца «Раданіца»).

Результаты исследования. Все вышесказанное находит воплощение в повести В.М. Шукшина «Калина красная» (1973). В самом начале повести мы знакомимся с ее главным героем – Егором Прокудиным. Обращает на себя внимание семантика имени: имя Егор – это русский вариант древнегреческого имени Георгий («земледелец»). Примечательно, что в повести фигурируют оба варианта: Георгием представляется Егор Любе и Петру. Имя как бы указывает на неосуществившуюся мечту героя вернуться к крестьянскому труду, возделывать землю. Имя героя получает в повести еще одну производную: Горем прозвали Егора в криминальном мире. С одной стороны, это указание на изломанную судьбу Егора, с другой – обращение к древнеславянским традициям имянаречения, когда человеку намеренно давали «неблагозвучные» имена: Неждан, Нежелан, чтобы отвести от него неприятности и нечистую силу. Очевидной положительной семантикой обладают имя Любовь и топоним Ясное – как символ того, к чему стремится душа героя.

Егору Прокудину сорок лет. Число «сорок» обладает сакральным смыслом: в Библии не единожды обозначает подготовительный период, предшествующий какому-либо важному событию. В повести герой обретает волю, постепенно крепнет надежда на возможность обретения новой жизни, на духовное перерождение.

Целый ряд образных универсалий отсылает читателей повести к мифологическим представлениям. Егор приезжает к матери в Сосновку. Название «Сосновка» не единожды встречается в произведениях писателей-традиционалистов и имеет свои традиции истолкования. Н.В. Ковтун отмечает: «Деревня Сосновка – воплощение лада в “Привычном деле” (1966) В. Белова. С образом погубленной, пущенной на дрова сосны-храма в “Живи и помни” связывается судьба Настены. Название поселения отсылает и к истории старообрядчества. Выгов-



ская пустынь основана у слияния рек Сосновка и выг, она осознается подлинным Эдемом» [Ковтун, 2017, с. 285–286]. Егор не чувствует себя в праве вернуться в Эдем, пока не очистится душой.

Примечательно, что герой надевает темные очки: «Чего же, сынок, глаза-то прикрыл? – спрашивает старушка. – Рази через их видать?» [Шукшин, 2010, с. 299]. Безусловно, эта деталь свидетельствует о нежелании Егора выдать себя. Однако семантика данной художественной детали может быть истолкована шире. Значение глаза в мифологическом представлении амбивалентно, благодаря двунаправленности его действия. Способность к зрению определяется наличием света, поэтому глаз обычно связывался со светоносными божествами и всепроникающим божественным знанием. Исходя из того, что свет является символом разума и духа, зрение в символике представляет собой духовный акт и за глазом признается способность к духовному восприятию. «Прикрыв» глаза, Егор лишил себя возможности восприятия света, духовного прозрения.

О трагедии разрыва Егора с матерью свидетельствует и образ коровы, не единожды появляющийся на страницах повести. Впервые Егор упоминает о корове в ироническом ключе в разговоре с тюремным начальником о своей дальнейшей «честной» жизни. Разговор приобретает иносказательно-скабрезное звучание (в связи с упоминанием о размерах вымени коровы). Позже, провожая Любу на ферму, Егор признается, что корова Манька – это едва ли не единственное детское воспоминание, связанное с матерью. В славянской мифологии существовал образ коровы Зимун, которая у славянских племен почиталась как небесная богородица, великая мать, прародительница всего сущего (в том числе и бога Велеса). Примечательно, что история коровы Маньки в повести драматична: «ей кто-то брюхо вилами проколол» [Шукшин, 2010, с. 290], – как драматична утрата кровной связи Егора с самым близким человеком.

Иногда сакральная семантика образа интерпретируется в травестийном ключе. Так, колокольный звон – важная часть храмового богослужения, он, как правило, оповещает о начале службы и приглашает верующих в храм, выражает торжественность важнейших мест богослужения. Песня «Вечерний звон» с имитацией колокольного звона звучит в повести дважды: в тюрьме в исполнении заключенных и во время так называемого «бардачка», который устраивает Егор в райцентре. Однако следует вспомнить, что в ветхозаветные времена колокол призывал не только к молитве, но и к жертвоприношению. Не случайно колокольный звон раздается до сих пор во время литургии в начале евхаристического канона, когда в алтаре приносится Бескровная жертва, совершается Таинство Тела и Крови Христовых. Жертвоприношение в повести состоялось. Жертвой своего прошлого становится сам Егор.

Сакральным значением наделены и некоторые пространственные образы в повести. Приехав в село Ясное, Егор увидел Любу, ждущую его «на взгорке». На пригорке, или на возвышенности, традиционно возводились культовые сооружения. Люди полагали, что Бог находится на небесах, а значит, храм должен быть

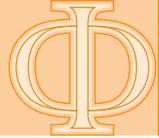
ближе к Богу. Многие события Священного Писания также происходят на горе: Иисус произносит Нагорную проповедь, Преображение Господне происходит на горе Фавор, Иисус приносит себя в жертву на Голгофе. Егор первым идет к Любе, то есть поднимается к ней на взгорок, делает шаги к духовному очищению.

Образы распаханного Егором поля, земли, которая «собрала всю свою весеннюю силу, все соки живые – готовилась опять породить жизнь» [Шукшин, 2010, с. 312], возникающих в финале повести, дают возможность говорить об эсхатологическом (а не апокалипсическом) звучании произведения, о надежде автора на возрождение русской земли и русской души.

Ритуально-мифологические реминисценции связаны в повести В. Шукшина «Калина красная» главным образом с так называемыми «обрядами перехода». Здесь целесообразно сослаться на работу А. ван Геннепа, который, привлекая обширный материал из жизни народов всего мира, обосновал теорию, предполагающую, что суть жизни (начиная от жизни индивида и кончая космическими явлениями) состоит в последовательной смене этапов – переходов из одного состояния в другое: «Человек в своей жизни проходит некие этапы, и окончание одного этапа и начало другого образуют системы одного порядка. Таковыми являются рождение, достижение социальной зрелости, брак, отцовство, повышение общественного положения, профессиональная специализация, смерть. И каждое из этих явлений сопровождается церемониями, у которых одна и та же цель: обеспечить человеку переход из одного определенного состояния в другое, в свою очередь, столь же определенное» [Геннеп, 1999, с. 5].

В фольклорно-мифологической традиции путь героя – аллегорическое повествование о его становлении, самоопределении. Герой уходит из дома, добывает артефакты (жар-птицу, молодильные яблоки и т.п.), проходит ряд испытаний (инициацию), в результате чего повышается его индивидуальный и сакральный статус. В новом статусе герой возвращается в дом. Путь Егора Прокудина в повести «Калина Красная» – это только исход и скитания без возможности возвращения, обретения дома, что неоднократно подчеркивается в произведении: «Уходить? Опять уходить... Когда же я буду приходить, граждане» [Шукшин, 2010, с. 245]; «где-то же надо, в конце концов, приткнуть голову... И стал он искать, куда бы приткнуться» [Шукшин, 2010, с. 248]. Егор бежит не только от своего прошлого, он бежит от себя настоящего: «Шел – как будто в этом одном все исступление, чтобы идти и идти, не останавливаясь, не оглядываясь, как будто так можно уйти от себя самого» [Шукшин, 2010, с. 272]. В начале повести Егору удается уйти от погони. По иронии судьбы освобождение и облегчение герой испытывает на кладбище: «Егор кинулся вбок... Опять изгородь, он перепрыгнул и очутился на кладбище... И опять охватила Егора радость воли, радость жизни» [Шукшин, 2010, с. 247].

На протяжении всего повествования герой словно находится на границе между мирами, стремясь обрести покой и не обретая его, окончательно не принадлежа ни одному миру, ни другому: «Егор не понимал, как это будет – что он остановится, обретет покой. Разве это можно?» [Шукшин, 2010, с. 305].



Не случайно как разные миры представлены в повести «хата», на которой собиралась «малина», и дом Байкаловых: «Комната была драная, гадкая. Синенькие какие-то обои, захватанные и тоже дранью, совсем уж некстати напоминали цветом своим весеннее небо, и от этого вовсе нехорошо было в этом вонючем сокрытом мирке, тяжело. Про такие обиталища говорят, обижая зверей, – логово» [Шукшин, 2010, с. 238]; «Дом стоял на высоком берегу реки, за рекой открывались необозримые дали. Хозяйство у Байкаловых налаженное, широкий двор с постройками, баня на самой крутизне» [Шукшин, 2010, с. 255].

Согласно мифологическим представлениям, совершая обряд перехода: переходя из одного этапа своей жизни в другой, меняя статус, человек должен был сменить буквально все – от одежды до имени. Интерпретацию этого ритуала мы находим в неоднократно встречающихся в повести сценах с переодеванием героя. Выходя из тюрьмы, Егор имеет вид самый неопределенный, что указывает на неопределенность его статуса: «Егор был в сапогах, в рубашке-косоворотке, в фуфайке и каком-то форменном картузе – не то сельский шофер, не то слесарь-сантехник, с легким намеком на участие в художественной самодеятельности» [Шукшин, 2010, с. 233–234]. В доме Байкаловых Люба переодевает его в белье бывшего мужа: «длинную белую рубашу и кальсоны» [Шукшин, 2010, с. 261], словно принимая Егора в семью. Наутро Егор уезжает в райцентр, где «первоначально он шикарно оделся. Шел по улице небольшого деревянного городка, по деревянному тротуару, в новеньком костюме, при галстукке, в шляпе, руки в карманах» [Шукшин, 2010, с. 274]. По мнению Н.В. Ковтун, «в художественном мире Шукшина шляпа – аналог шутовского колпака, знак трагической игры, которую ведет герой» [Ковтун, 2009, с. 427–428]. Продолжает трагифарсовую тему театрализации героем собственной жизни сцена переодевания в «длинный халат, стеганный, местами вытертый» [Шукшин, 2010, с. 278], за которым «пришлось к одному старому артисту поехать» [Шукшин, 2010, с. 278], что подтверждает попытку героя прикрыть собственное лицо маской (или шляпой, или темными очками), спрятаться от самого себя.

На «пограничное» состояние героя указывает и ряд пространственных образов, имеющих ритуальное значение. Так, символика бани на Руси амбивалентна. С одной стороны, это символ очищения, обновления. Омывание в бане должно было предшествовать важным событиям в жизни человека: свадьбе, рождению ребенка и т.п. С другой стороны – в бане смывали грязь и потому она считалась местом «нечистым», в банях не вешали образов, в баню не входили с нателным крестом. В баню Егор входит трижды: впервые попадая в дом Байкаловых (смывает с себя тюрьму, переодевается в чистое), распивая с Петром коньяк после отказа возить директора колхоза, когда прогнал «дружка» из «малины». Очевидно, Егор пытается «очиститься» и приблизиться к себе настоящему, однако за эту возможность герою придется заплатить слишком высокую цену.

Выйдя из материнской избы в Сосновке, так и не открывшись матери, Егор «остановился около уличной двери, погладил косяк – гладкий, холодный. И при-

слонился лбом к этому косяку, и замер. Долго стоял так, сжимая рукой косяк, так что рука побелела» [Шукшин, 2010, с. 300]. В мифологической традиции порог двери – это всегда граница, символ перехода из одного места или состояния в другое, превращение, вход в новую жизнь. И вновь герой «застревает» на границе: бежит от своего прошлого и не видит своего настоящего.

Гораздо сложнее, чем может показаться на первый взгляд, часто встречающийся в повести образ березы-невесты. Это не только символ русской природы и нравственной чистоты, по которым так соскучился Егор в тюрьме. Семантика березы в мифологических представлениях также амбивалентна. Дерево часто фигурирует в обрядах перехода, связанных как с появлением ребенка на свет, так и с похоронным обрядом: умерших обертывали в бересту, бересту использовали как подстилку в могильных ямах, в некоторых русских и белорусских регионах старообрядцы укладывали умершего в гроб на березовые веники. Неоднозначен и образ невесты, поскольку представления о невесте как о лиминальном существе, находящемся между миром живых и мертвых, встречаются у многих народов. Брачный обряд – это также обряд перехода: девушка «умирала» для родительской семьи и «возрождалась» в новом статусе замужней женщины в семье мужа.

Наконец, сам образ калины из песни, рефреном повторяющейся в повести, в мифологической традиции был мистически связан с переходом, перерождением. По одной из версий, Калинов мост через реку Смородина, соединявший мир живых и мир мертвых, был сделан из калины, а посему калина воспринималась как проводник, символ инициации. Примечательно, что песня «Калина красная» звучит в повести трижды: сначала ее исполняет Люсьен, когда Егор возвращается из тюрьмы в привычный мир «малины», затем (ближе к финалу) ее напевает Егор, в душе которого «жило предчувствие», что пора покоя «будет, наверное, короткая пора» [Шукшин, 2010, с. 305]; и наконец, ее поют Егор с Любой тогда, когда трагическое напряжение возрастает: Егор прогнал Шуру, посланца от Губошлепа, совершив очередную попытку преодолеть границы мира прошлого.

Такое обилие амбивалентных образов, отсылающих нас к обрядам перехода, и прямые реминисценции этих обрядов свидетельствуют о наличии в повести В. Шукшина имплицитно содержащихся смыслов, которые должны быть декодированы читателем.

Присутствует в повести «Калина красная» и творческая интерпретация библейских сюжетов. Так, в устах Губошлепа история «грехопадения» Егора Прокудина представлена как искушение одинокого молодого человека, попавшего в беду, дьяволом, предлагающим быстрое решение всех проблем, но требующим за это душу. Сцена с неудавшимся «бардачком» в райгороде может быть истолкована как пародийное осмысление евангельской истории о чуде пяти хлебов и двух рыб. Прокудин «творит чудо»: устраивает «дармовой» банкет и кормит «страждущих». Заметим, что описание случайно собранных официантом людей действительно вызывает сочувствие: «какие-то все на редкость некрасивые, несчастные» [Шукшин, 2010, с. 279].



Наконец, сюжетно-композиционная организация повести В. Шукшина «Калина красная», так же как и ряда других произведений «деревенской прозы», соотносится с евангельской притчей о блудном сыне. В статье «Об экзистенциальном пространстве русской литературы» В. Бачинин утверждает, что «блудный сын – это универсальный экзистенциальный тип духовного скитальца, потерявшего не только Бога, но и самого себя вначале утратившего, а затем вновь обретшего собственную идентичность» [Бачинин, 2012, с. 95]. Очевидно, что движение гуманитарной мысли в XIX–XX веках коррелирует с логикой сюжета об отречении от отца (Бога) и последующем раскаянии, жажде спасения и решении вернуться. В 1960–1980-е годы писатели-«деревенщики» декларируют необходимость возвращения, предлагают его пути, предупреждают об экзистенциальной катастрофе в том случае, если возвращения блудного сына не случится.

Следует отметить, что развитие сюжета возвращения «блудного сына» в «отчий дом» имеет свою специфику в русской и белорусской литературе. Так, повести Ф. Абрамова «Пелагея», «Алька», В. Распутина «Последний срок», «Прощание с Матерой», «Пожар» и др. свидетельствуют о невозможности возвращения, об утрате прежних нравственных основ и идеалов, об окончательном разрушении патриархального мира. Н.В. Ковтун отмечает: «Разрушение надежд на восстановление значимости крестьянской Руси, неосуществимость циклической модели истории равнозначны гибели самой истории, ее распыления, десемантизации. Перед неотвратимостью неизбежного писатели и пытаются сохранить еще видимые, живые черты патриархального мира, уже уходящего в небытие. Именно в этом чувстве обреченности кроется причина особого трагизма мироощущения авторов» [Ковтун, 2013, с. 24].

В повестях усугубляются апокалипсические мотивы, появляются элементы антиутопии.

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

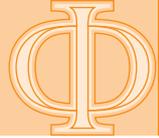
Вышесказанное можно проиллюстрировать на примере сравнительного анализа повестей В. Шукшина «Калина красная» и А. Кудравца «Раданіца» (1970). Утрата человеком духовности осмысливается в них как результат морального отступничества, разрыва связей со своим прошлым, с малой родиной.

В обеих повестях прослеживается типичная для «деревенской прозы» оппозиция «город – деревня». Отъезд из деревни в город – это первый шаг к отступничеству, поскольку в городе разобщенность между людьми становится нормой жизни. Даже вынужденно, в голод, оказавшись в городе, Егор Прокудин становится жертвой обстоятельств, связывается с преступным миром. Герои А. Кудравца, в свою очередь, рассуждают: «Дзіўна... Усе з аднаго сяла, жывем у адным горадзе, а адзін пра аднаго нічога не ведаем... Кожны бяжыць, кожны спяшыць... Бывае, што і пісьма дамоў некалі напісаць» [Кудравец, 1987, с. 17]. Есть в повести герои, для которых отречение от нравственных ценностей оказалось необратимым. И другие персонажи, и сам автор отказывают им в возможности спасения. Среди них – Федя Микуличишин, для которого не существует духовного опыта предков и становятся возможными циничные рассуждения о матери: «Колькі там я таго малака выпіў? Можа, графін які ці два... То хай прыязджае ў Мінск – куплю ў магазіне ды аддам гэтыя два графіны ці колькі там» [Кудравец, 1987, с. 82].

В то же время и В. Шукшин, и А. Кудравец видят путь выхода из экзистенциального кризиса и четко очерчивают его в своих произведениях. Чтобы избежать духовного разложения, человек не должен забывать дорогу к родным корням, к своему прошлому и прошлому своего народа, в широком смысле – дорогу домой. Путь героя домой обретает в повести А. Кудравца «Раданіца» зримый, осязаемый смысл, становится началом сюжетного действия и началом пути Ивана Купцова к самому себе: «Трэба было толькі выйсці з вагона, мінуць пуці і заглыбіцца ў лес, як усе тое, чым ен жыву у горадзе, заставалася недзе там, па-за ім, а сам ен рабіўся як быццам інакшым чалавекам – мякчэў, дабрэў» [Кудравец, 1987, с. 13]. Прodelав этот путь, Иван обретает себя, осознает, что он – частица духовно-моральной сущности своих отца и матери, ощущает тесную взаимосвязь с землей, на которой он родился и вырос: «Ен быў тут свой і ведаў, што навечна прывязаны да гэтых людзей, да гэтых старых могілак... Гэта была яго зямля, было яго жыцце, гэта быў ен сам...» [Кудравец, 1987, с. 68]. Постигание Иваном Купцовым самого себя, своего единства с землей и традициями отцов свидетельствует о том, что выход из духовного кризиса, возвращение блудного сына возможны, если человек не убивает в себе память.

Более сложным в нравственном смысле выглядит путь Егора Прокудина. В село Ясное (а не в родную Сосновку) герой приезжает в поисках, «куда бы приткнуться». В родном доме появляется по-воровски, ненадолго, так и не признавшись матери, кто он. Да и период его возвращения к крестьянскому миру оказался недолгим. Таким образом, «блудный сын» возвращается в отчий дом не для того, чтобы покаяться, пережить нравственное возрождение и продолжить жизнь в новом духовном статусе, а для того, чтобы обрести покой (возможный для героя только после смерти).

С категорией отчего дома как сакрального центра художественного мира связана в повестях В. Шукшина и А. Кудравца проблема памяти о прошлом. Как



признается Любе Егор Прокудин, мама и корова Манька – это единственное, что он помнит из детства. Осознание себя одним из звеньев в цепи многих поколений герою В. Шукшина вообще не свойственно.

Пребывание Ивана Купцова в родительском доме в повести А. Кудравца «Раданіца» совпадает с празднованием Радуницы, праздника, связанного с культом предков. Изначально языческий обряд прижился и в христианстве. В обычае определенной местности этот праздник имеет и другие названия – «Деды радостные», «Пасха мертвых», указывающие на сущность обычая – радостного, пасхального поминовения мертвых, обусловленного идеей всеобщего воскрешения. Много в этом коллективном поминальном обряде кажется Ивану Купцову странным и даже неприемлемым, смущает героя праздничное застолье на могилах. Однако даже в этом прозревает Иван высший смысл – взаимосвязи поколений, ушедших и ныне живущих, непрерывающейся памяти живых о мертвых, победы жизни над смертью: «Іван падумаў пра тое, што яму вельмі пашчаслівіла трапіць дамоў у такі дзень, калі ўсе разам – і слезы, і радасць, і жывыя, і мертвыя, калі да кожнага чалавека прыходзяць думкі пра тое, хто ен і што ен, куды ідзе і адкуль ідзе і ці есць у яго на гэтым свеце яшчэ што-небудзь, акрамя яго самога» [Кудравец, 1987, с. 106]. Не случайно, название праздника – «Радуница» – становится названием повести – произведения о возвращении домой, обретении памяти, веры, духовности.

Выводы. Итак, обращение писателей второй половины XX века к мифологическим мотивам, сюжетам, образам помогло выйти за рамки нормативной эстетики на качественно новый философский и эстетический уровень, универсализировало образную систему произведений за счет апелляции к архетипическим пластам, открыло возможность межкультурного диалога. Кроме того, мифологическая условность выступила маркером нового типа поэтики, сформировавшегося в литературе последней трети XX века.

Отметим, что неомифологические приемы моделирования реальности преобладают в творчестве белорусских авторов, поскольку углубленность в национальную мифологию способствует выражению идеи национального возрождения.

Неомифологизм в русской литературе второй половины XX века (и в прозе В.М. Шукшина в частности) обусловил переход от идеологически ангажированного письма к социально-психологическому реализму. Писатели возвращаются к традициям классического искусства, обогащая его новыми эстетическими находками, в том числе мифологической образностью, которая, апеллируя к архетипам, расширяет коммуникативные, этические и эстетические возможности литературного произведения.

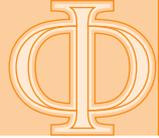
Библиографический список

1. Бачинин В.А. Об экзистенциальном пространстве русской литературы // Свободная Мысль. 2012. № 9–10. С. 89–102.

2. Геннеп А. ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999.
3. Ковтун Н.В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009.
4. Ковтун Н.В. Русская традиционалистская проза XX–XXI веков: генезис, мифопоэтика, контексты: учеб. пособие. М.: ФЛИНТА: Наука, 2017.
5. Ковтун Н.В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика: учеб. пособие. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2013.
6. Кудравец А.П. Выбранные творы: у 2 т. Мінск: Маст. літ., 1987. Т. 1.
7. Шукшин В.М. Калина красная. М.: АСТ: Зебра Е, 2010.

Сведения об авторе

Крикливец Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой литературы, Витебский государственный университет им. П.М. Машерова (Белоруссия); e-mail: kriklives@mail.ru



DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-39>

MYTHOPOETICS OF NOVELS BY V. SHUKSHIN “VIBURNUM RED” AND A. KUDRAVETS “RADANITSA”

E.V. Kriklivets (Vitebsk, Belarus)

Abstract

In the last third of the twentieth century, Russian and Belarusian traditionalist prose activates mythopoetic archetypes, and there is a synthesis with individual elements of romantic, modernist and postmodern aesthetics.

The purpose of the article is to identify national features of the appeal of Russian and Belarusian writers of the twentieth century to mythological structures (on the example of novels by V. Shukshin “Viburnum red” and A. Kudravets “Radanitsa”).

The results of the study. Mythologism in the works by Russian and Belarusian writers in the last decades of the twentieth century is deeply conscious, reflective in nature, which determines the philosophical, intellectual orientation of their works. Separate mythologemes, reminiscences, allusions are used by writers so that they could be recognized by a reader and contain the “code” of the artistic message. The article reveals the ways V. Shukshin and A. Kudravets address mythological structures, the meaning and functions of the elements of mythopoetics in realistic prose. The author of the article notes that the compositional organization of the novels “Viburnum red” and “Radanitsa” correlates with the gospel parable of the prodigal son, which made it possible to reveal some existential issues that were relevant in the last third of the twentieth century.

Keywords: *Russian literature, Belarusian literature, realism, modernism, mythopoetics.*

Bibliographicheskij spisok

1. Bachinin V.A. Ob ekzistencialnom prostranstve russkoj literatury // Svobodnaya Mysl. 2012. № 9–10. S. 89–102.
2. Gennep A. van. Obryady perehoda. Sistematicheskoye izucheniye obryadov. M.: Izdatelskaya firma “Vostochnaya literature” RAN, 1999.
3. Kovtun N.V. “Derevenskaya proza” v zerkale utopii. Novosibirsk: Izdatelstvo SO RAN, 2009.
4. Kovtun N.V. Russkaya traditsionalistskaya proza XX–XXI vekov: genesis, mifopoetika, konteksty: uchebnoye posobiye. M.: FLINTA: Nauka, 2017.
5. Kovtun N.V. Sovremennaya traditsionalistskaya proza: ideologiya i mifopoetika: uchebnoye posobiye. Krasnoyarsk: Sibirskij federalnyj universitet, 2013.
6. Kudravets A.P. Vybranyya tvory: u 2 t. Minsk: Mastackaya litaratura, 1987. T. 1.
7. Shukshin V.M. Kalina krasnaya. M.: AST: Zebra E, 2010.

About the author

Kriklivets Elena Vladimirovna – PhD in Philology, Associate Professor, Head of the Department of Literature at the Vitebsk State University named after P.M. Masherov (Belarus); e-mail: kriklivec@mail.ru

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-40>

УДК 82.3

В. ШУКШИН И М. ТАРКОВСКИЙ: АВТОРСКИЙ ДИАЛОГ**Н.А. Вальянов (Красноярск, Россия)****Аннотация**

Постановка проблемы. Статья посвящена проблеме художественной преемственности как принципиально значимой в актуальном литературоведении. Рассматриваются особенности литературного диалога двух писателей – В.М. Шукшина и М.А. Тарковского, творчество которых вписано в традиционалистскую миросистему. Акцентируется внимание на образе героя и проблеме хронотопа.

Цель статьи – выявить особенности поэтики М.А. Тарковского через призму художественного диалога с культурной традицией, с творчеством его предшественника – В.М. Шукшина.

Материалы и методы исследования. На материале ранних и зрелых текстов писателей анализируется авторская модель литературного героя, рассматриваются особенности хронотопа. Для анализа художественных произведений выбран метод сравнительно-типологического анализа.

Результаты исследования. В ходе исследования было определено, что творчество М. Тарковского в целом сопряжено с художественной традицией В. Шукшина, наследует его образность, своеобразие мифопоэтики.

Ключевые слова: *традиционалистская проза, Василий Шукшин, Михаил Тарковский, традиция, неотрадиционализм, новый реализм.*

Постановка проблемы. Говоря о художественной преемственности в истории литературы, безусловно, важно затронуть понятие традиции. М. Бахтин, рассматривая основные аспекты литературной эволюции, среди прочего отмечает необходимость установить тесную связь с историей культуры. Он подчеркивает, что каждый автор находится в ситуации культурного диалога с другими художниками, со своей предшествующей и современной ему культурой [Бахтин, 1975]. В одной из работ М. Бахтин утверждает: «Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в большом времени, притом часто (а великие произведения – всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. Но произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков» [Бахтин, 1979].

Ю. Лотман отмечает заметную роль культурной памяти в порождении нового. Исследователь ставит вопрос о модели литературного движения. В его понимании циркулярная модель («движение вперед есть возвращение к первооснове»), развернутая линейно в пространстве или во времени, превращается в волнообразную прямую и обрекает исторический процесс в лучшем случае на повторение старого в обновленных формах, в худшем – на ликвидацию [Лотман, 2000].

Говорить о тексте как о единице диалога автора со всей предшествующей культурой стало возможным благодаря поэтике «чужого слова», описанной М. Бахтиным. Идея М. Бахтина о диалоге продолжилась и развилась в концепцию семиосферы (Ю. Лотман). Семиосфера представляет собой некое семиотическое пространство, без которого невозможен знаковый процесс. При этом диалог является основой всех смыслопорождающих процессов [Лотман, 1984, с. 5–23].

Словесность рубежа XX–XXI веков актуально рассматривать в контексте художественной преемственности с русской литературной традицией XX столетия. Характеризуя ценностно-эстетическое пространство современной прозы, Н. Ковтун подчеркивает, что кризисная ситуация 1990-х годов, разочарование в проекте глобализма и художественных перспективах постмодернизма породили «ностальгию по ценностям национального, желание устойчивости, сильного героя, способного указать выход из исторического тупика, предотвратить экологическую катастрофу» [Ковтун, 2017, с. 11]. При этом литературовед справедливо утверждает, что концептосфера традиционалистского направления в актуальной словесности получает иные акценты [Там же]. Это показательно демонстрирует поэтика «нового реализма» (Р. Сенчин), неотрадиционализма (М. Тарковский) [Kovtun, Klimovich, 2018, p. 315–337].

В аспекте проблемы художественной традиции уместно рассмотреть прозу В. Шукшина и М. Тарковского, выявить общие литературные тенденции в организации художественного мира писателей. При этом отметим, что влияние шукшинской традиции в творчестве М. Тарковского отчетливо прослеживается на уровне художественного образа и хронотопа.

Цель статьи – выявить особенности поэтики М. Тарковского через призму художественного диалога с творчеством его предшественника В. Шукшина. Для достижения поставленной цели отметим ключевую задачу – рассмотреть особенности моделирования литературного героя и специфику хронотопа у представителей русского традиционализма.

Обзор научной литературы. Акцентируя исследовательское внимание на проблеме художественной преемственности в русском литературоведении, мы опираемся на ключевые работы ведущих славистов – М. Бахтина и Ю. Лотмана. Необходимо учитывать возрастающий интерес к поэтике В. Шукшина – среди актуальных научных работ отметим исследования Л. Бодровой, А. Куляпина, Н. Ковтуна. В последние годы в поле исследовательского внимания попадает и художественная проза М. Тарковского [Вальянов, 2015; Ковтун, 2019].

Материалы и методы исследования. В ходе анализа используется метод сравнительно-типологического анализа, проводимый на материале ранних и зрелых текстов избранных писателей.

Результаты исследования. Михаил Александрович Тарковский – один из ведущих представителей современной русской прозы, чье творчество принято рассматривать в контексте двух актуальных направлений: ранний период творчества

в контексте неотрадиционализма [Вальянов, 2020], зрелый этап – в эстетических традициях «нового реализма» [Ковтун, 2019].

Темы, образы и мотивы, означенные представителями «классического традиционализма», в том числе и В. Шукшина, получают собственное художественное осмысление в текстах М. Тарковского – конструируется авторский миф, обыгрывается идея преемственности, характерная для поэтики художественных направлений последнего десятилетия [Ковтун, 2017].

С именем М. Тарковского главным образом связана идея сохранения традиционных ценностей, исторической и культурной памяти, народных традиций, дефицитность которых в условиях развития современной цивилизации очевидна. Художественный опыт писателя примечателен тем, что демонстрируется отказ от благ большого города, намечен уход в мир природы, которая наделяется идиллическими признаками. М. Тарковский утверждает самоценность человеческого бытия в пределах абсолютного времени и пространства, реализует мысль о цельности, общности Человека и Универсума как двух тесно взаимосвязанных категорий существования.

Для того чтобы определить общие типологические признаки между художественной системой В. Шукшина и творчеством М. Тарковского, обратимся к изучению важнейших элементов художественного произведения – образу литературного героя и специфике хронотопа.

Образ героя-«чудика». Классик темы в литературе второй половины XX века В. Шукшин не случайно называет своих героев «чудиками» – уменьшительно-ласкательное от слова «чудак», то есть уже в самом названии заявлено нечто маленькое, детское, незащищенное. «Чудик» – метка, которой люди весьма легко и беззаботно наделяют друг друга в повседневной жизни. Тут слышится и насмешка, и снисходительное любование, и пренебрежение, и восхищение [Сапа, 2014, с. 34]. Это сокровенный персонаж раннего и зрелого В. Шукшина. В его творчестве предстает целая галерея чудиков: от Броньки Пупкова («Миль пардон, мадам!») до Федора Грая («Артист Федор Грай») и Семена Рыси («Мастер»). Некоторые исследователи склонны относить героя-«чудика» к типологии «странных» персонажей [Бодрова, 2011].

Среди основных характеристик шукшинского «чудика» отмечается экстравагантность поступка, инфантильность, естественность, театральность и зрелищность поведения, отрешенность от мира, маргинальность [Сапа, 2014]. Герой раннего и отчасти зрелого Шукшина – особенный, всегда мечтающий устроить себе «праздник души». Это тип человека, наделяемый признаками некоторой «незавершенности», чертами маргинальности, профанности. Образ «чудика» маркируется автором как оставленный на перекрестке, перепутье, «мучительно ищущий чуда, праздника» (Н. Ковтун). Однако если у М. Тарковского попытка национального самоопределения осуществляется, герой реализуется в конкретном художественном времени и пространстве (деревни / города / тайги), то поздний Шукшин подобную перспективу для своих героев уже отвергает. Фигура

шукшинского героя достаточно неоднозначна, противоречива [Хачикян, 2019]. Стоит учесть, что в образе персонажа одновременно сопряжены «праздник души» и гордое одиночество, балагурство, шутовство, душевная открытость и нелюбимость, замкнутость. Радость, которую устраивает себе шукшинский чудик, недолговечна, иллюзорна и даже опасна [Ковтун, 2009, с. 423]. Зачастую герой теряет почву под ногами, тщится понять ускользающий смысл бытия, найти основания для дальнейшего жизнеустроения. Классический образ «чудика» находит свое отражение и в прозе М. Тарковского.

В этом отношении достаточно репрезентативен образ Деда («Дед»). Главным героем повествования выступает чудаковатый старик, наделенный характерными признаками шута, фантазера и в то же время приметам юродивого. Странное, чудаковатое поведение Деда – модель жизни, выбранная им самим. Если внешняя структура образа не поддается никаким изменениям, то внутренняя структура динамична. Герой абсолютно свободен в своем моральном выборе. Указанный тип персонажа вписывается в образную структуру героя «степи» (Ю. Лотман). Он не имеет запрета на движение в каком-либо боковом направлении, напротив, относительно данного образа подразумевается свободная непредсказуемость направления движения. Перемещение героя в моральном пространстве связано не с тем, что он изменяется внутренне, а с тем, что он реализует внутренние потребности своей души. Внутри отведенного пространства поведение персонажа является более свободным, независимым от каких-либо моральных норм. Странность, чудаковатость – его естественное состояние.

Дед ведет маргинальный образ жизни, что подчеркивается географическим, социальным и культурным статусом. Постоянные скитания по городам, смена рода деятельности («кем он только ни работал») и места жительства, одиночество определяют данный образ. В структуре художественного произведения (в пространственном отношении) отмечается постепенное превращение «подвижного» персонажа в «неподвижного». Особое внимание писателя уделено стариковскому быту – жизнь Деда проходит в бане / складе (инфернальном, маргинальном пространстве) среди техники – запчастей, ламп и телевизоров: «“Баня” была намного удобней, чем прежняя контора, называвшаяся теперь у него “складом”...» [Тарковский, 2014, с. 58]. Вещный мир, окружающий героя, с одной стороны, определяет его увлеченность, заинтересованность делом: «Он вечно что-нибудь чинил или собирал» – утверждается совершенно иной статус героя – создателя, преобразователя, творца; с другой стороны, перед нами предстает герой-делец, приобретатель, для которого обмен есть смысл существования.

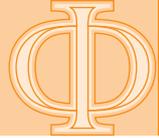
Старик отчужден от рода, лишен его защиты – в своем воображении он рисует идеальный мир, предназначенный только для него. В рассказе реализуется тип героя-фантазера, который легко сочиняет истории, никого не пожалев ради красного словца. Как и герои В. Шукшина [Ковтун, 2011], этот персонаж придумывает истории в хмельном состоянии, когда он полностью освобожден от реальности и подчинен полету фантазии, когда раскрываются его человеческая сущность, натура, душа.

Образ героя М. Тарковского подсвечен народно-православными характеристиками. Внешнее описание старика (с «удивительно голубыми и честными глазами», постоянно блуждающего в «коротких тренировочных штанах и тапочках на босу ногу») напоминает образ юродивого. Вызывающее поведение Деда, близкое к сумасшествию (как элемент юродства), отпугивает одних и настораживает других: «Завидев его, мужики настораживались и старались скрыться, но не тут-то было» [Тарковский, 2014, с. 59]. Исследователи замечают, что «странные» люди подчас оказываются нормальнее и адекватнее окружающих, потому что сохранили в себе веру в добро и тягу к прекрасному в мире, где эти качества попораны. М. Тарковский не случайно заостряет внимание на поведении персонажа, этим не только определяется авторское мировидение естественного героя, но и подчеркивается общественный вызов, который тот бросает окружающим. Образ дороги в финале произведения знаменует жизнь / судьбу Деда, которая «будто светящийся коридор, поднималась на увал и, казалось, уходила прямо в синее небо» [Тарковский, 2014, с. 62]. В этот момент повествователь думает о старике и оправдывает его: «Дед хоть и болтун, а все правильно сказал <...>, ведь выбрал-то в итоге то, чем он занимается на самом деле и что ему больше всего нравится» [Там же]. Мечтательность – характерная черта маргинального героя, в ней отражается главная его особенность – «недовоплощенность» и порыв к празднику, что является отличительной чертой трикстера.

Праздник, как и у героев В. Шукшина, становится результатом очищения от неправды и лжи, от обыденности, это попытка героя обновить жизнь, придать ей красочность, праздничность. Автором подчеркивается парадоксальность образа «чудика». Снискав доверительное отношение одних (рыбнадзора), он заслуживает насмешки других (деревенских мужиков). Подчеркнутая автором инфантильность героя, особое детское мировидение выявляют статус чудика в его исконном проявлении. Герой рассказа сочетает в себе черты фантазера, чудика и опыт одинокого старика, который мерит жизнь народными приметам.

Тип героя-«чудика», воплощенный в текстах М. Тарковского, сочетается с известными героями-трикстерами, представленными в прозе В. Шукшина, поздних рассказах В. Распутина (образ Сени Позднякова), текстах Б. Екимова [Ковтун, 2011, с. 65–71]. «Чудик» М. Тарковского особенно близок шукшинскому персонажу, который, по мнению И. Новожеевой, не выпадает из общей концепции маргинальной личности, – это человек полугородской-полудеревенский, находящийся на изломе культурных эпох, жизненный путь героя определяется разрывом привычных связей. «В то же время, – замечает исследователь, – художественный образ чудика уникален, так как разрушает представления о стереотипности и единообразии духовной жизни, воплощает идею индивидуальной уникальности человека» [Новожеева, 2013].

Актуализация интереса к образу чудика вызвана стремлением М. Тарковского исследовать тип человека, чудом сохранившийся на периферии цивилизации, в лесах, полуразрушенных деревнях и поселках, обобщить представления о цельности русского национального характера.



Особенности хромотопа. Для классической «деревенской прозы» характерен интерес к противостоянию города и деревни. Если деревня зачастую предстает сакральным, идиллическим и утопическим пространством, то город является кризисным, «чуждым» топосом, их противопоставление носит более ментальный характер, нежели географический. Особенно остро намеченный конфликт «городского / деревенского» маркируется в произведениях зрелого и позднего традиционализма (тексты В. Распутина, позднего В. Шукшина, В. Астафьева, В. Личутина, Б. Екимова), присутствует и в текстах неотрадиционализма (произведения Р. Сенчина, А. Дмитриева, О. Павлова). Отъезд в город для поэтики «деревенской прозы» неизменно связан с опасностью, искушением, отказом от исполнения предначертанной судьбы.

В произведениях В. Шукшина проблема городской и сельской цивилизаций является стержневой, отражается на различных уровнях художественного повествования. В ранних текстах художника городское пространство маркировано как «иной мир», тесно связано с интеллектуальной культурой, оттеняющей проблемы деревенской жизни («Коленчатые валы», «Экзамен», «Монолог на лестнице»). При этом шукшинские персонажи воспринимают город и как место изобилия, рай. Отчий дом они покидают спонтанно, иллюзорно представляя настоящую городскую жизнь. Поэтому в зрелом творчестве намечается скептическое, по большей части неодобрительное отношение писателя к пространству цивилизации, что весьма заметно отражено в его ключевых текстах этого периода («Жена мужа в Париж провожала», «Сураз», «Дождь на заре», «Ванька Тепляшин»). Так, например, в рассказе «Выбираю деревню на жительство» В. Шукшин откровенно критичен в отношении городского уклада жизни. Главный герой рассказа Николай Григорьевич скоро понимает, что в городе можно жить тихо, мирно, в собственное удовольствие. Представляя своего героя, приехавшего из деревни и демонстрирующего желание вернуться, В. Шукшин пишет: «Он сперва тосковал в городе, потом присмотрелся и понял: если немного смекалки, хитрости и если особенно не залупаться, то и не обязательно эти котлованы рыть, можно прожить легче» [Шукшин, 1983, с. 330].

Раскол между городскими и сельскими жителями передан Шукшиным и в рассказе «Жена мужа в Париж провожала». Герой рассказа Колька – «обаятельный парень, сероглазый, чуть скуластый, невысок ростом, но какой-то очень надежный, крепкий сибирячок» [Шукшин, 1983, с. 200]. Однако, несмотря на стойкость сибирского характера, он кончает жизнь самоубийством. Гибель Кольки – результат драматического конфликта между городской и деревенской культурой, когда в городе жить скучно, невозможно, а возвращаться уже поздно и некуда. Сельская жизнь, активно усваивающая законы цивилизации, теряет органику; «блудному сыну» уже некуда возвращаться [Ковтун, 2017, с. 414–440].

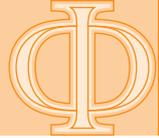
Противоречивость отношения «деревня / город» объясняется и поведенческими стереотипами героев: на хвастовство городского человека крестьянин часто отвечает хамством, защищается резкостью. По мнению В. Шукшина,

единство людей обуславливает не место жительства (не среда), а неизбежность понятий ментального уровня – благородства, порядочности, принципиальности, смелости, закреплённых в характере ранних героев писателя [Куляпин, 2016].

В художественной прозе М. Тарковского конфликт городского и деревенского, безусловно, сохраняется, однако выражен не так остро, как в произведениях ведущих представителей традиционализма. Писатель «модифицирует стилистику прямолинейного столкновения города и деревни» [Разувалова, 2015, с. 558]. Относительно пространства тайги (или деревни) топос города необходим М. Тарковскому как некий «социокультурный негатив» [Там же]. В своих произведениях автор разворачивает целый спектр антиурбанистических мотивов: город представлен как обман, иллюзия, наваждение, герой испытывает тяжёлые чувства: от страха и чуждости до усталости и равнодушия («Замороженное время», «Енисей, отпусти!», «Тойота-Креста»). Но актуальным для художественной поэтики писателя остаётся проекция «города / деревни» на систему взаимоотношений центра и периферии.

Итак, проблема городского и деревенского в творчестве сибирского писателя сохраняется и развивается. В повести «Стройка бани» с образом города связан образ «блудного сына» Сереги. В центр повествования выдвигается конфликт «отцов и детей». Сын покидает отчий дом, уезжает из деревни, надеясь обустроиться в городе, отец (Иваныч) остаётся в тайге с верой в то, что сын одумается и возвратится домой. Интересно, что отчество старика указывает на связь с родом, в то время как сын наделяется лишь именем, отчества он лишен. Серега поселяется в городском общежитии, что художественно символизирует временное пристанище, жизненный перекресток. Сын лишен надежды на самостоятельность, стабильность, устойчивость бытия. Уже в начале произведения подчёркивается слабость Сереги – он часто обращается к отцу за помощью.

Жизненная философия героя основана на том, что свободным человек может быть, когда у него много денег. Размышления Иваныча противопоставлены суждениям сына: отец считает, что свобода – это когда все умеешь и ни от кого не зависишь. Именно чувство независимости – ключевое для персонажей-охотников, считающих себя хозяевами своей земли и мира только в тайге, где все зависит от собственной силы, сноровки, выдержки, а не от изменчивой воли государства. Ведущий в повести «Стройка бани» – индивидуально-личностный конфликт отца и сына, в основе которого лежит проблема понимания свободы и ответственности за сделанный выбор. На этом фоне и показано противостояние центра и периферии. Письмо, которое приходит Иванычу от Сереги, тревожит душу: «<...> Иваныч старался не думать о том, что его сын уже несколько лет живет в городе, живет совсем по-другому» [Тарковский, 2014, с. 145]. В восприятии самого автора город представлен Другим, иным – подобное семантическое определение у М. Тарковского будет встречаться и в текстах 2000-х годов («Замороженное время», «Фундамент», «Петрович», «Енисей, отпусти!»). Автор отмечает, когда Серега собирался уезжать, он готовился к другой жизни. Стоит отметить,



что семейный конфликт, который разворачивается между отцом и сыном, не принимает в тексте трагического масштаба. Когда Иваныч и Серега в очередной раз спорят о труде, о человеческом предназначении, для отца спор уже становится пустым, бессмысленным, для сына он тем более не имеет никакого значения.

В повести город не является местом действия, данный топос вообще никак не присутствует в границах художественного произведения, однако образ городской цивилизации, представление о ней как инопространстве складывается у читателя на основании истории Иваныча, его отношений с сыном. Серега не принимает отцовское наследие, меняет жизнь – вместе со своим приятелем начинает торговать сцеплениями от маленьких японских грузовичков. Известно, что торговля для природного человека – занятие чуждое, означающее потерю жизненного ориентира. Мотив торговли у М. Тарковского является одним из ведущих – герои продают машины («Гостиница “Океан”»), пытаются подзаработать («Замороженное время»), некоторые и вовсе видят в этом смысл своей промысловой жизни («Каждому свое», «Осень», «Охота», «Лес», «Бортовой портфель», «За пять лет до счастья»), персонажи-интеллигенты уезжают в город, чтобы опубликовать / продать издательству свои творческие труды («Лес»).

В рассказе «Замороженное время» с целью подлечиться в город уезжает Валентина. Однако героиня задерживается в Красноярске, чтобы подзаработать – она занимается торговлей. В ходе повествования образ героини трансформируется, задается иной тип (в восприятии Гоши Валька представляется «далекой», «чужой», «недоступной»), в конце произведения писатель, однако, возвращает былой облик деревенской Вали, вернувшейся на Родину. Так автор реализует идею цикличности бытия – ориентация на временной модус позволяет выразить основную авторскую мысль о том, что все должно быть на своем месте. Валя вернется в деревню, спасет замерзающего в тайге Гошу, и уже в финальной позиции произведения зазвучит тема упорядоченности: «Все, без чего нельзя было жить, было, наконец, подтянуто к дому» [Тарковский, 2014, с. 138].

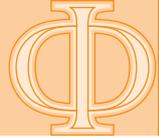
Выводы. М. Тарковский, вслед за В. Шукшиным, показывает неизбежность выбора в судьбе героя как этапа взросления. Город в произведениях писателя предстает не только местом «мнимой» самореализации, но и как пространство, где у героев появляется возможность заработать себе на хлеб, проверить себя. Охотники нередко уезжают в город, чтобы продать пушнину, рыбу, обменять хозяйственно-бытовые инструменты, купить технику. Мотив испытания городом – один из ведущих в прозе М. Тарковского. Эту проверку, как правило, проходят мужчины. Одни становятся маргиналами, они не находят оснований для дальнейшего существования в городе, но и не возвращаются домой, что свидетельствует о разрыве с традицией, родом («Стройка бани»). Другие «испытываются» цивилизацией, но это лишь усиливает чувство сопричастности к отеческой земле («Петрович», «Енисей,пусти!», «Замороженное время»). Женщина, если и переживает подобное искушение, то недолго, она намеренно возвра-

щается автором в пределы деревни, потому, что в ней живет потребность в семье, доме, на женщине и держится традиционный уклад.

Как и у раннего В. Шукшина, в творчестве М. Тарковского шанс на возвращение героям дается, однако не все умеют им воспользоваться. Например, Серега («Стройка бани») осознанно уезжает из деревни, выбирает другую жизнь – охота становится для него «не потомственным и всепоглощающим делом», а лишь «чудаческим дополнением ко всему остальному» [Тарковский, 2014, с. 155]. Другой молодой герой Сергей («Петрович») также не намерен возвращаться в деревню, он остается в Москве и работает шофером. В деревню или в тайгу возвращаются те герои, для которых труд на земле, таежный промысел осознаются как великая ценность, они проходят инициацию городом, однако не утрачивают связь с прошлым и готовы вернуться, таковы Валя («Замороженное время»), Петрович («Петрович»), Прокопич («Енисей, отпусти!»). Перед перспективой выбора не все герои сохраняют внутреннюю целостность, стойкость и силу духа.

Библиографический список

1. Бахтин М.М. Проблема материала, содержания и формы в художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 6–71.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 424 с.
3. Богумил Т.А. Геопоэтика В.М. Шукшина: кол. монография. Барнаул: АлтГПУ, 2017. 176 с.
4. Бодрова Л.Т. Малая проза В.М. Шукшина в контексте современности: монография. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2011. 372 с.
5. Вальянов Н.А. Поэтика М.А. Тарковского: проблема хронотопа и образ героя: монография / науч. ред. Н.В. Ковтун. Москва: Флинта, 2020. 228 с.
6. Вальянов Н.А. Творчество М.А. Тарковского в свете современной литературно-научной критики // Проблемы современной науки и образования. 2015. № 2 (32). С. 76–80.
7. Ковтун Н.В. Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В.М. Шукшина // Литературная учеба. 2011. № 1. С. 132–154.
8. Ковтун Н.В. Деревенская проза в зеркале утопии: монография. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. 494 с.
9. Ковтун Н.В. Малая проза М. Тарковского в контексте «нового реализма» // Гуманитарный вектор. 2019. Т. 14. № 5. С. 39–50.
10. Ковтун Н.В. Русская традиционалистская проза XX–XXI веков: генезис, мифопоэтика, контексты: учеб. пособие. М.: ФЛИНТА: Наука, 2017. 600 с.
11. Ковтун Н.В. Трикстер в окрестностях поздней деревенской прозы // Respectus Philologicus. 2011. № 19 (24). Р. 65–81.
12. Куляпин А.И. Семиотика художественного пространства В.М. Шукшина: монография. Барнаул: АлтГПУ, 2016. 160 с.
13. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
14. Лотман Ю.М. О семиосфере. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма // Труды по знаковым системам. XVII. Тарту, 1984. 160 с.
15. Новожеева И.В. Маргинальный тип личности в деревенской прозе 1970-х годов (по произведениям В.М. Шукшина) // Вестник Брянского государственного университета. 2013. № 2. С. 163–167.



16. Разуvalова А.И. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 616 с.
17. Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия: монография / отв. ред Н. Ковтун. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. 456 с.
18. Сапа А.В. Эволюция образа «чудика» в творчестве В. Шукшина // Русский язык и литература. Все для учителя. 2014. № 11 (47). С. 30–38.
19. Тарковский М.А. Избранное. Новосибирск: Издательский дом «Историческое наследие Сибири», 2014. 496 с.
20. Хачикян Е.И. Типология героев в малой прозе В.М. Шукшина // Сибирский филологический форум. 2019. Т. 3, № 7. С. 25–35.
21. Шукшин В.М. Рассказы. Повести. Рига: Лиесма, 1983. 447 с.
22. Kovtun N., Klimovich N. The Traditionalist discourse of contemporary Russian literature: from the neo-traditionalism to «new realism» // The Art of Words, Journal of Literary, Theatre and Film Studies (Хорватия). 2018. № 3/4.

Сведения об авторе

Вальянов Никита Александрович – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка и методики его преподавания, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: nick.valyanov@yandex.ru

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-40>

V. SHUKSHIN AND M. TARKOVSKY: AUTHOR'S DIALOGUE

N.A. Valyanov (Krasnoyarsk, Russia)

Abstract

Statement of the problem. The article is devoted to the problem of artistic continuity as fundamentally significant in contemporary literary criticism. The features of the literary dialogue are examined for two writers – V. M. Shukshin and M. A. Tarkovsky whose works are inscribed in the traditionalist world system. The attention is focused on the image of the hero and the problem of the chronotope.

The purpose of the article is to identify the features of the poetics of M. A. Tarkovsky through the prism of artistic dialogue with the cultural tradition and with the works of his predecessor – V. M. Shukshin.

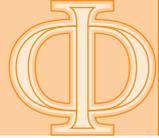
Research materials and methods. On the material of early and mature texts of the writers, the author's model of literary hero and the features of the chronotope are analyzed. The method of comparative typological analysis is chosen for the analysis of literary works.

Research results. The study concludes that M. Tarkovsky's works are generally associated with V. Shukshin's artistic tradition, inherit his imagery and mythopoetic chronotope as a whole.

Keywords: *traditionalist prose, Vasily Shukshin, Mikhail Tarkovsky, tradition, neotraditionalism, new realism.*

References

1. Bakhtin M.M. Problema materiala, sodержaniya i formy v khudozhestvennom tvorchestve [The problem of material, content and form in art]. 1975. S. 6–71.
2. Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva [The aesthetics of verbal creativity]. 1979. 424 s.
3. Bogumil T.A. Geopoetika V.M. Shukshina: kollektivnaya monografiya [The geopoetics of V.M. Shukshin]. 2017. 176 s.
4. Bodrova L.T. Malaya proza V.M. Shukshina v kontekste sovremennosti: monografiya [The small prose of V.M. Shukshin in the context of the modernity]. 2011. 372 s.
5. Val'yanov N.A. Poetika M.A. Tarkovskogo: problema khronotopa i obraz geroya: monografiya [The poetics of M.A. Tarkovsky: the problem of the chronotope and the image of the hero]. 2020. 228 s.
6. Val'yanov N.A. Tvorchestvo M. A. Tarkovskogo v svete sovremennoy literaturno-nauchnoy kritiki [The creativity of M.A. Tarkovsky in the light of modern literary and scientific criticism]. 2015. No. 2 (32). S. 76–80.
7. Kovtun N.V. Bogobortsy, fantazery i trikstery v pozdnykh rasskazakh V.M. Shukshina [The Godless, dreamers and tricksters in the later stories of V.M. Shukshin]. 2011. No. 1. S. 32–154.
8. Kovtun N.V. Derevenskaya proza v zerkale utopii: monografiya [The village prose in the mirror of utopia]. 2009. 494 s.
9. Kovtun N.V. Malaya proza M. Tarkovskogo v kontekste “novogo realizma” [The small prose of M. Tarkovsky in the context of “new realism”]. 2019. No. 14 (5). S. 39–50.
10. Kovtun N.V. Russkaya traditsionalistskaya proza XX–XXI vekov: genezis, mifopoetika, konteksty [The Russian traditionalist prose of the XX–XXI centuries: genesis, mythopoetics, contexts]. 2017. 600 s.
11. Kovtun N.V. Trixster v okrestnostyah pozdnej derevenskoj prozy [Trickster in the vicinity of late village prose]. 2011. No. 19 (24). S. 65–81.



12. Kulyapin A.I. Semiotika khudozhestvennogo postremata V.M. Shukshina: monografiya [The semiotics of the artistic space of V.M. Shukshin]. 2016. 160 s.
13. Lotman YU.M. Kul'tura i vzryv [The culture and the explosion]. 2000. 704 s.
14. Lotman YU. M. O semiosfere. Struktura dialoga kak printsip raboty semioticheskogo mekhanizma [About the semiosphera. The structure of the dialogue as the principle of the semiotic mechanism]. 1984. 160 s.
15. Novozheyeva I.V. Marginal'nyy tip lichnosti v derevenskoy proze 1970-kh godov (po proizvedeniyam V.M. Shukshina) [The marginal type of personality in village prose of the 1970s (based on the works of V. M. Shukshin)]. 2013. No. 2. S. 163–167.
16. Razuvalova A.I. Pisateli-“derevenshchiki”: literatura i konservativnaya ideologiya 1970-kh godov [The writers, “village masons”: literature and conservative ideology of the 1970s]. 2015. 616 s.
17. Russkij tradicionalizm: istoriya, ideologiya, poetika, literaturnaya refleksiya: monografiya [The Russian traditionalism: history, ideology, poetics, literary reflection:]. 2016. 456 s.
18. Sapa A.V. Evolyutsiya obraza “chudika” v tvorchestve V.M. Shukshina [The evolution of the image of “crank” in the work of V. Shukshin]. 2014. No. 11. S. 30–38.
19. Tarkovskiy M.A. Izbrannoye [The favorites]. 2014. 496 s.
20. Khachikyan Ye.I. Tipologiya geroyev v maloy proze V. M. Shukshina [The typology of characters in a small prose of V.M. Shukshin]. 2019. No. 3 (7). S. 25–35.
21. Shukshin, V. M. Rasskazy. Povesti [The stories. The novel]. 1983. 447 s.
22. Kovtun N., Klimovich N. The Traditionalist discourse of contemporary Russian literature: from the neo-traditionalism to “new realism”. 2018. No. 3 (4). S. 315–337.

About the author

Nikita Aleksandrovich Valyanov– PhD in Philology, Department of Russian Language and Methods of Teaching, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev; e-mail: nick.valyanov@yandex.ru

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-41>

УДК 82(091)

ДРУГОЙ ШУКШИН: ЗАМЕТКИ О СОВРЕМЕННОМ ШУКШИНОВЕДЕНИИ

А.И. Куляпин (Барнаул, Россия)

Аннотация

Статья посвящена обзору монографий о творчестве В.М. Шукшина, опубликованных за последние пять лет. Исследователям творческого наследия писателя и режиссера удалось наметить новые перспективы в изучении его произведений. В монографии Д.В. Марьина «Несобственно-художественное творчество В.М. Шукшина» впервые были системно изучены письма, документальные автобиографии, рабочие записи и публицистика писателя. Научная значимость исследований алтайских филологов «Семиотика художественного пространства В.М. Шукшина» и «Геопоэтика В.М. Шукшина» состоит в попытках описания целостной модели художественного мира писателя. Синтетическим подходом к шукшинскому творчеству отличается книга И.В. Шестаковой «Художественно-изобразительные принципы кинематографа В.М. Шукшина». По мнению автора этой работы, кинематограф Шукшина представляет собой единое пространство взаимодействия литературного, живописного, музыкального видов искусств.

Помимо киноведов, в работу над творчеством Шукшина активно включились историки, философы и социологи. Несколько изданий выдержали учебные пособия доктора социологических наук С.И. Григорьева. К 90-летию Шукшина опубликовал свою книгу «В.М. Шукшин и историческое время» барнаульский историк С.В. Цыб.

Неопределенность теоретических установок привела к тому, что крайне неудачной оказалась концепция шукшинского творчества, предложенная рижским литературоведом П.С. Глушаковым в книге «Шукшин и другие», полностью построенная на субъективных и малообоснованных ассоциациях.

Ключевые слова: Шукшин, поэтика, стилистика, семиотика, художественное пространство и время, кинематограф, методология литературоведческих исследований, история, социология.

В.М. Шукшин даже спустя почти полвека после смерти так и не превратился в застывшую академическую фигуру. Ожесточенные споры о его месте в истории отечественной литературы и кинематографа XX века не только не затихают, но, напротив, становятся все более интенсивными. Если в библиографическом указателе 1994 года было описано 1910 источников [Василий Макарович Шукшин, 1994], то в библиографии, изданной в 2018 году, их уже 6125 [В.М. Шукшин, 2018]. Мало кто из современников Шукшина удостоился столь пристального внимания как рядовых читателей и зрителей, так и ученых самых разных специальностей. Хотя за последние годы отечественное шукшиноведение прирастало все же главным образом трудами филологов. Вклад представителей других гуманитарных наук был

гораздо скромнее. Наверное, это закономерно, ведь Шукшин-писатель все больше и больше заслоняет Шукшина-режиссера и Шукшина-актера.

Известность Шукшина давно перешагнула границы русского мира. Его произведения переведены на множество языков, их читают и изучают во всех частях света. Однако в первую очередь память о Шукшине хранят на его родине. Большинство новых исследований, посвященных творчеству писателя, принадлежит алтайским литературоведам.

В 2015 году издательством Алтайского государственного университета выпущена монография Д.В. Марьина «Несобственно-художественное творчество В.М. Шукшина: системное описание» [Марьин, 2015]. Несомненная научная ценность этой работы заключается в том, что в ней намечены новые перспективы в изучении шукшинского наследия. Д.В. Марьин подверг тщательному исследованию особенности текстологии, поэтики и стилистики текстов нехудожественной прозы Шукшина. Рассмотрение несобственно-художественного творчества Шукшина не самоцель автора. Сверхзадача работы заключается в том, чтобы в ходе филологического анализа нехудожественных жанров – писем, документальных автобиографий, автографов, рабочих записей, публицистики писателя – выявить их влияние на художественное творчество Шукшина. И задача эта была решена Д.В. Марьиным в полной мере.

Не менее интересны результаты, полученные филологами Алтайского государственного педагогического университета, сосредоточившими свое внимание на изучении специфики художественного пространства Шукшина.

К одному из наименее изученных аспектов шукшинского творчества обратился в монографии «Семиотика художественного пространства В.М. Шукшина» автор этих строк [Куляпин, 2016]. Названное исследование позволило с достаточной степенью полноты реконструировать целостную модель художественного мира писателя. Важность выбранной проблематики подчеркивается еще и тем обстоятельством, что сам Шукшин придавал структурированию и семантизации художественного пространства особое значение. В монографии рассмотрены основные шукшинские хронотопы: *дом, церковь, больница, вокзал, переправа* и др. Общее число проанализированных в книге локусов – 20.

Коллективная монография «Геопоэтика В.М. Шукшина» [Богумил, Куляпин, Худенко, 2017] продолжила исследование пространственных категорий художественного мира писателя с иных методологических позиций – геопоэтической и антропологической. Художественная география В.М. Шукшина, выстраиваемая на основе его пространственных представлений, насчитывает около 100 объектов. В целях упорядочивания материала исследователями предварительно был составлен словарь «Поэтика художественной географии В.М. Шукшина», репрезентативная выборка из которого вошла в качестве приложения в монографию «Геопоэтика В.М. Шукшина».

Художественное пространство В.М. Шукшина отличается ярким своеобразием. Психологические истоки этого своеобразия связаны с архетипическим делением пространства на «свое» и «чужое», где «свое» пространство наделя-

ется положительной семантикой, а «чужое» оказывается смертельно опасным, профанным. В результате активизации процесса семиозиса реальная география в текстах В.М. Шукшина оказалась вытеснена мифогеографией.

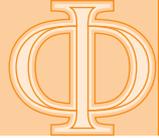
Проведенное соавторами исследование показало наличие глубинной связи географических образов с мироощущением человека, его психологическими и поведенческими реакциями. Реконструкция географического пространства в прозе В.М. Шукшина и анализ его семиотического наполнения позволили выстроить координаты философско-мировоззренческих поисков писателя, воссоздать ход его рассуждений о национальном своеобразии русского человека, прочертить особенности шукшинских характеров, которые формируются в том числе и под воздействием климатических обстоятельств и географических (пространственных) реалий. Таким образом, появилась возможность создать ментальную географическую карту писателя.

Один из первых сборников алтайских шукшиноведов назывался «В.М. Шукшин – философ, историк, художник» (Барнаул: Изд-во АлтГУ, 1992). Выбирая такое название, филологи Алтайского госуниверситета не только хотели высветить разные грани таланта Шукшина, но и призывали представителей смежных гуманитарных наук к совместному комплексному изучению наследия писателя, режиссера и актера.

Очевидно, что без скрупулезного изучения киноработ Шукшина будет невозможно достичь и адекватного понимания его художественной прозы. Известный алтайский киновед И.В. Шестакова в монографии «Художественно-изобразительные принципы кинематографа В.М. Шукшина» [Шестакова, 2017] предприняла попытку осуществления синтетического подхода к шукшинскому творчеству. По ее мнению, кинематограф Шукшина представляет собой единое и уникальное пространство взаимодействия литературного, живописного, музыкального видов искусств. Особую глубину и достоверность концепции И.В. Шестаковой придают регулярные выходы в культурно-исторический контекст эпохи. Среди наиважнейших итогов ее работы – окончательное опровержение представлений о режиссере Шукшине как «стихийном», «интуитивном» художнике.

Помимо киноведов, что вполне естественно, в работу над творчеством Шукшина включились историки, философы, социологи. В 2016 году уже четвертым изданием вышла книга основателя алтайской социологической школы С.И. Григорьева «В.М. Шукшин в жизни современной России: быть или не быть?» [Григорьев, 2016]. Стоит добавить, что за год до этого было опубликовано пятое издание его учебного пособия «Творчество В.М. Шукшина в изучении и преподавании современной социологии» [Григорьев, 2015]. С.И. Григорьев отстаивает идею гуманитаризации отечественного социального образования за счет использования произведений художественной литературы, и проза Шукшина представляется ему в этом отношении благодатным материалом.

Одним из немногих, кто откликнулся на 90-летие Шукшина, был барнаульский историк С.В. Цыб, опубликовавший книгу «В.М. Шукшин и историческое время: заметки историка о творчестве писателя» [Цыб, 2019].



С.И. Григорьев и С.В. Цыб – крупные специалисты в своих областях, однако их опыт изучения художественной литературы доказал, что методология, привычная для историка и социолога, далеко не всегда эффективна при анализе произведений искусства. Обращаясь к литературе, социологи, психологи, историки, к сожалению, обычно игнорируют ее специфику. Для них повесть, рассказ или роман – это повод поговорить об исторических событиях, о психических заболеваниях, о социальных конфликтах. Для литературоведов же, как заметил известный польский теоретик Ежи Фарино, «литература становится источником сведений не о чем-то по отношению к себе внешнем, а о самой себе» [Фарино, 2004, с. 52].

С.В. Цыб, правда, специфику литературы вроде бы старается учитывать, хотя получается это у него не всегда. Он остроумно пишет о якобы существующем «этаком пакте о взаимном ненападении историков на художников, и наоборот» [Цыб, 2019, с. 15], но сам соблюдать этот пакт явно не намерен. В главе «Источники исторических знаний В.М. Шукшина» цитируется фрагмент из беседы писателя с корреспондентом газеты «Московский комсомолец»: «На мой взгляд, художник должен критически относиться к этим, случайно дошедшим до нас отрывочным сведениям, ибо цель его – не скрупулезное следование мелким деталям и незначительным фактам, а обобщение, постижение главного, исторической правды» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 112].

«Потрясающее высказывание! – комментирует цитату С.В. Цыб. – Это он-то, человек, не имеющий специального образования, присваивает себе право *критически относиться* к писаниям древности, это он-то взваливает на себя ответственность за разделение фактов на *незначительные* и значительные, это он претендует на восстановление *исторической правды?!*» Позже, правда, историк сменяет гнев на милость и признает за Шукшиным «право выбирать из исторической информации только те сведения, которые соответствовали его пониманию образа Разина» [Цыб, 2019, с. 59] (курсив автора). Автор «Заметок...» – доктор исторических наук – определенно чувствует свое превосходство в споре с «дилетантом» (так С.В. Цыб именуется Шукшина на той же странице). Но если чуть сместить акценты, то окажется, что спор ведут не профессионал с любителем, а историк с художником и никакого преимущества нет ни у одного из них.

Впрочем, может быть, некоторого рода перевес как раз на стороне писателя. Аристотель в «Поэтике» давным-давно провел четкую границу между историей и поэзией: «...Задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости. <...> Историк и поэт различаются <...> тем, что один говорит о том, что было, а другой – о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история – о единичном» [Аристотель, 1984, с. 655].

Шукшина, судя по всему, мало интересовало «что было», прежде всего его интересовало «что могло бы быть». Для понимания взглядов писателя на историю первостепенное значение имеют два рассказа – «Миль пардон, мадам!» (1968) и «Чужие» (1974). Рассказ «Миль пардон, мадам!» в книге С.В. Цыба, пусть и мимоходом, упоминается, а вот рассказ «Чужие» странным образом выпал из его

поля зрения. Между тем это одно из немногих произведений, где Шукшин напрямую обращается к истории, к тому же это его последний рассказ.

Рассказ «Миль пардон, мадам!» был напечатан в 1968 году в журнале «Новый мир» (№ 11) вместе с циклом «Из детских лет Ивана Попова». На первый взгляд Шукшин сталкивает в публикации две взаимоисключающие тенденции. Рассказы цикла стилизуют бесхитростные, правдивые мемуарные очерки, столь высоко ценимые редакцией «Нового мира». В черновых набросках текст даже имел характерный подзаголовок «Воспоминания, написанные им самим». Центральный эпизод рассказа «Миль пардон, мадам!» – это тоже воспоминания, но только не написанные, а «рассказанные им самим». Разница оказывается принципиальной. «Из детских лет Ивана Попова» – это точное воспроизведение трудного быта военных лет, «Миль пардон, мадам!» – свободная фантазия на литературные темы.

Шукшинская историческая концепция существенно отличается от той, которую проповедовал журнал А.Т. Твардовского. СССР не зря прозвали «страной с непредсказуемым прошлым». Понятно, почему борьба с фальсификацией истории стала одним из приоритетов «Нового мира» – флагмана отечественного либерализма шестидесятых годов. В программной редакционной статье 1965 года «По случаю юбилея» Твардовский наряду с другими актуальнейшими проблемами поднял и вопрос о «лжемемуаристах»: «Было и еще худшее: сознательные подделки этих “личных свидетельств”, искажение фактов истории лжемемуаристами, приспособление ими своего “аппарата памяти” к потребностям текущего дня» [Твардовский, 1965, с. 7].

Шукшин, в отличие от редактора «Нового мира», далек от однозначного осуждения своего героя-лжемемуариста Броньки Пупкова с его бредовым рассказом о покушении на Гитлера. Писателю важно показать, как сквозь плотную завесу литературных мотивов и образов пробивается правда жизни. Фальшивых документов, как известно, не существует. Парадокс в том, что лжемемуары могут говорить об исторической правде гораздо больше, чем самые достоверные свидетельства.

Текст «Миль пардон, мадам!» включает широкий круг исторических реалий. В рассказе упомянуты: петровская эпоха, сталинские репрессии 1930-х годов, Великая Отечественная война и, разумеется, шестидесятые годы. Такая концентрация исторического материала неудивительна, так как центральная проблема рассказа раскрывается через характерное для Шукшина противопоставление истории официальной («Истории государства Российского / Советского») и «непечатной», фантастически искажающей реальные события. При всей нелепости байки Броньки Пупкова именно в ней сконцентрирована историческая правда, и финальная реплика рассказа («А стрелок он был правда редкий») призвана подчеркнуть эту сокровенную правду.

В программной статье «Нравственность есть Правда» (1969) Шукшин писал: «Есть на Руси еще один тип человека, в котором время, правда времени вопиет так же неистово, как в гении, так же нетерпеливо, как в талантливом, так же поэтаенно и неистребимо, как в мыслящем и умном... Человек этот – дурачок. <...> Герой нашего времени – это всегда “дурачок”, в котором наиболее выразительным образом живет его время, правда этого времени» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 353].

Бронька Пупков и есть тот самый «дурачок», который, по Шукшину, странным образом выражает правду своего времени. Профессиональному историку признать это, конечно, трудно.

Рассказ «Чужие», пожалуй, еще интереснее. Первая часть рассказа, в которой говорится о жизни великого князя Алексея Александровича, представляет собой якобы цитату из некоего исторического сочинения: «Попалась мне на глаза книжка, в ней рассказывается о царе Николае Втором и его родственниках. Книжка довольно сердитая, но, по-моему, справедливая. Вот что я сделаю: я сделаю из нее довольно большую выписку, а потом объясню, зачем мне это нужно» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 108].

Бронька Пупков оправдывал свою ложь тем, что его рассказы – «не печатная работа», а потому «засудить его за искажение истории не имеют права» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 175]. В рассказе «Чужие» примерно половина текста – это как раз печатная работа неназванного историка. Однако она не менее фантастична, чем рассказ Броньки о покушении на Гитлера. Чего стоит хотя бы ссылка на будто бы изобретенную каким-то французом необыкновенную морскую торпеду, которая «подымает могучий водяной смерч и топит им суда» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 109].

На вопрос: «Зачем Шукшину понадобилась подобная псевдодокументальность?» – уже убедительно ответил Д.В. Марьин: «Рассказ <...> строится на своеобразной асимметрии: первая часть произведения есть вымышленная история о реальном лице, вторая часть – реалистическая история о лице вымышленном. <...> Теперь возможно объяснить обращение В.М. Шукшина к псевдодокументальности в рассказе. Используя подобный прием, писатель подвергает сомнению марксистское истолкование хода исторического процесса, в основе которого лежат социальные противоречия между классами. У Шукшина же исторические факты определяются во многом причинами личными, психологическими и зачастую случайными. Именно такой подход мы встречаем и в рассказе “Экзамен”, где пленение князя Игоря сопоставляется с эпизодом из жизни студента-заочника, во время войны бывшего в плену у немцев. Подобный личностный взгляд на историю, взгляд сквозь призму поступков “апостолов истории”, присутствует в рассказах “Миль пардон, мадам!”, “Стенька Разин”, романах “Любавины” и “Я пришел дать вам волю”» [Марьин, 2008, с. 106].

В чем-то, кстати, вывод Д.В. Марьина совпадает с позицией С.В. Цыба, считающего, что Шукшин был «весьма упрощенным ретранслятором идеи классовой борьбы, чуть ли не механически вводившим ее в свои романы» [Цыб, 2019, с. 79]. Только формулировки Д.В. Марьина все же гораздо точнее и основательнее.

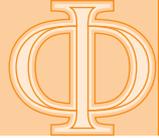
Очень скептически С.В. Цыб относится к понятию «шукшинская историософия», по его мнению, это «блеф, искусственно созданная логическая ошибка» [Цыб, 2019, с. 17]. Такое решительное отрицание возможности существования шукшинской философии истории означает серьезную недооценку глубины и масштаба творчества автора «Любавиных». На вопрос: «Мог ли этот изначально малограмотный уроженец села Сrostки стать мыслителем, сумевшим оценить историческое развитие России с высот философской позиции?» –

С.В. Цыб склонен дать отрицательный ответ [Цыб, 2019, с. 17]. На самом деле целостная концепция истории у «малограмотного уроженца села Сростки», безусловно, есть. Хотя надо принять во внимание, что в шукшинской модели русской истории время не линейно, а циклично, историю вытесняет исторический миф. Может быть, именно это обстоятельство смутило С. В. Цыба – крупного специалиста по исторической хронологии.

С.В. Цыб среди прочих затрагивает такую важную для шукшиноведения проблему, как установление времени написания того или иного рассказа. Сделать это он собирается по историческим приметам, которые Шукшин вносил в тексты своих произведений, отразивших «окружавшую автора действительность, его историческое время» [Цыб, 2019, с. 33]. «Метод анализа авторских конкретизаций художественного времени» [Цыб, 2019, с. 27] приводит к ошеломляющим выводам. Выяснилось, например, что «рассказ “Упорный” был написан как минимум десятью годами раньше его издания», т.е. в 1963 году [Цыб, 2019, с. 31]. Сенсация, увы, не состоялась. Л. Аннинский, имевший доступ к рукописям Шукшина, еще в комментариях к шеститомному собранию сочинений (1993) установил, что рассказ этот был написан в декабре 1972 года. Впрочем, если поставить рассказ «Упорный» рядом с шукшинскими рассказами 1963 года («Гринька Малюгин», «Классный водитель», «Игнаха приехал»), то ссылка на авторитет Л. Аннинского и не потребуется. Отличие поздних произведений Шукшина от ранних столь разительно, что перепутать их просто невозможно.

Конечно, не все так плохо, есть у историка свои козыри. С.В. Цыб проштудировал немало шукшиноведческих работ и часто совершенно справедливо критикует их, указывая на ошибки и упущения филологов [Цыб, 2019, с. 28, 55, 82, 83 и др.]. Обоснованным представляется его упрек в игнорировании шукшиноведами некоторых важных для прозы писателя источников. Поместив творчество Шукшина в более широкий контекст, мы, безусловно, добьемся осязаемого прорыва в интерпретации шукшинских произведений. С.В. Цыб абсолютно прав, утверждая, что изучение истории СССР по учебнику под редакцией А.В. Шестакова (1934) «не могло быть бесследным в становлении взглядов» будущего писателя [Цыб, 2019, с. 46]. К сожалению, тезис этот должного развития пока не получил, но перспективность поисков в этом направлении сомнений не вызывает. Было бы интересно перечитать школьные учебники, по которым когда-то занимался Вася Попов, и, может стать, в них даже удастся найти истоки его убеждений и образа мыслей.

Автору «Заметок...» свойственна удивительная дотошность. Чтобы дать краткий в десять строк комментарий к высказыванию Шукшина о фильме «Сорок первый», С.В. Цыб внимательнейшим образом пересмотрел эту картину Г.Н. Чухрая, да еще заодно и перечитал повесть Б. Лавренева [Цыб, 2019, с. 78]. И подобных примеров тщательной проработки материала в книге немало. Шукшиноведение в последние годы бурно развивается. В таком потоке информации остаться незамеченной рискует любая статья или монография. При всей неоднозначности книги «В.М. Шукшин и историческое время» попытку автора взглянуть на творчество писателя под новым углом зрения нельзя не признать плодот-



ворной, а значит, есть надежда, что работа С.В. Цыба не затеряется в почти бескрайнем море отечественного шукшиноведения.

За рубежом наиболее активно изучением шукшинского творчества занимается рижский исследователь П.С. Глушаков. В 2018 году отдельные статьи и заметки он собрал в довольно объемистую книгу «Шукшин и другие» [Глушаков, 2018].

Целью работы П.С. Глушакова стала «попытка восстановления контекста размышлений писателя, его индивидуального поиска в зоне иных, других систем мышления». Отсюда повышенное внимание автора книги к «потенциально диалогическим площадкам», ведь для него «*потенциальность* творческого диалога уже в некотором роде *является* такого рода диалогом» [Глушаков, 2018, с. 11]. (здесь и далее курсив автора). Красивые формулировки. Однако если вдуматься, то за ними стоит желание просто-напросто снять с себя всякую ответственность за результаты анализа произведений Шукшина. П.С. Глушаков явно злоупотребляет словом «возможно», вряд ли уместном в научном дискурсе.

Неопределенность теоретических установок исследователя лучше всего характеризует одна странная формулировка: «Заметим, что весь блоковский цикл завершается прямой, хотя и косвенной отсылкой к образу Христа» [Глушаков, 2018, с. 255]. Не будем оспаривать наличие отсылки к образу Христа (она представляется по меньшей мере сомнительной), обратим внимание на невозможное словосочетание «прямой, хотя и косвенной». «Прямой» (в словаре С.И. Ожегова) означает «непосредственно вытекающий из чего-нибудь, явный, открытый»; «косвенный» – «не непосредственный». То есть, получается, что П.С. Глушаков утверждает: «...цикл завершается непосредственной, хотя и не непосредственной отсылкой...».

В главе «Шукшин, Гоголь и другие: Из комментариев к рассказу “Забуксовал”» автор еще раз вернется к проблемам методологии с тем, чтобы вновь попытаться оправдать чрезмерную свободу своих измышлений: «Методологическая строгость намеренно принесена тут в жертву “науке самой занимательной”, по слову А.С. Пушкина, а именно “следовать за мыслями великого человека”» [Глушаков, 2018, с. 53]. Жертва слишком велика и не оправдана. Вовсе не за мыслями великого человека, а за своими безудержными фантазиями постоянно следует П.С. Глушаков.

Методологический беспредел порождает, например, такие «шедевры» интерпретации. В разделе «Заметки, комментарии, этюды» цитируется шукшинский набросок: «И пришли к великолепному старику Ермолаеву – просить его быть гардеробщиком. Очень представительный старик. И ему дали форму. И старик был кончен – стал несусветно важничать, стал гордый, вежливый и нехороший. Погиб человек». А далее следует его истолкование: «Это один из вариантов сюжета гоголевской “Шинели”: что было бы с Акакием Акакиевичем, если бы у него не похитили шинель. Такая “генеалогия” сюжета выявляет неожиданные и *пугающие* возможности в характере “маленького человека”, но при этом констатирует по сути тот же финал – гибель человека» [Глушаков, 2018, с. 234].

Взяв слово «генеалогия» в кавычки, П.С. Глушаков в зародыше пресек возможную критику. Но дело тут не в спорности генеалогии шукшинского сюжета

(никакой гоголевской генеалогии, конечно, нет – хоть в кавычках, хоть без кавычек), а в абсолютно непрофессиональном рассуждении о том, «что было бы с Акакием Акакиевичем, если бы у него не похитили шинель». Такого рода домыслы не допустимы даже в ответе на уроке литературы в десятом классе, в книге доктора филологических наук они просто шокируют.

Этот фрагмент работы напоминает сценку из «Калины красной», где зэки, изучая роман «Евгений Онегин», обсуждают единственный вопрос, будут ли у Татьяны дети от старика-мужа или не будут? П.С. Глушаков вполне мог бы присоединиться к этой полемике.

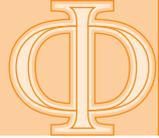
Кавычки, как известно, используются для выделения слов, которые употребляются в необычном или ироническом значении. Для чего их использует П.С. Глушаков, сразу и не догадаешься. Финал «Калины красной» он описывает так: «...И завершается все гибелью <...> Егора Прокудина от руки “наследника” блоковского Петьки – Губошлепа» [Глушаков, 2018, с. 236]. В каком смысле можно назвать Губошлепа «наследником» Петьки из поэмы Блока «Двенадцать»? Снова «генеалогия»? Вряд ли. Все «исследование» П.С. Глушакова построено на прихотливых ассоциациях, которые нередко уводят его слишком далеко от главной темы. Характерно обилие в книге постраничных сносок, по объему соперничающих с основным текстом. Возникает полное ощущение, что автор время от времени теряет нить рассуждений.

Самое поразительное, что иногда П.С. Глушаков вообще ограничивается набором цитат, никак их не комментируя. Так, на страницах 259–260 приведены три обширные выписки: из Шукшина («Выдуманнные рассказы» – о «записной проститутке», которая «окрестилась»), Пушкина («Египетские ночи» – о Клеопатре, предложившей «купить» «ценою жизни» ночь ее любви) и Вс. Вишневского («Оптимистическая трагедия» – женщина-комиссар убивает того, «кто лез шутить с целой партией»). Странные сближения, конечно, бывают, но бывают еще и бессмысленные. Обычно такой словоохотливый, здесь автор замолкает. Вероятно, ему самому непросто найти хоть что-нибудь объединяющее эти три фрагмента.

Есть такая головоломка для проверки наблюдательности: рядом располагают две забавные и очень похожие картинки с заданием обнаружить десять отличий. Наверное, П.С. Глушакову тоже следовало бы дать читателю задание: «Найдите между процитированными произведениями хотя бы одно сходство». А так как читатель явно окажется в затруднительном положении, неплохо было в конце книги привести ответ. Вот только известен ли этот ответ самому автору?

Очень редкий случай, когда в тексте вместо легковесного «возможно» появляется твердое «конечно», доказывает, что бывают такие исключения, которые лишь подтверждают правило: «Конечно, в основе рассказа Броньки Пупкова о “покушении” лежит известный “Марш артиллеристов” на слова В. Гусева: именно отсюда герой рассказа позаимствовал риторику “Из сотен тысяч батарей / За слезы наших матерей, / За нашу Родину – огонь! Огонь!”» [Глушаков, 2018, с. 268].

Реминисценция, в существовании которой П.С. Глушаков наконец-то не сомневается, выглядит еще более сомнительной, чем предыдущие. Обнаружить



в монологе Броньки элементы риторики марша может только тот, кто либо страдает эстетической глухотой, либо совсем не вслушался в речь героя – «неровную», с плачем, с остановками «на полуслове», срывающуюся порой «на свистящий шепот» и «душераздирающий крик» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 174, 175].

«Энциклопедический музыкальный словарь» дает следующее определение марша: «Музыкальное произведение в энергичном, четком ритме и строго размеренном в соответствии с шагом темпе. <...> Сопровождая движение войск или массовое шествие, марш придает ему торжественность, содействует организованности строя или колонны, облегчает и координирует совместное движение крупных людских масс, размеряя мускульные усилия при шаге» [Энциклопедический музыкальный словарь, 1959, с. 144–145].

Нетрудно представить солдат, марширующих под «Левый марш» Маяковского, попробовали бы они промаршировать под аккомпанемент монолога Броньки Пупкова. Бронька – не часть солдатской массы, он – одиночка, из породы шукшинских «нерасшифрованных тайных бойцов». Не случайно мечта о «тайной борьбе», «таинственная игра в разведчиков» станет устойчивой характеристикой героя-чудика («Чудик», «А поутру они проснулись», «Энергичные люди»). В семидесятые годы шпионские мотивы получают в творчестве Шукшина культурологическую перспективу, заданную рассказами «Мечты» и «Как Андрей Куринков, ювелир, получил 15 суток». Первый из них представляется особенно важным при выстраивании контекста рассказа «Миль пардон, мадам!». «Помню, смотрел тогда фильм “Молодая гвардия”, – вспоминает автобиографический герой-рассказчик, – и мне очень понравился Олег Кошевой, и хотелось тоже с кем-нибудь тайно бороться. До того доходило, что иду, бывало, по улице и так с головой влезу в эту “тайную борьбу”, что мне правда казалось, что за мной следят, и я оглядывался на перекрестках. И даже делал это мастерски – никто не замечал» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 18]. Упомянутая здесь «Молодая гвардия» – один из источников рассказа Броньки Пупкова. Самое патетическое место его монолога спроецировано на клятву молодогвардейцев.

«Миль пардон, мадам!»: «Дак получай за наши страдания!.. За наши раны! За кровь советских людей!.. За разрушенные города и села! За слезы наших жен и матерей!..» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 175].

«Молодая гвардия»: «Я клянусь мстить беспощадно за сожженные, разоренные города и села, за кровь наших людей, за мученическую смерть героев-шахтеров» [Фадеев, 1982, с. 359].

Судя по всему, книга «Шукшин и другие» готовилась к изданию в спешке, об этом свидетельствует огромное количество разного рода ошибок, неточностей, ненужных повторов. Откровенно формально отнеслись к своей работе и рецензенты (два российских академика и американский профессор!), и редактор. Понятно, однако, что основная доля вины за все упущения лежит на авторе.

Некоторые ошибки можно списать на торопливость и забывчивость. По утверждению П.С. Глушкова, в рассказе Шукшина «Сильные идут дальше» «совершается убийство старика» [Глушаков, 2018, с. 71]. Никаких убийств в этом рассказе нет, старика убивают в другом рассказе – «Охота жить». На подобных

мелочах можно было бы не останавливаться, если бы в них не сказывалась вся глубина непонимания личности и творчества Шукшина.

Начинает П.С. Глушаков с того, что приписывает Шукшину «пролетарское происхождение» [Глушаков, 2018, с. 31]. Как тут не вспомнить еще одну сцену из «Калины красной»:

«Егор все шел. Увязал сапогами в мягкой земле и шел. – У него даже и походка-то какая-то стала!.. – с восхищением сказал Губошлеп. – Трудовая.

– Пролетариат, – промолвил глуповатый Бульдя.

– Крестьянин, какой пролетариат!

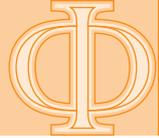
– Но крестьяне-то тоже пролетариат!

– Бульдя! Ты имеешь свои четыре класса и две ноздри – читай “Мурзилку” и дыши носом. Здорово, Горе! – громко приветствовал Губошлеп Егора» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 264].

В главе «Шукшин и Шолохов: Неслучившийся диалог и вечное возвращение» автор приводит отрывок рассказа «Стенька Разин», в котором, по его мнению, изображена фигурка Степана Разина, «изготовленная умельцем-чудиком»: «Кузнец развернул тряпку... и положил на огромную ладонь человечка, вырезанного из дерева. Человечек сидел на бревне, опершись руками на колени. Голову опустил на руки; лица не видно. На спине человечка, под ситцевой рубахой – синей, с белыми горошинами – торчат острые лопатки. Худой, руки черные, волосы лохматые с подпалинами. Рубаха тоже прожжена в нескольких местах. Шея тонкая и жилистая» [Глушаков, 2018, с. 207]. Уму непостижимо, как можно принять изможденного «смолокура» за «грозного атамана» (так в рассказе)? И конечно, назвать Разина «человечком» Шукшин не мог ни при каких обстоятельствах.

Характеризуя главного героя рассказа «Внутреннее содержание», П.С. Глушаков допускает еще одну принципиальную ошибку. В его изложении, Сергей Винокуров «никак не может найти контакта с “модными” девушками именно потому, что сам он – предельно естественен и целен, искренен и обладает тем самым “внутренним содержанием”; понимая это, герой пытается восполнить свою якобы имеющуюся “ущербность” (а на самом деле только собственную непохожесть) приемом чисто игровым, ролевым, театральным и, в конечном счете, чисто цирковым – <...> поет нарочно “по-деревенски” скабрёзную частушку, но скоро понимает, что нацепил чужую, искусственную маску» [Глушаков, 2018, с. 224]. Частушку «Ой, милка моя, / Шевелилка моя...» поет в рассказе Шукшина городской парень, а не Сергей Винокуров. П.С. Глушаков вместо того, чтобы анализировать чужие произведения, сочиняет свои. Вместе с героем Гоголя он с полным правом мог бы сказать: «а вот есть другой рассказ “Внутреннее содержание”, так тот уж мой».

Похвальное стремление расширить контекст рассмотрения шукшинских произведений приводит автора к сопоставлению новеллы Кафки «Сельский врач» и рассказа Шукшина «Шире шаг, маэстро!». Правда, серьезная аргументация как всегда, отсутствует, сходство двух текстов сводится к тому, что и безымянный доктор Кафки, и молодой врач Солодовников открывают двери. Тот факт, что у Кафки – это дверца заброшенного свиного хлева, а у Шукшина – дверь сельской



больницы, П.С. Глушакова, естественно, не смущает, ведь тема-то у писателей «в некоторой степени единая» – «драма гуманизма во враждебном для человека окружении» [Глушаков, 2018, с. 261]. Заключительный абзац раздела «Два сельских врача» снимает все вопросы: «Остается добавить, что рассказ Кафки “Сельский врач” был опубликован в СССР в 1965 году и мог быть известен Шукшину, написавшему “Шире шаг, Маэстро” (sic!) в 1970-м. Ну а если Шукшин и не читал новеллу Кафки, тем лучше, для Шукшина лучше...» [Глушаков, 2018, с. 262].

Если Шукшин не читал новеллу Кафки, вряд ли это повод для гордости, а вот для П.С. Глушакова действительно «тем лучше», ведь теперь можно фантазировать сколько угодно, ничуть не заботясь о правдоподобию своих гипотез.

Библиографический список

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4. С. 645–680.
2. Богумил Т.А., Куляпин А.И., Худенко Е.А. Геопоэтика В.М. Шукшина. Барнаул: АлтГПУ, 2017. 176 с.
3. Василий Макарович Шукшин. Библиографический указатель. Изд. 3-е, перераб. и доп. Барнаул: АО «Полиграфист», 1994. 160 с.
4. В.М. Шукшин: биобиблиографический указатель. Барнаул: Б.и., 2018. 640 с.
5. Глушаков П.С. Шукшин и другие. СПб.: Росток, 2018. 320 с.
6. Григорьев С.И. Творчество В.М. Шукшина в изучении и преподавании современной социологии (учебное пособие для студентов и преподавателей социологических дисциплин в вузах России начала XXI века). 5-е изд. М.: Изд-во РГСУ, 2015. 101 с.
7. Григорьев С.И. В.М. Шукшин в жизни современной России: быть или не быть? (социальный смысл взаимоисключающих тенденций в развитии интереса российской общественности начала XXI века к личности и творчеству В.М. Шукшина). 4-е изд. М.: РУСАКИ, 2016. 99 с.
8. Куляпин А.И. Семиотика художественного пространства В.М. Шукшина. Барнаул: АлтГПУ, 2016. 160 с.
9. Марьин Д.В. Русско-японская война в творчестве В.М. Шукшина // Сибирский филологический журнал. 2008. № 4. С. 100–107.
10. Марьин Д.В. Несобственно-художественное творчество В.М. Шукшина: системное описание. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2015. 389 с.
11. Твардовский А. По случаю юбилея // Новый мир. 1965. № 1. С. 3–18.
12. Фадеев А.А. Молодая гвардия // Фадеев А.А. Сочинения: в 3 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 3. 639 с.
13. Фарино Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
14. Цыб С.В. В.М. Шукшин и историческое время: заметки историка о творчестве писателя. Барнаул: Азбука, 2019. 138 с.
15. Шестакова И.В. Художественно-изобразительные принципы кинематографа В.М. Шукшина. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2017. 254 с.
16. Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 9 т. Барнаул: Изд. дом «Барнаул», 2014.
17. Энциклопедический музыкальный словарь. М.: БСЭ, 1959. 328 с.

Сведения об авторе

Куляпин Александр Иванович – доктор филологических наук, профессор, филологический факультет, Алтайский государственный педагогический университет (Барнаул); e-mail: iskander58@mail.ru

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-41>

OTHER SHUKSHIN: NOTES ON CONTEMPORARY STUDIES OF SHUKSHIN'S WORKS

A.I. Kulyapin (Barnaul, Russia)

Abstract

The article is devoted to the review of monographs on the work of V.M. Shukshin, published over the past five years. Researchers of the creative heritage of the writer and film director managed to offer new prospects in the study of his works. In the monograph by D.V. Maryin, “The non-artistic work of V.M. Shukshin,” for the first time, letters, documentary autobiographies, draft notes, and social and political essays of the writer were systematically studied. The scientific significance of the research by Altai philologists “Semiotics of the artistic space of V.M. Shukshin” and “Geopoetics of V.M. Shukshin” consists in attempts to describe a holistic model of the writer’s artistic world. A book by I.V. Shestakova, “The artistic and visual principles of cinema by V.M. Shukshin,” is distinguished by a synthetic approach to Shukshin’s creativity. According to the author of this work, Shukshin’s film making is a single space for the interaction of literary, pictorial, and musical forms of arts.

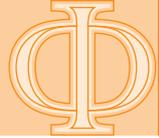
In addition to film critics, historians, philosophers and sociologists actively joined in the work on Shukshin’s works. The textbook by Prof. S.I. Grigoriev, (Post-Doctoral degree in Sociology) has run through several editions. S.V. Tsyb, Barnaul historian, had published his book entitled “V.M. Shukshin and historical time” by the 90th anniversary of Shukshin.

The uncertainty of theoretical attitudes led to the fact that the concept of Shukshin creativity proposed by the Riga literary critic P.S. Glushakov in the book “Shukshin and others”, completely built on subjective and unreasonable associations, turned out to be extremely unsuccessful.

Keywords: *Shukshin, poetics, stylistics, semiotics, artistic space and time, film making, methodology of literary studies, history, sociology.*

Bibliographicheskij spisok

1. Aristotel'. Poetika In Aristotel'. Sochineniya: v 4 t. M.: Mysl', 1984. T. 4. S. 645–680.
2. Bogumil T.A., Kulyapin A.I., Khudenko Ye.A. Geopoetika V. M. Shukshina. Barnaul: AltGPU, 2017. 176 s.
3. Vasilij Makarovich Shukshin. Bibliograficheskiy ukazatel'. Izd. 3-e, pererab. i dop. Barnaul: AO “Poligrafist”, 1994. 160 s.
4. V.M. Shukshin: biobibliograficheskiy ukazatel'. Barnaul: B. i., 2018. 640 s.
5. Glushakov P.S. Shukshin i drugiye. Sankt-Peterburg: Rostok, 2018. 320 s.
6. Grigor'yev S.I. Tvorchestvo V.M. Shukshina v izuchenii i prepodavanii sovremennoy sotsiologii (uchebnoye posobiye dlya studentov i prepodavateley sotsiologicheskikh distsiplin v vuzakh Rossii nachala XXI veka). 5-e izd. M.: Izdatel'stvo RGSU, 2015. 101 s.
7. Grigor'yev S.I. V.M. Shukshin v zhizni sovremennoy Rossii: byt' ili ne byt'? (sotsial'nyy smysl vzaimosklyuchayushchikh tendentsiy v razvitii interesa rossiyskoy obshchestvennosti nachala XXI veka k lichnosti i tvorchestvu V.M. Shukshina). 4-e izd. M.: RUSAKI, 2016. 99 s.
8. Kulyapin A.I. Semiotika khudozhestvennogo prostranstva V.M. Shukshina. Barnaul: AltGPU, 2016. 160 s.
9. Mar'in D.V. Russko-yaponskaya voyna v tvorchestve V.M. Shukshina // Sibirskiy filologicheskij zhurnal. 2008. № 4. S. 100–107.



10. Mar'in D.V. Nesobstvenno-khudozhestvennoye tvorchestvo V.M. Shukshina: sistemnoye opisaniye. Barnaul: Izd-vo Alt. un-ta, 2015. 389 s.
11. Tvardovskiy A. Po sluchayu yubileya // Novyy mir. 1965. № 1. S. 3–18.
12. Fadeyev A. A. Molodaya gvardiya In Fadeyev A.A. Sochineniya: v 3 t. M.: Khudozh. lit., 1982. T. 3. 639 s.
13. Farino Ye. Vvedeniye v literaturovedeniye: ucheb. posobiye. SPb.: Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena, 2004. 639 s.
14. Tsyb S.V. V.M. Shukshin i istoricheskoye vremya: zametki istorika o tvorchestve pisatelya. Barnaul: Azbuka, 2019. 138 s.
15. Shestakova I.V. Khudozhestvenno-izobrazitel'nyye printsipy kinematografa V.M. Shukshina. Barnaul: Izd-vo Alt. un-ta, 2017. 254 s.
16. Shukshin V.M. Sobraniye sochineniy: v 9 t. Barnaul: Izd. dom "Barnaul", 2014.
17. Entsiklopedicheskiy muzykal'nyy slovar'. M.: BSE, 1959. 328 s.

About the author

Kulyapin Aleksandr Ivanovich – Post-Doctoral Degree in Philology, Professor, Department of Philology, Altai State Pedagogical University (Barnaul); e-mail: iskander58@mail.ru

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-42>

УДК 882

МОРТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Р. СЕНЧИНА

Е.О. Новикова (Красноярск, Россия)

Аннотация

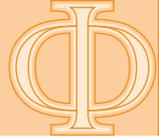
К началу двадцать первого столетия смерть человека становится знаковой темой художественной рефлексии, в современном общественном сознании возникает представление о ней как об обычном явлении жизни. Мотив смерти – один из ключевых в творчестве Р. Сенчина, он проявляется на уровне проблематики произведений «Зона затопления», «Елтышевы», «Жить, жить». В статье анализируется комплекс мортальных мотивов, связанный с осмыслением смерти как личной драмы «маленького человека» и как травматического опыта нынешней эпохи в целом. Сенчин рисует не только драму семьи, души, но предвещает апокалиптический конец эпохе, забывшей заветы прошлого, традиции, вступившей на путь деградации и смерти.

Ключевые слова: *мортальные мотивы, смерть, обряд, обычай, похороны, апокалипсис.*

Интерес к проблеме смерти помогает освоить нравственное пространство современной прозы. Однако особенности построения мортального сюжета, заключающиеся одновременно и в апелляции к классическим структурам, и к созданию расширяющегося поля интерпретаций текста, останутся не проясненными без обращения к истории мотива смерти, особенностям его воплощения в актуальной прозе.

Целью статьи является изучение мортального сюжета в прозе «нового реализма» (на материале произведений Р. Сенчина). В связи с этим соотносятся конкретные задачи: феномен смерти в современном мире радикально отличается от вековых представлений человека о смертном существовании, поэтому прежде всего необходимо понять, как менялось представление о смерти в истории русской литературы, и определить ключевые мортальные мотивы, образы в литературе XXI века.

В русской литературе вопрос о смерти является одним из ключевых. С древних времен мудрецы размышляли о смерти как о загадочном явлении и отчаянно пытались составить истинное представление о ней. Вспоминаются известные слова Эпикура: «...Самое страшное из зол, смерть, не имеет к нам никакого отношения, так как когда мы существуем, смерть еще не присутствует, а когда смерть присутствует, тогда мы не существуем» [Мотрошилова, 2000, с. 366]. Смерть не имеет собственного бытийного содержания. Она живет в истории мысли в форме кантовской «вещи-в-себе», существующей в бытии, но бытийной сущностью не обладающей.



Литературный опыт описания смерти обладает не менее глубокой историей, чем философский. Тема смерти актуальна для античной мифологии и литературы. Эпическая поэма Гомера «Илиада» – одно из первых художественных произведений, где смерть появляется в образе «Троянской войны». В творчестве афинского драматурга Софокла формируются и первые устойчивые связи танатологических элементов с другими мотивами – рока и наказания [Красильников, 2007, с. 25]. Смерть и страдания расценивались уделом людей, исполнением воли богов, которые отличались от земных обитателей бессмертием, вечной молодостью и отсутствием страданий. Однако античное отношение к смерти основывалось на понимании ее как феномена, который неведом для живущих и потому не должен страшить их.

В славянской древности смерть является лишь границей, после которой начинается «новая жизнь». Славяне верили, что смерть не конечный этап их существования, за смертью всегда следует возрождение. «Переходный» период умершего заканчивался на земле с его уходом в иной мир, но он мог вернуться на землю вновь, в любом другом облике, в том числе и в лице своего потомка. Смерть всегда метаморфоза времени. Поэтому усадьбы людей располагались вблизи могил и курганов, имеющих статус Мировой оси. Таким образом, «формируется идея загробного путешествия умершего к некой сакральной точке, где его ждет воскресение, сопряженное с различными препятствиями, переходом через «мост» [Ковтун, 2014, с. 267].

В Средние века после принятия христианства смерть тесно связана с первоначальным грехом. В Священном Писании много раз повторяется, что Бог не сотворил смерть, но смерть вошла в мир через грех Адама. Яркий пример христианского отношения к смерти – жития святых. Основными идеями главных персонажей этих летописей стали беспрекословное служение Богу, прижизненное усмирение плоти. Смерть можно преодолеть путем веры в Бога, тем самым праведники после окончания жизни погружались в сон, который будет длиться «до конца времен», до второго пришествия Христа, после чего все, кто вел праведную жизнь, пробудятся и войдут в Царствие Небесное. Появляется четкая граница между мирами живых и мертвых. Место захоронения теперь вынесено за черту города. После крещения Руси хоронить людей стали возле церквей. Это связано с «верой воскресения плоти, соединившейся с культом древних мучеников и их гробниц» [Ковтун, 2014, с. 267].

Существовала модель «хорошей смерти»: человек обычно надеялся на представление в кругу родных и близких после определенной системы подготовительных действий. Путь к месту погребения, похороны и поминки часто сопровождалась действиями вековых традиций и обычаев. Так, Н.В. Ковтун обратила внимание, что «в русском средневековье складывается устойчивый обряд прощания, где огромное место занимают меры, помогающие умершему преодолеть переход из одного мира в другой. Посмертное существование воспринимается как продолжение земного бытия» [Там же]. Вместе с этим Д.Д. Фрэзер,

исследовавший подобные проходы, говорит о значении скорби по умершим на Руси: «Во всех славянских странах с незапамятных времен придается большое значение громкому выражению горя по умершим» [Фрэзер, 1986]. Массовое горе средневековых людей вступало в противоречие с христианским учением, воспринимавшим смерть как конец земных страданий. Соблюдение траура на похоронах восходит к язычеству, которое считало смерть утратой всех земных благ, что выражалось в плачах по умершим. До конца XVII века на Руси тема смерти сопрягается с темой спасения, которая излагалась в форме поучения, жития, видения, слова, летописи и т.д.

Русская литература XVIII века создавалась в условиях постоянно расширявшихся, оживленных контактов России и Запада, поэтому данный период часто называли периодом «ускоренного» развития литературы – менее чем за сто лет русская литература прошла путь, на который большинству западных стран потребовалось длительное время. XVIII век можно охарактеризовать как период переоценки ценностей. С началом Петровских реформ в сознании людей постепенно происходят изменения в отношении к жизни и смерти.

Литература XIX века признана классикой. К этому времени «смерть начинает осознаваться как событие печальное и предлагаются разные возможности ее преодоления. Исследователи связывают это обстоятельство с секуляризацией сознания и ослаблением веры в вечную жизнь» [Ковтун, 2014, с. 267]. Однако в русской традиции остается установка на спасение собственной души в преддверии смерти, поэтому писатели той эпохи ставят перед собой цель утвердить в умах и сердцах своих читателей мысль о бессмертии души (Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание»). Тем не менее эта нравственная жизненная позиция не указывает на то, что смерть пощадит человека. Мотив смерти – один из сюжетобразующих конструкций произведений XIX–XX веков. Писатели этого периода знаменуют смерть как явление, независимое от воли человека. Она предстает в образе непостижимой злой силы, порожденной неумолимыми законами природы.

В XX веке человеческая жизнь обесценилась и смерть приобрела безграничную власть, стала полновластной хозяйкой жизни. Это связано в первую очередь со сталинским режимом и Второй мировой войной. Воскресает идея бессмертия именно тогда, когда миллионы людей в страшные времена превратились в материал для смерти. Человек после смерти обратится в прах, его тело истлеет в брошенной безымянной могиле после массового расстрела, или на лесоповале ГУЛАГа, или на поле битвы.

Важнейшей художественной тенденцией в развитии русской литературы конца XX века является обращение традиционалистов к мортальным мотивам. Для поэтики направления наиболее значимым является осмысление смерти как выхода в метафизическое пространство. Н.В. Ковтун, анализируя творчество В. Распутина, отмечает, что в произведениях писателя «смерть предстает как раздвижение личного пространства в пределы метафизического, умирающий осознает бесконечность собственного бытия через сращенность с родом, памятью земли»

[Ковтун, 2014, с. 275]. Так как именно со второй половины XX века возрождаются православные представления о смерти, восстанавливается ценность таких категорий, как ритуал, обычай, обряд. «Невозможность „умереть по правилам“ деморализует личность, рождая чувство оставленности в „чужом“ бытии» [Там же]. Появляется новый герой, который способен преодолеть смерть путем метафизического опыта. На страницах традиционалистской прозы писатели делают акцент на «бессмертии души», воссоздается онтологическая ценность человеческого существования.

В литературных текстах постмодернизма преодолевается страх смерти признанием ее формой существования. Писатели-постмодернисты иронически относятся к вопросу о смерти. Они признают ее либо философским фактором абсурда, либо причиной бытия (В. Пелевин «Ника»). Авторитетной становится игра, манипуляция с мортальными мотивами как сюжетообразующим элементом произведения. Мортальные мотивы в литературе проявляются в различных вариациях. С одной стороны, о смерти можно говорить как о физическом явлении, с другой – как о метафизическом. Однако феномен смерти и вместе с ней возрождения представляет собой два неразрывных понятия, которые дополняют друг друга, закреплены в традиции, сакрализованы.

Русская интеллектуальная проза последних 20 лет ставит перед собой те же вечные вопросы, которыми задавались писатели и философы ушедших эпох. В частности, перед героями XXI века по-прежнему стоит вопрос самоопределения, поиска своего места в мироздании и смысла собственного существования. В связи с этим в художественном дискурсе мотив смерти проявляется на уровне основной проблематики произведений Р. Сенчина «Зона затопления», «Елтышевы», «Жить, жить» и т.д., который осмысляет как травматический опыт отдельно взятой эпохи, так и личную драму «маленького человека» или семьи. Проза Романа Сенчина относится к так называемому «новому реализму», литературному феномену, который заявил о себе в начале двухтысячных годов [Ковтун, 2016, с. 52–65]. Новый реализм «возвращал литературе реальность». Обнаженная социальность прозы Р. Сенчина, критический взгляд на современное мироустройство, обращение к «маленькому человеку», описание бытовой среды и сопричастность с системой политической власти, говорят о прочных связях с поэтикой реализма.

Отношение к смерти в эпоху «маленького человека» сводится к проблеме отчуждения субъекта от собственного тела и бытия. Р. Сенчин повествует о человеке, который захвачен размышлением о смерти в контексте признания абсурда человеческого существования, устремленного к ничто. «Нет помощи», – к этой идее приходит автор и реализует ее в образе Николая Михайловича, героя романа «Елтышевы». В прозе Р. Сенчина нет места Богу и вере в одухотворенные силы, отсутствует система мистических представлений. По мнению критика А. Татаринова: «Из пустоты существования рождается образ агрессивного ничто, которое проявляет себя не в безволии постсоветского обывателя, а в ярко выраженной воле к несуществованию, к бесповоротному уничтожению» [Татаринов, 213, с. 361].

«Елтышевы» – один из самых сильных романов 2009 года. Впервые настоящим бестселлером стала книга о деградации семьи в условиях русской деревни. После выхода в свет «Елтышевых» Р. Сенчин «окончательно закрепил за собой титул бытописателя вульгарности серого цвета» [Молданов, 2013, с. 303]. В романе Сенчина события разворачиваются и в городе, и деревне. Оба локуса в «Елтышевых» предстают ипостасями единого катастрофического пространства. Безымянный город – земля несбывшихся надежд и сломанных судеб. В его истории прослеживается динамика угасания. Если на заре семейной жизни Елтышевых город – это благоустроенные дома, широкие улицы, то некоторое время спустя он становится чужим и приобретает неприглядный вид: «Их четырехэтажный дом, один из первых построенных в городе многоквартирных, сегодня показался Валентине Викторовне убогим, покосившимся, особо обшарпанным <...> ведь очень скоро этот дом будет для нее и ее семьи чужим, им тут скоро не жить» [Сенчин, 2017, с. 24].

Другим ликом катастрофического пространства в романе становится сибирская деревня Мураново. Образ деревни описан по аналогии с пространством ада – место наказания грешников, испытывающих в нем муки и страдания после конца мира. Здесь наличествуют все приметы процесса упадка: безработица, алкоголизм, наркомания, преступность. Смысловыми ориентирами деревенского пространства становятся образы дома, кладбища, леса, несущие постапокалиптический характер. Дом тетки Татьяны, куда переехала семья Елтышевых, – это конкретный пространственный уголок, где жили отцы и деды, где будут жить дети и внуки.

Местоположение дома в пространстве изначально определяло представления человека о мире: дом задавал границы между пространством внутренним, своим, понятным, привычным, соответствующим традиции, и внешним, чья действительность была чужда обжитому домашнему миру. Героям романа, Елтышевым, в доме тесно и душно. Дом преобразовывается в замкнутое пространство тяжелых дум и преступных помыслов. Нехватка денежных средств, болезни, нескончаемые приступы апатии и регулярные семейные ссоры не содействуют строительству нового дома, напротив, разрушают его. История обветшания усадьбы в романе отражает динамику разложения человеческой души [Тетерина, 2019]. Хозяйка дома, тетка Татьяна, хранительница семейного очага и родовой памяти, будет убита главой семейства Николаем Елтышевым. Вскоре он убьет и родного сына Артема – «недоделанного», бессознательного адепта обломовщины.

Если в романе «Зона затопления» разрушительное начало олицетворяет государство, то в «Елтышевых» – глава семьи. В произведении образ библейского патриарха, осваивавшего новые земли в поисках лучшей жизни для семьи, превращен в образ древнего бога Кроноса, пожирателя собственных детей. Кроническое начало является символом всепоглощающего времени. Образ Николая Елтышева соотнесен с мифическим существом, которое захватывает и уничтожает все сущее: дом, сына, тетку, соседа и т.д. Дом – сакральное место и символ упорядоченного пространства. В романе он начинает видоизменяться в напоминающий могилу котлован, где время движется циклично, образуя замкнутый круг, из которого не выбраться.



Единство человека и природы – «вечная» философская тема – получает в современной литературе расширенное, всеобщее значение. В романе Р. Сенчина природа изображена как враждебная по отношению к человеку сила. В описании деревенского пейзажа присутствуют образы и символы смерти: «Все, что еще зелено, стало черным, потекло, словно гноем, мертвым травяным соком» [Сенчин, 2017, с. 182]. Лейтмотивом повествования становится образ дождя, который свидетельствует о глобальном, внешнем и душевном, распаде: «В городе дождь был другим – от него легко было спрятаться, забыть, что он есть. А здесь, даже если уши заткнуть, зажмуриться накрепко, все равно спрятаться не удавалось – дождем пахло даже в теплой избе, волей-неволей представлялось, как влага точит доски, бревна, разъедает железо, шифер, бетон» [Сенчин, 2017, с. 125]. Традиционно в разнообразных сакральных текстах говорится о погружении духа в темные воды, и нередко при этом сама вода есть тьма. «Души ваши вы погрузили в воду тьмы, вы последовали за желаниями вашими» [Апокрифи..., 1989], – говорится в апокрифическом Евангелии от Фомы. К. Юнг рассуждал о том, что вода олицетворяет «жизненный символ пребывающей во тьме души» [Юнг, 2019]. Таким образом, в романе образ воды символизирует падение и греховность человеческой души.

Роман «Елтышевы» пронизывают моральные мотивы: «Мрут и мрут, мрут и мрут... В войну с нашего Муранова семнадцать мужиков погибло <...> Но то война, пулеметы, танки, а тут, если посчитать, за последних пять лет больше наберется... И что ж это – это ведь все так перемрут, переубивают друг дружку» [Сенчин, 2017, с. 135]. В тексте множество насильственных смертей, подтверждающихся следующими эпизодами: Николай Елтышев убивает тетку, а затем родного сына; Олегжон во время пьянки зарезал собутыльника; гибнет и младший сын Елтышевых Денис, которого местные жители ткнули заточкой, и т.д. Жизнь в деревне нередко заканчивается смертью, ставшей для жителей Мураново обыденностью. Даже Валентина Викторовна с тоской и безысходностью ждала наступление смерти, призывая ее и молча завидуя смерти мужа: «...он вот отмучился, а ей тянуть эту ненавистную ляжку неизвестно еще сколько...» [Сенчин, 2017, с. 235].

Отход от традиционных норм жизни – процесс, который непрерывно фиксируется исследователями на протяжении последнего столетия. Такова, в частности, ситуация с трансформациями похоронного обряда. Процесс похорон постепенно видоизменяется и приобретает новые формы. В этом контексте интересно вспомнить один из лучших рассказов В. Распутина «В ту же землю...», где заявлен новый ритуал прощания, объединяющий героев не по крови, но по чувству духовного родства [Ковтун, Степанова, 2015, с. 144–151].

Р. Сенчин спустя шесть лет в романе «Зона затопления» покажет, как благодаря индустриализации меняются жизненные ориентиры людей, происходит исчезновение традиций и обычаев. Напомним, что после эксгумации тел бывших жителей деревень перезахоронили в городе «в низине, где был чахлый осиновый лесок» [Сенчин, 2016, с. 377]. В романе «Елтышевы» автор демонстрирует похожую картину: «Кладбище находилось почему-то не в сосновом бору,

обступающем деревню с северо-запада, а напротив – у подножия холма, в сырой, заросшей чахлым осинником низине» [Сенчин, 2017, с. 163].

Издревле в русских народных представлениях осина – проклятое дерево. У восточных славян распространено поверье, что на осине повесился Иуда, отчего у осины дрожат листья [Борисова, 2014, с. 42]. Осина – символ предательства, смерти. Не случайно Р. Сенчин делает акцент на кладбище, расположенном «в низине». Традиционным местом для захоронения являлись возвышенные участки земли. Автор показывает, что произошло угасание традиций, обычаев, а с ними и национальной культуры. В романе «Елтышевы» полностью нарушены структура и смысл похоронного обряда как обряда перехода в иной мир: «Заколо-тили гроб, криво опустили на веревках в яму. “Надо ведь по обряду на полотенцах опускать, – вспомнилось Валентине Викторовне, – а потом разрезать и раздать...” ...Сыпнули по горсти земли на крышку, а потом мужички взялись за лопаты, быстро забросали яму» [Сенчин, 2017, с. 164].

Елтышевы полагали, что Мураново – промежуточный этап их жизни, оказался – конечный. Спасение семьи Елтышевых возможно только при одном условии: если объединяться, если будут одним целым – семьей, а не ячейкой общества. «Елтышевы» – история об отсутствии воли к жизни. «Лучший ужасный конец, чем ужас без конца» [Молданов, 2013]. Перед нами картина потерянной жизни, сломленных судеб. Бездействие и отсутствие духовно-нравственных ориентиров в нынешней реальности приводит семью Елтышевых к вырождению – к будущему без поколения. Роман зафиксировал не частную ситуацию, а глобальный социальный и духовно-нравственный упадок русского народа, по сути, очередную национальную катастрофу. Деграцию семьи Елтышевых необходимо рассматривать шире, как деграцию русской провинциальной жизни, да и всей современной русской цивилизации. Как выразился Е. Молданов, «деревня Мураново – это раковые опухоли на теле современной провинциальной России» [Молданов, 2013].

Рассказ под названием «Жить, жить», написанный в 2009 году, еще одно произведение Р. Сенчина с мортальным сюжетом. Автор поднимает тему самоубийства как следствия кризиса смысла человеческого существования. Добровольная смерть героя или готовность к ней в решающий момент становятся доказательством того, что современный человек ощущает неполноту бытия, утрату гармонического единения с окружающим миром, что, в свою очередь, повлекло за собой чувство глобального раскола культуры и общества. В рассказе «Жить, жить» на первый план выходят размышления о самоубийстве двух «маленьких человечков». Погруженные в размышления о смерти, герои рассказа Володя и Роман делятся различными способами избавления от жизни: либо в петлю, либо наглотаться таблеток. К такому решению их подталкивает бессмысленность собственной жизни. «По большому счету, Вов, мы свою миссию исполнили: в армии послужили, произвели по два гражданина России, так или иначе их обеспечили... Ты кредит за квартиру свою выплатил? – Володя кивнул. – И я тоже... В целом – оправдали свое пребывание. А остальное... Я не хочу больше мучиться, бегать и

искать... Меня завтра выкинут из агентства, и куда проситься?» [Сенчин, 2011, с. 267]. Апатия героев – итог разочарования в собственном пути, жить стало неинтересно: «А смысл страданий какой?». Не интересно жить, чтобы только не умереть, – апатичный герой Сенчина, отрицая власть необходимости, косвенно утверждает свободу человека выбирать, во имя чего суесться. Все, что достигнуто в жизни, все это совершено как дань абсурдному сну, от которого героев так и тянет «проснуться» в настоящее забвение смерти.

В рассказе «Жить, жить» отчетливы черты пространства смерти. Герои ведут диалог о самоубийстве там, где «тесный, душный подвальныйчик с несколькими липкими, „стоячими” столиками...» [Сенчин, 2011, с. 260]. Роман и Володя – бунтари, маргиналы. Вопрос «А стоит ли жить?» сводится к осознанию того, что страдания бессмысленны, ход времени невозможно изменить или повернуть вспять. Для них жизнь не имеет никакой ценности, они даже жалеют о том, что вообще на свет появились, упрекая родителей: «А я не просил, чтобы меня рожали. Зачем вы меня родили?» [Сенчин, 2011, с. 263]. По мнению В. Пустовой, проблема кроется в беспочвенности: «Беспочвенность в прозе Сенчина – это катастрофическая непрочность человека в принципиально устойчивых обстоятельствах. Экзистенциальный ужас будней – в их безличности, принудительности и беспредельности. Повседневность – единственный несломленный ориентир человеческого существования, но это не почва, а «тина» [Пустовая, 2013]. Каждая из попыток индивидуальности освободиться от власти безличного, обобщенного закона терпит крах: «Мир не перевернулся». Данность – «безразличная, объективная, все принимающая почва» – пронизывает все планы бытия человека, но в этой тотальности заключена невозможность осознания ее как опоры [Пустовая, 2013]. Если в каждом движении жизни заложена смерть, то значит, мы заведомо лишены жизни; если каждое наше достояние принадлежит времени, значит, мы сами не обладаем ничем. Иллюзии мира должен быть возвращен ее сущностный облик – нуля.

В романе «Елтышевы» так же, как и в рассказе «Жить, жить», Р. Сенчин обнажает человеческие пороки, размышляет о том, что главная цель человека – «просто жить», иметь квартиру, машину и дети чтобы были обуты-одеты. Когда цели достигнуты, возникает серьезный вопрос: зачем жить дальше? Герои ответа не знают. Так и начался процесс самоуничтожения. За проблемой выживания маленького человека в реалии нового мира встает проблема его, в религиозном смысле, спасения. Однако Сенчин такого Спасения не видит. Моральный сюжет рассказа «Жить, жить» строится на мотиве самоубийства и связывается, прежде всего, с потерей смысла жизни. Автор указывал, что экзистенциальная тревога переживается как ужас перед безнадежностью, ощущение пустоты и бессмысленности существования.

В 2015 году выходит в свет роман «Зона затопления», где константой является мотив смерти. Если в предыдущих произведениях Р. Сенчина моральный сюжет строился на истории одного человека или семьи, то в романе «Зона затопления» автор поставил под угрозу исчезновения целую эпоху. В главе-рассказе

«В чужую землю» Сенчин отсылает читателя к претексту – рассказу «В ту же землю...» В. Распутина. Роман начинается с естественной, без насилия смерти одинокой женщины Натальи Сергеевны. Жители деревни вспоминали обычаи похорон: «Окна нельзя открывать!.. Травы надо положить! – Какую траву-то кладут?.. – Чабрец, помню... Помните, тетя Тоне чабрец клали. – Не забыть кого-нибудь за пихтой послать! Пускай наломают...» [Сенчин, 2016, с. 17]. Так, в повести «Прощание с Матерой» Дарья решила привести свою избу в порядок перед поджогом, словно покойника перед захоронением, но столкнулась с трудностью: «И чего не хватало еще, ей тоже сказалось. Она взглянула в передний угол, в один и другой, и догадалась, что там должны быть ветки пихты?» [Распутин, 2017, с. 504]. Р. Сенчин пишет о пихте, потому что у В. Распутина – это символ памяти. Именно память об ушедшей эпохе сохраняет элементы патриархальной культуры, обряда, без памяти человек и народ «не жилец».

Проблема памяти является краеугольным камнем в произведении Р. Сенчина. Вековые традиции и обычаи русского народа исчезают под влиянием научно-технического прогресса. Если у В. Распутина в «Прощании с Матерой» еще существует связь между поколениями, сохраняются знания основ народной жизни, то у Р. Сенчина связь между поколениями окончательно прервана: «В деревне давно уже никто не умирал. Стариков увозили в город в больницу, они умирали там; молодежь, что раньше дралась, тонула, травилась спиртом или билась на мотоциклах, разъехалась» [Сенчин, 2016, с. 16]. Так создается образ мира без будущего, где господствует Танатос.

О времени постапокалипсиса в романе говорит и окружающий героев ландшафт наступающего кладбища: «Тропка почти исчезла, справа и слева сдавливала пространство подсушенная заморозком, но еще живая, злая крапива <...>. Задом кладбище выходило к мокрому логу, богатому голубикой и смородиной, а за логом начиналась – темная, непролазная – тайга. Но в последние годы медведи и прочее зверье к деревне не приближалось – словно знали, что скоро здесь ничего не будет. Лишь стоячая кислая вода с червивой рыбешкой...» [Сенчин, 2016, с. 18–19]; сельская местность: «Дикие травы засыпали огороды, дворы, улицы семенами, сосны и ели швыряли расщеперенные шишки; на срубках поселялся мох, расползлся по плахам крыш лишайник. Снег и ветер валили заборы, дождь разъедал бревна, доски, сляги, по стайкам шастали лисы, на чердаках и вышках строили гнезда белки, долбили городьбу дятлы» [Сенчин, 2016, с. 77]; и заброшенные города: «Стоят теперь в болотах, в тундре облупившиеся многоэтажные дома, ржавеют трубы котельных, качели на детских площадках, обваливаются памятники, крошится асфальт тротуаров» [Сенчин, 2016, с. 191].

Постапокалиптические образы заброшенных территорий, остановившихся предприятий, «городов-призраков» с полуразвалившимися зданиями перекликаются с образами героев произведения. В романе герои подобны зомби – «ожившему труп», утратившему всякий контроль над собственным разумом. «В результате зомбирования формируется новый тип человека – человекоподобного рабочего,

раба, послушного исполнителя чьей-то воли, с зашоренным сознанием и парализованной собственной волей» [Безрукова, 2000]. Государство как мощная всеохватывающая машина ставит свои интересы выше интересов людей, тем самым подавляя волю частного человека. Таким образом, появляется новый тип героя – безразличный, отстраненный, не способный отстаивать собственные интересы перед лицом власти, как Дмитрий Масляков. Его принуждают поджечь лесопилку собственными руками, и он на это идет. Тогда проблема выбора сводится к исполнению одним лицом воли другого, сильнеешего. Сломленный человек вынужден приспособливаться к правилам конкретного общества, власти, успокаивая себя неизбежностью: «Привыкнем... привыкнем. Куда деваться?» [Сенчин, 2016, с. 197].

В романе «Зона затопления» образ кладбища – ключевой. В начале произведения Р. Сенчин изображает кладбище в соответствии с христианской традицией, оно располагалось «на пологом, долгом увале. Песок, высокие сосны, а среди них – могилки» [Сенчин, 2016, с. 18]. Однако после эксгумации тел их перезахоронили в городе «в низине, где был чахлый осиновый лесок» [Сенчин, 2016, с. 377]. С древних времен кладбища на Руси располагались на возвышенных местах в рощах. Процесс погребения сопровождается целым рядом архаичных церемоний. Для патриархального общества очень важно было соблюдать похоронные обычаи, поскольку от должного ритуала зависит переход души в иной мир. В культуре различных народов существует заповедь, гласящая: «не тревожь дух усопших», тело умершего неприкосновенно, после того, как тело покойного предано земле, его не следует тревожить [Михайленко, 2016].

В главе «Эксгумация» древняя заповедь нарушена, для героев романа это оборачивается болезнями, смертями, нервными срывами. После эксгумации останки тел «гниют вдали кучей, вырыли траншеи и поклали кости покойников из их Пылева, из Кутая, Косого Быка, Большакова...» [Сенчин, 2016, с. 377]. А ровные ряды однообразных крестов на новом кладбище напоминают Игнатию Андреевичу фотокарточки захороненных в России немцев во время войны. Н. Ковтун в работе, посвященной роману, отмечает: «Немцы изначально выступали проводниками европейской культуры, „не-нашими“, „захватчиками праведной земли“ (вплоть до фашистов), смысл метаморфозы предельно ясен: русские люди на собственной родине стали „чужими“, власть воспринимает их как врагов. Крестьянам не дано не только жить, но и умереть на своей земле» [Ковтун, 2017].

Картиной смерти книга и заканчивается, умирает уже не конкретный человек, а целая эпоха. В заключительной главе романа «Идет вода» автор демонстрирует страшную сцену затопления ранее перенесенного кладбища. Вода идет в сторону кладбища, топит могилы, но не умершие в могилах тонут, а живые. По Р. Сенчину, тонет человечество и переселять его уже некуда: «Людей переселят, дома сожгут, чистку проведут – и нет больше того жизненного уклада, с его традициями, обычаями. И на том месте, где когда-то кипела жизнь, где одна жизнь сменялась другой, не будет ничего – только вода, огромное количество воды. Рукотворное море положит начало новому миру – бездушной бюрократии, двигатель которой уже начал набирать обороты» [Сенчин, 2016].

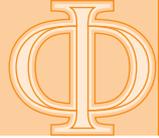
Страна – огромная зона затопления: от Дальневосточного до Северо-Кавказского федерального округа идет вода и топит. В финале романа вода появляется неожиданно, заполняет пространство человеческого мира, пожирая мертвых и обнажая страх живых: «Меж холмиков, как какие-то щупальца, ползла вода», «концы этих щупальцев словно проваливались в землю, делая ее, серовато-коричневую, почти черной, но через несколько секунд новый толчок огромного организма двигал щупальца дальше», «этих щупальцев становилось все больше...» [Сенчин, 2016, с. 378].

«Гидра», подобно лернейскому чудовищу, пожирает все на своем пути, и противостоять ему уже некому, люди утратили веру, власть же воспринимается враждебно. Обещание цивилизационного процветания оборачивается гибелью земель, людей, экологическим бедствием. У отчаявшихся героев появляется страшное желание – «уснуть и не проснуться». Мотив конца, затопление деревень совпадает со смертью персонажей. «Перед нами не метафизический конец, не конец света. Перед нами пусть болезненный, но конец очередной эпохи, который, в отличие от конца эпохи предшествующей, оказался вдруг лишенный перспективы» [Морозов]. Почему такое стало возможно – предмет другого исследования. Здесь – лишь констатация процессов, запущенных в 1990-х и за прошедшие без малого тридцать лет создавших «нового человека». Каков он – об этом свидетельствует семейный эпос романа Р. Сенчина – «Елтышевы».

Итак, с древних времен и до наших дней литературный дискурс демонстрирует непрерывное усложнение семантики концепта «смерть». Смерть как ключевое событие сюжета приобретает качественно новые характеристики в литературных текстах разных эпох. В литературе XXI века сюжетно-композиционные схемы морального события по-разному воплощаются в художественной ткани реалистических произведений Р. Сенчина. Автор ищет убедительную и наиболее острую по воздействию на своего читателя художественную форму, стараясь показать тяжелое состояние современного мира и человеческой души, вступившей на путь деградации и смерти. В творчестве Р. Сенчина смерть становится сюжетообразующим элементом произведений. Мы выделяем моральные мотивы самоубийства, убийства, морально-нравственной деградации (духовной смерти), апокалиптической катастрофы. Под гнетом беспочвенности современного мира рождается новый герой – маргинал, для которого смерть стала заурядным, обыденным явлением окружающей действительности.

Библиографический список

1. Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии / Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. Ин-т науч. атеизма; редкол.: А.Ф. Окулов (пред.) и др. М.: Мысль, 1989. С. 219–262.
2. Безрукова В.С. Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога). Екатеринбург: УГППУ, 2000. 937 с.
3. Борисова Л.В. Концепт «дерево» как лингвокультурный код // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. 2014. № 1. С. 34–45.



4. Ковтун Н. Актуальная литература в зеркале манифестов («Мой манифест» В. Распутина, «Учение ЕПС» В. Ерофеева и «Отрицание траура» С. Шаргунова) // LITERATURA. 2016. № 58 (2).
5. Ковтун Н.В. Интуиция смерти и опыт ее переживания в позднем творчестве В. Распутина // Нарративные традиции славянских литератур: от Средневековья к новому времени. Ответственный редактор И.В. Силантьев. М.: Изд-во: Омега Принт. 2014. С. 267–277.
6. Ковтун Н.В. Историоризация мифа: от «благословенной» Матеры к Пылево (об авторском диалоге В. Распутина и Р. Сенчина) // Вестник ОмГПУ. 2017. № 4 (17). С. 81–87.
7. Ковтун Н.В., Степанова В.А. Трансформация погребального обряда в поздних рассказах В. Распутина // Вестник КемГУ. 2015. Вып. 2 (62). Т. 4. С. 144–152.
8. Красильников Р.Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. Вологда: ГУК ИАЦК, 2007. 140 с.
9. Михайленко И.А. К вопросу о религиозно-этических проблемах производства эксгумации // Актуальные проблемы права: материалы V Междунар. науч. конф. (Москва, декабрь 2016 г.). М.: Буки-Веди, 2016. С. 149–152.
10. Молданов Е. Злокачественная биопсия семьи Елтышевых // Все о Сенчине. В лабиринте критики. М.: Литературная Россия, 2013. 512 с.
11. Морозов С. Хроники «потопа» [Электронный ресурс].
12. Мотрошилова Н.В. История философии: Запад – Россия – Восток. 3-е изд. М.: «Греко-латинский кабинет»® Ю.А. Шичалина. 480 с. 2000. Кн. 1: Философия древности и средневековья.
13. Пустовая В. Иск маленькому человеку // Все о Сенчине. В лабиринте критики. М.: Литературная Россия, 2013. 512 с.
14. Распутин В. Прощание с Матерой: повести. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 608 с.
15. Сенчин Р.В. Зона затопления: роман. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. 381 с.
16. Сенчин Р.В. На черной лестнице: рассказы / Роман Сенчин. М.: Астрель, 2011. 347 с.
17. Сенчин Р.В. Срыв: проза жизни. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. 608 с.
18. Татарин А. В диалоге со смертью // Все о Сенчине. В лаборатории критики. М.: Литературная Россия, 2013. 512 с.
19. Тетерина Е.Н. Функция антипасторальной топики в романе Р. Сенчина «Елтышевы» // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 196–207.
20. Фрэнгер Д.Д. Фольклор в Ветхом завете. М., 1986. С. 415.
21. Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное. М.: Изд-во АСТ, 2019. 224 с.

Сведения об авторе

Новикова Елизавета Олеговна – магистрант кафедры мировой литературы и методики ее преподавания, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: elisanov1991@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-42>

MORTAL MOTIVES IN WORKS BY R. SENCHIN

E.O. Novikova (Krasnoyarsk, Russia)

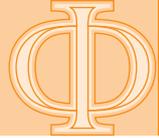
Abstract

By the beginning of the twenty-first century, death of a person becomes an iconic theme of an artistic reflection, and in the modern collective consciousness there is an idea of it as an ordinary phenomenon of life. A motive of death is one of the basic in R. Senchin's works. It is manifested at a problematic level in the works "Zone of Flooding", "The Eltyshevs", "Live, Live". The article analyzes a complex of moral motives associated with the understanding of death as a personal drama of a "little man" and as a traumatic experience of the current era in general. Senchin represents not only the drama of a family, a soul, but also predicts an apocalyptic end to the era that has forgotten the precepts of the past, traditions that have entered the path of degradation and death.

Keywords: *mortal motives, death, rite, custom, funeral, apocalypse.*

Bibliographicheskij spisok

1. Apokrify drevnih hristian: Issledovanie, teksty, kommentarii / Akad. obshchestv. nauk pri CK KPSS. In-t nauch. ateizma; redkol.: A.F. Okulov (pred.) i dr. M.: Mysl', 1989. S. 219–262.
2. Bezrukova V.S. Osnovy duhovnoj kul'tury (enciklopedicheskij slovar' pedagoga). Ekaterinburg: UGPPU, 2000 g. 937 s.
3. Borisova LV. Koncept "derevo" kak lingvokul'turnyj kod // Vestnik MGGU im. M.A. SHolohova. 2014. № 1. S. 34–45.
4. Kovtun N. Aktual'naya literatura v zerkale manifestov ("Moj manifest" V. Rasputina, "Uchenie EPS" V. Erofeeva i "Otricanie traura" S. Shargunova) // LITERATURA. 2016. № 58 (2).
5. Kovtun N.V. Intuiciya smerti i opyt ee perezhivaniya v pozdnem tvorchestve V. Rasputina // Narrativnye tradicii slavyanskih literatur: ot Srednevekov'ya k novomu vremeni. Otvetstvennyj redaktor Silant'ev I.V. M.: Izd-vo: Omega Print, 2014. S. 267–277.
6. Kovtun N.V. Istoriorizaciya mifa: ot "blagoslovennoj" Matery k Pylevo (ob avtorskom dialoge V. Rasputina i R. Senchina) // Vestnik OmGPU. 2017. № 4 (17). S. 81–87.
7. Kovtun N.V., Stepanova V.A. Transformaciya pogrebal'nogo obryada v pozdних rasskazah V. Rasputina // Vestnik KemGU. 2015. Vyp. 2 (62), t. 4.
8. Krasil'nikov R.L. Obraz smerti v literaturnom proizvedenii: modeli i urovni analiza. Vologda: GUK IACK, 2007. 140 s.
9. Mihajlenko I.A. K voprosu o religiozno-eticheskikh problemah proizvodstva eksgumacii // Aktual'nye problemy prava: materialy V Mezhdunar. nauch. konf. (Moskva, dekabr' 2016 g.). M.: Buki-Vedi, 2016. S. 149–152.
10. Moldanov E. Zlokachestvennaya biopsiya sem'i Eltyshevyh // Vse o Senchine. V labirinte kritiki. M.: Literaturnaya Rossiya, 2013. 512 s.
11. Morozov S. Hroniki "potopa" [Elektronnyj resurs].
12. Motroshilova N.V. Istorija filosofii: Zapad – Rossiya – Vostok. 3-e izd. M.: "Greko-latinskij kabinet"® YU. A. SHichalina. 480 s.. 2000. Kn. 1: Filosofiya drevnosti i srednevekov'ya.
13. Pustovaya V. Isk malen'komu cheloveku // Vse o Senchine. V labirinte kritiki. M.: Literaturnaya Rossiya, 2013. 512 s.
14. Senchin R.V. Na chernoj lestnice: rasskazy. M.: Astrel', 2011. 347 s.
15. Rasputin V. Proshchanie s Materoj: povesti. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2017. 608 s.



16. Senchin R.V. Zona zatopeniya: roman. M.: Izd-vo AST: Redakciya Eleny SHubinoj, 2016. 381 s.
17. Senchin R.V. Sryv: proza zhizni. M.: Izd-vo AST: Redakciya Eleny SHubinoj, 2017. 608 s.
18. Tatarinov A.V. dialoge so smert'yu // Vse o Senchine. V laboratorii kritiki. M.: Literaturnaya Rossiya, 2013. 512 s.
19. Teterina E.N. Funkciya antipastoral'noj topiki v romane R. Senchina "Eltyshevy" // Vestnik slavyanskih kul'tur. 2019. T. 51. S. 196–207.
20. Frezer D.D. Fol'klor v Vethom zavete. M., 1986 S. 415.
21. YUng K.G. Arhetipy i kollektivnoe bessoznatel'noe. M.: Izd-vo AST, 2019. 224 s.

About the author

Elizaveta Novikova – MA Candidate, Department of World Literature and Methods of Its Teaching, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev, e-mail: elisanov1991@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-43>

УДК 82-1

ЭННОЕ ИЗМЕРЕНИЕ БУМАЖНОЙ ВОЛШЕБНОЙ ШКАТУЛКИ, ИЛИ КАК СТАВИТЬ ПРИГОВСКИЙ ТЕАТР¹**М. Карамитти (Рим, Италия)****Аннотация**

В статье прослеживается роль драматургических текстов в литературном и художественном творчестве Дмитрия Александровича Пригова, а также анализируются причины невоплощения данных произведений конкретными постановками. Устанавливается, что существует тесная связь между приговским видением театрального пространства и его «фантомными» инсталляциями, между всеобщим перформативным проектом «ДАП – живой классик» и присутствием в пьесах целого ряда авторских ипостасей.

В результате описывается совокупность приемов (сумбурное многоголосие, смешивающиеся с репликами ремарки, вовлечение публики в действие), определяющих обособленное шкатулочное семиотическое пространство, в котором сюжет, логика, идентичность напрягаются до предела и разлагаются в их самой сути, что приводит к коллапсированию пространства, через которое силой театрального слова и перформативного начала возрождается новое не только эстетическое, но и физическое измерение: трансцендентность насыщается удивительной «сценической» осязаемостью.

Выделив вышеуказанные теоретические предпосылки, предлагаем возможные пути и стратегии для их конкретного применения в театральных спектаклях.

Ключевые слова: *Пригов, театр, проект, инсталляция, ремарки, мерцание, катарсис, Елизавета Никищихина, транссубстанция, черная дыра.*

Две большие пьесы, десяток маленьких. Печатались редко – есть и неизданные – ставились еще реже. Судьба особая, мало изъяснимая. Скорее всего, суть ее заложена в конфликте начал. Когда искусство, как у Пригова, это звук и жест, конечно, все театр, везде театр. А все-таки где-нибудь, на бумажном уровне, или на уровне извечно сакрального представления о театре как действе, но все равно в рамках приговского тотального произведения искусства, в густо советские семидесятые годы, писались весьма неконвенциональные драматургические тексты².

¹ В основу статьи положены доклады, прочитанные автором на Международных научных конференциях «Пятые приговские чтения», прошедшей в ноябре 2015 г. в Музее им. А.С. Пушкина в Москве, и «Энциклопедия Дмитрия Александровича Пригова – Шестые Приговские чтения», прошедшей в мае 2016 г. в Институте русской литературы (Пушкинском Дом) РАН в Петербурге.

² Почти все драматургические тексты Пригова вошли в монументальное собрание сочинений НЛО [Пригов, 2013; Пригов, 2019], на основе которого цитируются. Одна из двух больших пьес, «Черный пес, или Вайскэт», однако, была издана только в 1990-м с сокращенным названием «Черный пес» [Пригов, 1990, с. 93–174], а цитируется по более полной архивной версии (архив Пригова). В четвертом томе собрания сочинений НЛО публикуется сходный только по названию более короткий текст «Черный пес, или Путь в высшее общество. Трагедия-буфф» [Пригов, 2019, с. 550–558]. Вторая большая пьеса, «Катарсис, или Крах всего святого», в издании НЛО датируется к 1974–1975 годам, тогда как многие фактические данные в тексте (дата свадьбы Никищихиной с Евгением Козловским, упомянутой в воспоминаниях дочери актрисы [Лейбова, 2014] возраст самой дочери в тексте, упоминание участия Никищихиной в спектакле Васильева «Васса Железнова», конфликт с Александром Товстоноговым) указывают на более позднюю дату написания, не раньше, чем 1979 г. (что немаловажно, так как этот текст во многом завершает приговский творческий путь в театре). Ранняя неизданная короткая пьеса «Дон Жуан» цитируется по архивной версии.

В одной передовой статье Екатерина Деготь определяет театр как первоисточник приговского перформативного искусства и конфликтуально многоголосую ткань его поэзии и прозы³. Рассуждая в этом же ключе, в пьесе «Революция», как будто между прочим, Пригов пишет: «[...]не революция в театральном искусстве, а революция в изображении театра» [Пригов, 2019, с. 544]. Тут лежит сердцевина его театрального творчества. Пригов не обращается к драматургии как к канве возможной будущей постановки. Он пишет, лелея и обыгрывая во всех смыслах свое представление о театре как условности и как ритуале. Отнюдь не только словами Пригов «изображает» театр. Создает закрытый, шкатулочный механизм, в котором «весь театр» существует в рамках его акта создания, акта письма.

Екатерина Деготь заметила, что Пригов, определяя свои тексты как «пьесу в постановке», имеет в виду «инсталляцию», которой не было места в СССР семидесятых⁴. Но пьеса в постановке – не простая инсталляция, а «пьеса в инсталляции». В концептуальный охват Пригова входит весь шкатулочный мир театра, с подмостками, актерами, декорациями и в особенности с публикой, со всем залом. Весь театр находится «физически» в инсталляции. В то же время его художественные инсталляции в подавляющем большинстве являются «фантомными», живущими только на бумаге проектами инсталляции, взглядом сверху на инсталляцию, существующую лишь в проекте о ней.

В этот домашний, внутренний, самолик театр совершенно естественно пригласить известную актрису театра имени Станиславского Елизавету Сергеевну Никишихину играть саму себя в пьесе «Катарсис». Ее согласия выпрашивать не нужно, хоть вроде и такое письмо было, впустив ее в шкатулку, она уже сама играет. В ходе игры персонаж Дмитрий Александрович Пригов заставляет ее «по-настоящему» его убить. Может, в этом есть страшное предвосхищение снафф-видео, разыгрывается еще одна смерть театра, а самое главное – в момент убийства там, на сцене образуется нечто разрушающее и расширяющее наше апперцептивное поле, чуть ли не черная дыра.

В грубом синтезе это и есть цель приговского театра – создание черной дыры на сцене. Распотрошение театрального пространства, из которого что-то возникает, что-то образуется. По-настоящему. Если любая онтологическая стабильность всегда и везде у Пригова подвергается сомнению, то в театре может и не совсем, а даже наоборот.

С целью обоснования подобного суматошного скопления измерений в театре Пригова задействована совокупность приемов, множество плоскостей восприятия. Но все-таки держится он на трех очевидных стержнях: ключевая роль ремарок, смело переходящих границу в сторону прозы, со всеобщим замутнением голосовой палитры текста; систематичное вовлечение зрителей в игру; многочисленные попытки доведения сценического пространства до краха, до самоуничтожения, до перерождения.

³ Деготь, 2010, с. 620.

⁴ Там же.

Чей голос на сцене?

Со сцены мы слышим голос самого Пригова, несомненно и непременно. И этот голос не является еще одной разновидностью неисчерпаемо преобразующейся приговской прозы наравне с бесконечными алфавитами и предуведомлениями. В этом театре для себя, в этом балаганчике размеров вселенной активизирована вся сила живого слова, предусмотрена и даже основополагательна выработка сценической энергии. Жанровая новизна приговских пьес – радикальная и поразительная. В них образуется внесценическая и сверхсценическая языковая плоскость, состоящая из реплик, нацеленных скорее на чтение, и из ремарок, живущих полноправной жизнью сыгранного слова.

В силу их смежной природы и шаткого бумажно-звукового статуса, голоса в пьесах Пригова подвергаются потенциально бесконечному умножению. Предельная степень достигается в «Революции», пьесе без персонажей для двух громкоговорителей, рубящих фарш из лозунгов, перемежающихся с голосами толпы на народном гулянии, с еще парой внутренних голосов (Первый и Второй), с голосами Станиславского и Мейерхольда, с голосом Дмитрия Александровича, растерзанного менадообразными пролетариями, и уже обращенным к ангелам, и оттуда, с птичьего полета, видением пресловутой приговской кучи-малы на Красной площади, черной дыры из человеческих тел.

Многоголосы и сами персонажи. Возьмем сегодняшнюю или завтрашнюю актрису, которая в «Катарсисе» играет настоящую актрису Никищихину, которая играет приговского персонажа Елизавету Никищихину, которая в ходе действия обязана сыграть роль собственного мужа, ее обманывающего. И ко всему этому в тексте герои обозначены лишь как Он и Она, Пригов не забывает с этим предельно пошутить.

Но самую широкую плоскость расширения звукового спектра текста составляют, конечно, ремарки. Это настоящая словесная лавина. Они втискиваются, между репликами, их подавляют, перекрывают, осмеивают. Можно выделить в ремарках три функциональных уровня:

- ремарки, описывающие происходящее, жесты и перемещения персонажей. Это, в общем-то, их собственная функция – тут она, по крайней мере, гипертрофированная;
- ремарки, комментирующие ход действия, поступки и слова персонажей, их неадекватность, несоответствие, всесторонне оспаривающие авторитет автора на текст;
- ремарки, открыто вступающие в диалог с персонажами, их перебивающие, противоречащие.

Публика на сцене

Если в обычном театре, даже в самых гениальных его проявлениях, сочетание драматургического, режиссерского и актерского искусства воздействует на зрителя на эмоциональном и эстетическом уровнях, то у Пригова происходящее

на сцене связано с уровнем физики и метафизики. На сцене что-то дополнительно приобретается, вырабатывается, и это всегда происходит через фокусирование, активизацию роли зрителя.

Вместе с тем публика у Пригова не менее условна, чем персонажи. Условная публика, которая попадает в реальный зал, как в капкан. Отсюда онтологическое сужение, вспышки. В «Пьесе в постановке» публика приглашается на сцену участвовать в похоронном шествии главного героя, и если прыжок его из гроба не только прыжок гоголевского жениха, а по-настоящему распахнутая дверь в иное измерение, это потому что вереница зрителей на подмостке именно настолько искривила театральное пространство.

Здесь же публика, подсказывающая актеру в телефонной будке то, что в трубке не слышно («Третий»), здесь же и зрители, рассажены не по местам, а по ролям («Дон Жуан»), где «Роль зрителя Галины Курлянковой исполняет зритель Нонна Ранева»⁵.

Суть концептуального искусства – создание напряжения, выведения взгляда за пределы предмета или текста, пребывания этого взгляда над предметом или текстом. В театре такой взгляд, очевидно, взгляд из зала, взгляд публики, Пригов его всегда учитывает, создает свою театральную шкатулочку, словно с точки зрения публики, исходя из присутствия публики, несмотря на то, что оно в советское безвременье могло быть только условным.

Два раза – в «Пьесе в постановке» и в «Революции» – Пригов объясняет, что публика пребывает в «состоянии вечности» – вечности над временем, уточняет в первой пьесе [Пригов, 2019, с. 543, 546]. Таким образом, подтверждается, с одной стороны, первостепенная роль публики, а с другой – что такое состояние, которого хочется добиться, – выше вечности. Ведь в приговских пьесах кто-то – скажем главный герой – всегда хочет добиться чего-то, в основном смерти, самоубийства, унижения других персонажей⁶. Пользуясь утонченными диалектическими стратегиями, руководитель игры – чаще всего метатеатральной – применяет почти насильственную «технология»⁷ наставления / заставления, вроде темной сократической майевтики, чтобы иницировать онтологический перелом, сдвиг за недостижимую в быту границу. Искривив до невероятности пределы человеческого, что-то взрывается, все рушится, и возникает то измененное состояние сознания, восприятия действительности, столь привычное в поэтике концептуализма, которое игриво смахивает на древнегреческий катарсис, но скорей на его предельное расширение, чтобы не то, что нового поколения, пережившего разгром, но и привычного образа мира как такового не осталось.

⁵ Архив Пригова.

⁶ Роль насилия в театре Пригова, ключевая, по мнению Липовецкого, подытожена весьма убедительным обобщением: «[...]насилие отступает и съезживается перед напором метаморфоз, разрушающих разделительные границы между своим и чужим и бинарные оппозиции, структурирующие традиционную культуру» [Липовецкий, 2018, с. 164].

⁷ В «Катарсисе», стараясь объяснить Никишихиной, в чем состоит их «общее дело», Дмитрий Александрович два раза сужает подготовительные стратегии к убийству на сцене в не менее трансцендентное понятие «технология».

Именно так – «Катарсис, или Крах всего святого» – называется пьеса в которой околобиографический Дмитрий Александрович Пригов, изнузив психику Никищихиной вызыванием и манипуляцией страшных воспоминаний, добивается от нее смерти на сцене; таким же образом в «Черном псе» мифистофельский оборотень, убив за сценой местного бога первого поколения, принуждает к самоубийству пьяного рыцаря, трусливого героя-любownika, выдающего себя за тестя гостя, незадачливого напарника, чтобы добиться полной поработительно-разрушительной власти над красавицей и еще чего-то в оказавшемся безлюдном мире; еще шире картина разгрома действительности в маленькой пьесе «Я играю на гармошке», где три хулигана мучают, насилуют, убивают зрителей, добиваясь заодно от всех участия в хоровом исполнении песни Крокодила Гены. Тут роль публики в преодолении последней границы очевидна, не столько во всеобщем приобретении актерской роли – вкупе с актерами, сидящими в зале, – сколько в устрашающей, прямо-таки потрясающей вариации гоголевской немой сцены, когда милиционеры, направившиеся было арестовать хулиганов, присоединяются к ним в успешном вымогании у публики исполнения песенки.

Душераздирающая ремарка: «публика поет» – средоточие чудовищной, сверхестественной энергии, зарабатываемой в неземной шкатулке театра над театром. Шаткость, крушение граней души при двукратном, трехкратном разворачивании «всего святого» – это требуемое у публики-актера и у персонажей исходное состояние для восприятия запредельного и неопишуемого. Такое пограничное, мерцающее между мирами состояние души глубоко заложено во всех проявлениях приговского мастерства. Оно идеально показано в стихотворении 1995 года:

Капля дождя как тварь дрожащая
 Пройдя насквозь зеленый пруд
 Ложится на прохладный лоб
 Младенца заживо лежащего
 На дне пруда [Пригов, 1995, с. 9].

При ярко ощущаемом вертикальном срезе, созданном каплей, и обыгрывании – в этот раз со знаком плюс – фразеологизма «погребенный заживо» возникает неуправляемая, взрывающаяся транссубстанция. Что-то подобное происходит в «Катарсисе», когда актер играет Дмитрия Александровича, который рассказывает о жизни какого-то еще Дмитрия Александровича, точно так, как советует другой Дмитрий Александрович, живущий в ремарках:

«Да ладно, не обо мне речь. Вернее обо мне, но в качестве Дмитрия Александровича, отделенного от меня некой пленкой постоянного мерцания. О том вся и речь»⁸.

⁸ Цитируется по файлу из архива Пригова. В тексте «Катарсиса», опубликованном НЛЮ, отсутствует. Вариант учитывается в силу особой значимости, а также с целью ознакомления читателя с очень сложным текстологическим вопросом, касающимся издания приговских текстов, существующих во множестве малоотличающихся вариантов.

К этому сводится, несомненно, сама суть театра и пребывания человека как такового в нем, что определяется в пьесе «Революция» «в пределах высветляющего, выделяющего взгляда со стороны» [Пригов, 2019, с. 544]. Само сценическое пространство открыто подвергается законам другого измерения. В «Пьесе в постановке» подмосток условно делится на три части, не условно соответствующие прошедшему, настоящему и будущему. Чем больше оно по-жонглерски растянуто и вывернуто, тем больше приговское слово-действие касается границ, сосредоточивается на зияющем пределе-обрыве, чтобы выжать оттуда нечто невыразимое и непостижимое.

Герой «Пьесы в постановке» трижды и в разных направлениях пересекает границу жизни со смертью, за которой он окружен похоронным шествием, инсценированным публикой под монотонное повторение стишка, который о ней гласит: «Они в промежутках маячут / живут – потому и маячут»⁹. Зрители буквально физически проходят по бороздке, разделяющей жизнь и смерть.

Коллапсирование

Грань эта колеблющаяся, она же плавающая, взрываема четвертая стена, является, по сути, в конечном счете всей приговской театральной «технологией», преодолимой, физически и онтологически, как никогда раньше на сцене (уверяет автор¹⁰). В какой-то решающий момент слово-действие настолько вздувается и напрягается, что взрывается, обуславливая внутреннее коллапсирование театрального пространства.

Пригов никак не останавливается перед задачей осуществить «физически» подобное крушение. О «пуантилистическом» исчезновении Красной площади в «Революции» уже сказано. И в завершение «Пьесы в постановке» зрители, чьи ожидания были частично обманутыми указанием в ремарках о сходстве с граммофоном раструба из черной материи, образующего театрального пространства, оказываются внутри корпуса старинного фотоаппарата и при открытии затвора сами впечатлены чем-то трансцендентным, будто они экспонированная пленка:

«стены раструба, пол и потолок его, как уди-уди, но только с жутким треском, скатываются вперед, исчезают, как шторы фотоаппарата. А тут открывается огромное, а на самом деле – неугадываемое ни в глубину, ни в ширину, темное и незнакомое пространство» [Пригов, 2019, с. 543].

Чаще финальный крах достигается через актерскую игру. Так в «Месте Бога», «Я играю на гармошке» и в «Катарсисе», где психоаналитик, инквизитор и телепродавец Дмитрий Александрович заставляет Никищихину вспомнить-вообразить-повторно сыграть выступление в начале ее карьеры, в провинциальном театре, во

⁹ Цитируется по машинописи в архиве Пригова. В издании НЛЮ малообоснованно исправлено в «маячат» [Пригов, 2019, с. 543]. Нарочитое искажение орфографии весьма свойственно для Пригова (в предыдущей строке: «ты мрешь» и особенно «значут», также исправленного в «значат») и продиктовано рифмовкой (плачут / ба-чут / значут / маячут). Не исключена и тут вероятность разных авторских вариантов.

¹⁰ Как всегда, не без иронии: «[...] он весьма даже печется об утверждении своего приоритета в деле изобретения безумной идеи убить себя посредством Елизаветы Сергеевны. Да к тому же через это убить театр и все искусство целиком» [Пригов, 2013, с. 118].

время которого произношение священных пушкинских строк было завершено ее оглушительным пуканием.

Самоуничижительно-игровая буквализация – бесподобный пример энергии взрываемого слова. После такого взрыва наконец-то Никищихина совершает убийство, вымогаемое Дмитрием Александровичем в продолжение всей пьесы. Пригов – «актер», лежащий трупом на подмостках (чтобы потом, конечно, неохотно заново встать), не является или является не только олицетворением смерти театра¹¹. Намек на смерть театра лишь промежуточный этап в намного более сложном процессе сосредоточивания и переиначивания энергии слова-действия. Как пишет Пригов «режиссер» в ремарках:

«[...] убийства. И несмотря на отрицание Елизаветы Сергеевны, оно все-таки произошло. Но столь жесткие правила единства, обрубившие всяческие внешние связи с рыхлой, но трепещущей жизнью, создали некую критическую самодовлеющую массу внутрисценического существования, которое начало коллапсировать и в результате оказалось вне пределов посторонней досягаемости. Даже наблюдаемости со стороны. Даже для самой Елизаветы Сергеевны. А мы уж и во все не можем сказать ничего определенного. Что там произошло – убила? Не убила? Не понять. Не видно. Темно. Черно. Черная дыра» [Пригов, 2013, с. 119].

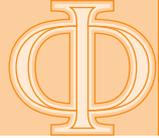
Приговский катарсис нового стиля и есть создание «критической самодовлеющей массы внутрисценического существования». Выработка чего-то нового, не существующего в природе, которое, как в его графике, как в фантомных инсталляциях, уподобляется столкновению с гравитационным полем черной дыры. Вырабатывается какая-то настоящая таинственная энергия¹², а это возможно только на сцене, реальной или внутренней, и только с участием зрителей со-актеров, реальных или внутренних.

В шутку и всерьез: рекомендации для постановщика

Когда речь идет о сцене реальной, перед нами очевидность, с которой нельзя не считаться: драматургия Пригова не ставилась и не ставится. В недавнее время выпускалось несколько спектаклей «по Пригову», довольно широкий резонанс получил «Я. другой. такой. страны. не знаю» (2017) Красноярского драматического театр им. Пушкина в постановке Дмитрия Егорова, напомнивший о сквозном перформативном духе приговских стихов, их непогашенной политической актуальности. А из пьес ставились только «Катарсис» в 1991-м молодежной труппой театра на Таганге под руководством Олега Ферштейна, «Революция» и «Я играю на гармошке», объединенные режиссером Юрием Муравицким в спектакле «Переворот» (2015), на сцене театра «Практика» в исполнении студентов теперь из школы-студии МХАТ.

¹¹ Согласно Липовецкому, околосценическое завершение пьесы «может быть также прочитано как манифест, выражающий приговское представление об искусстве как провокации, заставляющей зрителя взбунтоваться против авторитарной власти» [Липовецкий, 2018, с. 164].

¹² Именно в таком ключе Ямпольский определяет онтологическую основу приговского мира и его театра в особенности: «Иными словами, видимое должно впустить в себя незримое, абстрактное, а иначе вместо форм обнаружится лишь хаотичный набор пятен или материальная бесформенность» [Ямпольский, 2016, с. 78].



Получивший множество положительных отзывов последний спектакль, все-таки доказывает, что Пригова-драматурга можно и нужно ставить. Необходимы лишь талант и способность сочетать несочетаемое. Перед тем как приступить к краткому перечню сложно осуществимых при этом задач, следует ответить на довольно затруднительный вопрос: писал ли Пригов свои пьесы с целью, чтобы они ставились?

Ответ не может не учитывать, что приговской драматургии чужда любая практическая направленность, автор полностью игнорирует конкретное назначение текста и театральный заказ. А все-таки, даже ограничиваясь метатекстуальным уровнем, немало доказательств того, что мысль при написании часто обращалась к будущему, явно внесоветскому времени, когда на сцене «все приобретет, естественно, совсем иной, неведомый мне, да и вам, смысл» [Пригов, 2013, с. 110]. Важнее обратить внимание на то, что в постсоветское время Пригов перестал не только писать пьесы, но и заботиться о написанных (даже не издавал), т.е. когда это становилось возможным, его не прельщала идея увидеть на сцене свои тексты. Ничего удивительного. В тот момент, когда центр тяжести приговского творчества полностью перешел в сторону перформанса – разыгрывания life-long собственного мифа, игры в классику, – очевидно, что не только постановка пьес, но даже реализация фантомов инсталляций составила бы конкуренцию основному творческому руслу всеобщей театрализации.

Исходной точкой в определении возможных путей к сценическому воплощению приговских пьес может послужить осознание, что для Пригова театр являлся чем-то очень интимным, свежим, звучащим под знаком искренности. Очень трудно понять приговские пьесы, не учитывая дружеский, обыденный, шуточный мир импровизаций со студентами кафедры английского языка экономического факультета МГУ в конце шестидесятых¹³, не учитывая, что почти все «взрослые» драматургические тексты Пригова проходили «пробу голоса» с друзьями на деревянной сцене маленького парка на улице Волгина. Это не показатель незначительности, непрофессиональности, напротив, свидетельство глубокого, интимизированного, естественного ощущения силы театрального слова. Театр – важная составляющая того изнуряющего и удивительного быта, который всегда в основе приговского искусства.

Вот именно таким может показаться спектакль на основе приговских пьес: домашним, непринужденным, разрозненным – на уровне симуляции репетиции или хаотического скопления неисчислимых приговских рукописей.

Осознание изначальной и истинно приговской кучности послужит важнейшим ориентиром и для отображения голосовой неразберихи, в которой каждый из голосов так отчетливо выделяется, модулируется вкуче или вопреки другим. Но в любом случае самое важное постановочное решение будет касаться ремарок. Их можно полностью исключить, как на одном из десятков уровней

¹³ Некоторые из текстов, написанные Приговым для них, были также поставлены в более «официальном» Английском театре МГУ, руководимом его женой Надеждой Буровой.

восприятия рекомендует сам автор¹⁴; их можно использовать частично или даже полностью, и в этом случае использовать либо титры (или еще лучше плакаты, вывески, надписи, что очень по-приговски), либо запись или голос актера – с определенным изменением мимики, одеванием маски, или, не отделяя от реплик, передать роль метаперсонажа «режиссера-суфлера» другому актеру, расположенному в другом измерении сценического пространства, столь часто упоминаемом Приговым и непосредственно описываемом в «Черном псе»:

«Он может быть водружен надо всем нашим действием на какую-нибудь, скажем, платформу, где он сидит за столом и поглядывает вниз на то, что под ним там происходит, комментируя и объясняя»¹⁵.

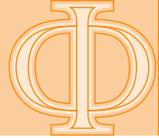
Конечно, новшество смеси прямой и косвенной речи может казаться не столь уж существенным сегодня, когда ставят целые романы, не изменив и запятой литературного текста (Карбаускис, Коршуновас, Ронкони). М. Липовецкий приводит параллельный и более экстремальный опыт перформансов Ричарда Формана, в которых запись голоса Формана обращается непосредственно к публике, комментируя его действия на сцене [Липовецкий, 2018, с. 65]. В любом случае восприятие ремарки с голоса всегда впечатляет. Или пугает. Есть на это подходящий итальянский пример.

В 2016-м один из ведущих итальянских режиссеров Антонио Лателла ставил пьесу «Рождество в доме Купьелло» современного классика Эдуардо Де Филиппо. Постановка во многом гениальная, нашумевшая, скандальная – завершается старым дряхлым главным героем, умирающим в яслях вертепа на месте Иисуса, между живыми ослом и волком. А начинается двенадцатью актерами, стоящими неподвижно на краю подмостков, которые во время поднимающегося занавеса говорят не между собой, а в зал, произнося все ремарки. Пожилая публика в шоке. Я истинно наслаждаюсь, но не могу не вспомнить, как годом раньше Фонд Пригова, возглавляемый незаменимой Надеждой Буровой, пытаясь способствовать постановке «Я играю на гармошке» на итальянском, предоставил перевод именно Лателле, который, прочитав, вежливо отказался. Несомненно, это не больше чем совпадение, но, сидя в зале, Дмитрий Александрович порадовался бы.

Если речь идет о «Катарсисе», где словесная игра на смерть Дмитрия Александровича и Никишихиной происходит вокруг письменного стола, можно было бы спрятать метаперсонажа в медную трубу, которая огибает сверху стол, как российские трубопроводы дороги, и оттуда он мог бы участвовать в игре, приближая в большей или меньшей степени свой голос к голосу того или другого Дмитрия Александровича на сцене и находясь всегда там, где нужно. Тут, конечно, и память о последней, неосуществленной акции восхождения в шкаф, и истинная страсть

¹⁴ Любое прямолинейное утверждение Пригова автоматически подвергается тем же коренным сомнениям, которые он привычно внедряет во все уровни сознания; в этом случае осторожность еще усиливается тем, что несколько ниже читается: «если все-таки когда-нибудь, где-нибудь, как-нибудь, каким-нибудь образом пьеса сия окажется на сцене, то никакого лишнего, кроме Дмитрия Александровича, то есть меня, и Елизаветы Сергеевны – не пускать!» [Пригов, 2013, с. 121] Поэт, конечно, как Ленин, вечно живой! Но, во всяком случае, тому, кто хочет прислушаться к букве поэта, все по поводу «Катарсиса» в общем-то ясно: никаких ремарок, никаких двойников на сцене.

¹⁵ Архив Пригова.



Пригова спрятаться за и под мебелью. Сомнения нет, конечно, в том, что ставить Пригова – значит возрождать бесконечную цитатную территорию.

Всеобщая относительность распространяется и на публику, следственно, в приговском театре публика не публика, а что-то другое. Ее убедить в этом – сложнейшая из задач. Конечно, если подойти поверхностно, появляется большой риск банализации. Поэтому следует придерживаться ориентира, заданного Приговым: на сцене условность переходит в условность много раз, а публика, лишенная ориентиров, в итоге что-то получает. Пусть не возвышенное чувство, но секунду подлинной дрожи или записку из тех, что вешал Дмитрий Александрович у станции метро Беляево. И еще: на сцене всегда что-то угрожающее, шокирующее: публику надо пугать (на что Пригов предоставляет неограниченные средства: от гипнотизирования до изнасилования и убийства зрителей). Если поверить впечатлению рецензента, столь же молодого, как и актеры, то в спектакле «Переворот» Муравицкому удалось: зрители выступают одновременно в двух ипостасях: с одной стороны, собственно, в роли публики, смотрящей спектакль по текстам Пригова, с другой – в роли соучастников, «массовки» этого спектакля. Эта невероятная головоломка умно и тонко выстроена автором и режиссером, поэтому по телу периодически пробегает холодок и становится как-то не по себе [Эстрова].

В этом отношении можно вспомнить, с еще большей уверенностью в чистом совпадении, еще один итальянский спектакль – *Four Seasons Restaurant* (2010) известной труппы Societas Raffaello Sanzio, все чаще проводящей в последние годы эксперименты в области театра без актеров, который открывается на пустой сцене пятиминутным, сверхтехнологичным погружением публики в черную дыру.

Библиографический список

1. Деготь Е.Ю. Пригов и «мясо пространства» // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): сб. ст. и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 617–629.
2. Лейбова Е.Э. Дочь Елизаветы Никишихиной: «Невольно по наследству от мамы мне досталась установка: жить нужно страдая» // Караван историй. 2014. № 1. URL: <https://7days.ru/caravan-collection/2014/1/doch-elizavety-nikishchikhinoy-nevolno-po-nasledstvu-ot-mamy-mne-dostalas-ustanovka-zhit-nuzhno-stra/4.htm#> (дата обращения: 01.05.2020).
3. Липовецкий М. Театр Пригова // Филологические науки. 2018. № 6. С. 57–65.
4. Пригов Д.А. Места. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
5. Пригов Д.А. Монады. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
6. Пригов Д.А. Черный пес // Сюжеты. 1990. № 4. С. 93–174.
7. Пригов Д.А. Явление стиха после его смерти. М.: Текст, 1995.
8. Эстрова М. Музыка революции. URL: <http://rabkor.ru/culture/theatre/2015/01/18/perevorot/#prettyPhoto> (дата обращения: 01.05.2020).
9. Ямпольский М.Б. Пригов. Очерки художественного номинализма. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

Сведения об авторе

Карамитти Марио – доцент на кафедре русской литературы департамента Современных культур и языков, Римский университет Ля Сапиенца; переводчик, литературный обозреватель журнала «Алиас» (Рим, Италия); e-mail: mario.caramitti@uniroma1.it

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-43>

ENNOE IZMERENIE BUMAZHNOJ VOLSHEBNOJ SHKATULKI, ILI KAK STAVIT' PRIGOVSKIJ TEATR

M. Karamitti (Rome, Italy)

Abstract

The article traces the role of dramatic texts in the literary and artistic works of Dmitry Alexandrovich Prigov, and also analyzes the reasons for the non-embodiment of these works by specific theatre productions. It is established that there is a close connection between Prigov's vision of the theater space and his 'phantom' installations, between the general performative project "DAP – a living classic" and the presence in the plays of a number of authorial hypostases.

As a result, a set of techniques is described (chaotic polyphony, mingling with side note remarks, involving the public in action), defining a separate casket semiotic space in which the plot, logic, identity are strained to the limit and decompose in their very essence, which leads to the collapse of the space through which, by the power of the theatrical word and the performative beginning, a new not only aesthetic, but also physical dimension is being revived: transcendence is saturated with an amazing "scenic" palpability.

Having highlighted the above theoretical prerequisites, possible ways and strategies are proposed for their specific application in theatrical performances.

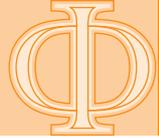
Keywords: *Prigov, theater, project, installation, remarks, flicker, catharsis, Elizaveta Nikishishkina, transubstance, black hole.*

Bibliographicheskij spisok

1. Degot' E.Iy. Prigov i "myaso prostranstva" // Nekanonicheskii klassik: Dmitrii Aleksandrovich Prigov (1940–2007): sb. st. i materialov. M.: Novoe literaturno obozrenie, 2010. S. 617–629.
2. Leybova E.E. Doch Elizavety Nikishchikhinoy: "Nevol'no po nasledstvu ot mamy mne dostalas' ustanovka: zhit' nuzhno stradaya" // Karavan istoriy. 2014. No. 1. URL: <https://7days.ru/caravan-collection/2014/1/doch-elizavety-nikishchikhinoy-nevolno-po-nasledstvu-ot-mamy-mne-dostalas-ustanovka-zhit-nuzhno-stra/4.htm#> (дата обращения: 01.05.2020).
3. Lipovetskii M. Teatr Prigova // Filologicheskie nauki. 2018. No. 6. S. 57–65.
5. Prigov D.A. Mesta. Sbranie sochinenii: v 5 t. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019.
5. Prigov D.A. Monady. Sbranie sochinenii: v 5 t. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.
6. Prigov D.A. Chorny pes // Syuzhety. 1990. No. 4. S. 93–174.
7. Prigov D.A. Yavlenie stikha posle ego smerti. M.: Tekst, 1995.
8. Estrova M. Muzyka revolyutsii. URL: <http://rabkor.ru/culture/theatre/2015/01/18/perevorot/#prettyPhoto>
9. Iampol'skii M.B. Prigov. Ocherki khudozhestvennogo nominalizma. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.

About the author

Caramitti Mario – Associate Professor of the Russian Literature, Modern Literatures and Cultures Department, University La Sapienza of Rome; translator, literary critic for weekly "Alias" (Rome, Italy); e-mail: mario.caramitti@uniroma1.it



DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-44>

УДК 82-1

РАЗОБЛАЧИТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СЛОВА В ЗЕРКАЛЕ «СТИХОГРАММ» Д.А. ПРИГОВА

Н. Албанезе (Рим, Италия)

Аннотация

Роль слова в культуре тоталитарных режимов является ключевой. Именно слово становится инструментом, прибегая к которому, государства могут управлять массами, создавать свою правду и свою реальность. То, что скрывается за этим, – всеобъемлющая пустота, становится основанием для искусства концептуализма, чей главный интерес составляет взаимоотношение предмета и языка.

Д.А. Пригов – один из наиболее ярких представителей концептуализма. Его *Стихограммы*, впервые опубликованные в 1985 году, возникают на стыке вербальности и визуальности и, совмещая слово и образ, в то же время разоблачают дискурс советской власти, классической литературы и мейнстрима.

Цель нашей статьи – показать на примере нескольких избранных стихограмм отношение Д.А. Пригова к развенчанию сложившихся мифов, которое ложится в основу проекта создания тотального искусства.

Ключевые слова: *визуальная поэзия, Д.А. Пригов, концептуализм, пустота, тоталитарный дискурс.*

Постановка проблемы. «Ни один язык не может овладеть человеком полностью», – говорил Дмитрий Александрович Пригов в одном из многочисленных интервью [Пригов, 1989, с. 18]. Слова самого автора, наверное, являются самой подходящей исходной точкой для того, чтобы постараться войти в мир художника, или *деятеля культуры* (как он говорил о своем призвании), который проявил себя в самых разных сферах искусства, создавая настоящий *Gesamtkunstwerk*, то есть тотальное произведение искусства, своего рода энциклопедию.

Именно на стыке вербальности и визуальности рождаются *Стихограммы* [Пригов, 1985], представляющие собой маленькую часть стихотворного творчества Пригова, состоящего в целом из 35 000 стихов. Большинство стихограмм было написано между 1970 и 1980-ми годами, и это очень важно, так как они тесно связаны с историческим контекстом, насыщены деталями позднесоветской эпохи, ее лозунгами, языком, ее бытием.

Цель статьи – показать на примере нескольких избранных стихограмм отношение Д.А. Пригова к развенчанию сложившихся мифов, которое ложится в основу проекта создания тотального искусства.

Результаты исследования. Советская эпоха служила плодородной почвой для искусства концептуализма, ключевым понятием которого является пустота,

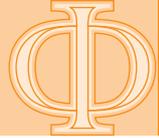
то есть осознание того, что увидеть что-либо возможно исключительно в самом процессе утраты. Пустота и есть одна из основных характеристик языка тоталитаризма. Как заметил Е. Добренко и как свидетельствуют исследования о новоязе, проведенные М. Głowiński [см. Głowiński, 1992; 1996], «Сталин был производителем слов, магии, ритуала, которые вошли в плоть и кровь советской нации» [Добренко, 2014, с. 149]. Такое слово могло убивать или спасать, одновременно на него надеялись и его боялись, оно было ненадежным и в то же время представлялось единственной опорой в шатком мире [Ковтун, 2015, с. 68–82]. В *Стихограммах* Пригов демистифицирует в первую очередь такой дискурс и следом за этим дискурс классической литературы и мейнстрима.

Данный процесс целенаправленно ведет к освобождению человека от того, что Карл Андре в 1976 году определил как «лингвистический терроризм»: «[н]ами управляют – частный бизнес, правительство – посредством языка, посредством бюрократии, посредством адвокатов... Мы не понимаем, что они делают, потому что они даже говорят на каком-то ином языке, нежели мы... Мы окружены этим лингвистическим терроризмом и обучены воспринимать мир как послание, которое нам никогда не понять» [Andre, 2005, р. 86; перевод из Бутаковой, 2011, с. 145]. Операция, совершенная Приговым, состоит именно в разоблачении такого состояния дел, которое становится очевидным доказательством их действительной пустоты. Очевидность такой пустоты особенно выделяется в *Стихограммах* благодаря связи вербального и визуального элементов. Об амбивалентности такого рода произведений говорит сам автор в предисловии к первому изданию *Стихограмм*, которое вышло в 1985 году в двуязычном парижском издательстве «А – Я». Пригов так и начинает: «Предлагая вниманию читателя... нет, вернее, зрителя... нет, все же читателя...» [Пригов, 1985, с. 5]. Таким образом, на первый план не выходит ни сам текст, ни его форма, а именно их одновременное присутствие, та особенная динамика, которая рождается от их столкновения. Во всех названных стихотворениях строки текста совмещаются друг с другом, разбиваются между собой, становятся нечитаемыми, слова переходят в другие слова и создают абстрактные образы, благодаря которым осуществляется деконструкция языка изнутри.

Как уже было сказано, одним из самых главных компонентов *Стихограмм* является прототекст, выступающий в роли истока целого произведения и представляющий собой призму, через которую система конструкций и ценностей раскрывает всю свою условность.

Что же касается диалога, который Пригов ведет с лозунговой культурой позднесоветской эпохи и с признанными ею писателями, тут показательными, на наш взгляд, являются несколько стихограмм, на анализе которых хотелось бы остановиться подробнее.

В «Нас вырастил Сталин» Пригов цитирует и пародирует гимн СССР, написанный С. Михалковым и Г. Эль-Регистаном, в его первом варианте 1944 года. Здесь вторая строфа гласит:



*Сквозь грозы сияло нам солнце свободы,
И Ленин великий нам путь озарил.
Нас вырастил Сталин – на верность народу
На труд и на подвиги нас вдохновил.*

С 1955 до 1970 года гимн исполнялся без слов, но в связи с приходом Брежнев и изменившейся политической ситуацией третья строка была заменена более политкорректным выражением: «На правое дело он поднял народы». Конечно, сейчас субъект предложения – настоящий отец революции, Ленин. О Сталине больше ни слова, он просто как будто исчез. Используя именно такую строку в своей стихограмме, Пригов демистифицирует саму иллюзию советского слова: прошлое нельзя стереть, оно навсегда останется в подсознании каждого человека. Кроме этого, Пригов чуть изменяет цитату: на место первоначального «верность» он ставит слово «радость». В этом выборе можно заметить намек на другой известный сталинский лозунг 1935 года: «Жить стало лучше, жить стало веселее!». Пародия пародии, благодаря которой раскрывается пустота сталинского мифа.

В «Круге» основная цитата восходит к песне М. Исаковского – «Песни трудовых резервов» (1948) [Исаковский, 1961, с. 167]. Она тоже не совсем такая, как в оригинале: в то время как там предложение продолжается словами «мы с честью дело сделаем свое», у Пригова далее следует, по всей видимости (по всей видимости, потому что слова плохо читаются, они наложены друг на друга), «мы с честью слово выполним». Столкновение между советским словом, ничего на самом деле не обозначающим, и творческим Словом, способным создавать и творить, подчеркивает, что только последнее может побеждать и дать надежду на бессмысленное будущее.

Образ Слова возвращается и в стихограмме «В начале было Слово», где цитаты расположены кольцами одна вокруг другой. Так, в самом центре в виде разделенного пополам круга находится библейская цитата «И светит свет во тьме» (Ин. 1:5), которую через пробел «опоясывает» цитата из того же Иоанна «В начале было слово и слово было у Бога и слово было Бог» (Ин. 1:1; надо обратить особенное внимание на то, что автор пишет «Бог» с прописной буквы). Та же самая цитата («И светит свет во тьме») вынесена за пределы внешнего радиуса (через кругообразный пробел, отделяющий ее от второго кольца) и заполняет собою все внешнее пространство листа. Она же оказывается вписанной в самый центр конструкции. Ее на самом деле тяжело расшифровать, но можно как-то догадаться, что там написано «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его. Был человек, посланный от Бога; имя ему Иоанн. Он пришел для свидетельства, чтобы свидетельствовать о Свете, дабы все уверовали чрез него. Он не был свет, но был послан, чтобы свидетельствовать о Свете. Был Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Ин. 1:5–9).

В стихограммах «Никогда, никогда коммунары не станут рабами», «Если враг не сдастся, – его уничтожают» и «Жизнь дается человеку один раз...» Пригов ведет разговор с писателями, близкими к советской власти. Первая цитата из поэмы

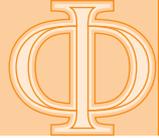
Братская ГЭС Е. Евтушенко [Евтушенко, 1978, с. 260–261], вторая из одноименной статьи М. Горького, опубликованных одновременно в газетах «Правда» и «Известия» (но здесь с чуть измененным названием «Если враг не сдается, – его истребляют») 15 ноября 1930 года [Горький, 1953, с. 226], и последняя – из романа Н. Островского *Как закалялась сталь* (1934) [Островский, 1955, с. 205]. В то время как цитата из Горького образуется в виде потока слов, где чередуются прописные и строчные буквы и добавляются целые ряды слова «нет!», остальные две стихограммы имеют более узнаваемые образы.

Предложение «Никогда, никогда коммунары не станут рабами» (в исходном тексте Евтушенко: «Никогда, никогда коммунары не будут рабами») после первых семи строк, после слова *никогда* разделяется на два столбика, к которым из строки в строку добавляется несколько раз гласная *а*. Таким образом, получается очень динамический образ, как будто ходящие или бегающие ноги; в этом случае цитата не поддерживает изменения и на первый план выходит не смысловая нагрузка, а визуальная организация текста.

Цитата из Островского, с другой стороны, представлена в форме женских бедер, может быть, потому, что ассоциируется с началом и истоком жизни. Более того, цитата здесь отличается от оригинала (где написано: «Самое дорогое у человека – это жизнь. Она дается ему один раз...» [см. Островский, 1955, с. 205] и не полностью, а резко прерывается: «Жизнь дается человеку один раз и надо прожить ее так, чтобы». Автор больше не может (да и не хочет) в контексте всепроникающей пустоты предлагать определенные ценности читателю или зрителю. Выбор и ответственность остаются за каждым.

Творческая операция, совершенная Приговым в *Стихограммах*, не ограничивается игрой со стилями позднесоветской эпохи, но упоминает и великих писателей прошлого. Пригов, сознавая свой собственный авторский миф, становится с великими авторами в один ряд и ведет с ними непрерывный разговор, ни в чем не уступая. Такой подход очевиден в стихограмме «Ин вино веритас», образованной в форме бокала, чей источник можно найти в стихотворении А. Блока «Незнакомка» (1906). Здесь латинское крылатое выражение *in vino veritas* упоминается один раз и в последней строке появляется в русском переводе: «Я знаю: истина в вине» [Блок, 1997, с. 123]. Именно благодаря тому, что разговор прямой и непрерывный, в стихограмме появляется ответ Блоку: «А в пиве что?», который графически определяет границы самого бокала вина.

Очень интересны и те две стихограммы, источником которых являются тексты Маяковского, которого Пригов считал великим автором прошлого, представителем первого периода социализма: «Тот кто поет не с нами – тот против нас, его уничтожают» и «И жизнь хороша, и жить хорошо...». Первая часть цитаты восходит к стихотворению *Господин «Народный артист»* (1927) [Маяковский, 1958, с. 122], а вторая («его уничтожают») отсылает читателя к уже упомянутой статье Горького. Обе эти части составляют единый текст, служащий своего рода фоном стихограммы (он как будто бы проступает на фоне наложенного на нее другого текста,



состоящего только из одной строки – «его уничтожают»). Именно этот второй текст, набранный заглавными буквами, сразу же «бросается в глаза» читателю / зрителю и доминирует на фоне цитаты из Маяковского, буквально перечеркивая ее тремя широкими полосами по диагонали и придавая дополнительную динамику образу. Во второй стихограмме – цитата из поэмы 1927 года *Хорошо!* [Маяковский, 1958, с. 322]. Предложение «И жизнь хороша, и жить хорошо. А в нашей буче, боевой, кипучей, – и того лучше» из строки в строку определяется в виде столбиков, и все компоненты превращаются в слово *смерть*. Темы смерти и страха находятся часто в самых разных работах Пригова и связываются со страхом пустоты, преодолеваемым только с помощью языка и высокого, творящего Слова.

Пригов ведет разговор и с современным искусством, в том числе с сюрреализмом в стихограмме «Это не автопортрет». Здесь намек на *Ceci n'est pas une pipe* (1928–1929) Р. Магритта раскрывает самые глубокие основы творчества этих двух художников. В то время как Магритт играет с путаницей между реальностью и ее представлением, Пригов еще раз утверждает власть пустоты и условность каждого изображения, создавая то, что Е. Бутакова определила как «семиотическая стратегия выживания» [Бутакова, 2011, с. 149], наполняя и одновременно разрушая язык изнутри.

Вывод. Таким образом, Пригов «нейтрализ[ует] властные претензии и текста и социума» [Мартынов, 2008, с. 13] и, гениально смешивая вербальность и визуальность, через стихограммы представляет зрителю / читателю новый мир, в котором демистифицированное и разоблаченное слово больше не приковывает людей, ложится в основу новой свободы и проекта тотального искусства.

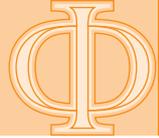
Библиографический список

1. Andre C. Cuts: texts 1959–2004 // Cambridge: MIT Press, 2005. 317 p.
2. Głowiński M. Mowa w stanie obłączenia: 1982–1985. Warszawa: OPEN, 1996. 337 с.
3. Głowiński M. Rytuał i demagogia: trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej. Warszawa: OPEN, 1992. 177 с.
4. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Кн. 2. М.: Наука, 1997. Т. II: Стихотворения. 895 с.
5. Бутакова Е. Дмитрий Александрович Пригов как поэт-конкретист: ваяние в чернилах, письмо кровью // Дмитрий Пригов: Дмитрий Пригов [каталог выставки]. Zurich: Barbarian Art Gallery, 2011. С. 145–151.
6. Горький А.М. Если враг не сдается, – его истребляют // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1930. 314 от 15 ноября. С. 3.
7. Горький А.М. Если враг не сдается, – его уничтожают // Правда. 1930. № 314 от 15 ноября.
8. Горький А.М. Собрание сочинений: в 30 т. 1929–1931. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1953. Т. 25: Статьи, речи, приветствия. 519 с.
9. Добренко Е. Уникальность Пригова в том, что он смог создать Gesamtkunstwerk: [интервью] // Д.А. Пригов. Двадцать один разговор и одно дружеское послание / Сергей Шаповал (сост., вступ., интервью). М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 148–166.
10. Евтушенко Е.А. Присяга простору. Стихи. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1978. 383 с.
11. Исаковский М.В. Сочинения. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 2. 478 с.

12. Ковтун Н.В. «Мусорный человек» и современное государство: механизмы соблазна // Литература. 2015. № 56/57 (2). С. 68–82.
13. Мартынов В. Пестрые прутья Иакова. Частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни. М.: МГИУ, 2008. 140 с.
14. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958. Т. 8: 1927. 459 с.
15. Островский Н.А. Как закалялась сталь. М.: Гос. изд-во Детской литературы Министерство Просвещения РСФСР, 1955. 326 с.
16. Пригов Д.А. Искусство предпоследних истин: Беседа с Дмитрием Приговым // Панорама, 1989. 17–24 февраля.
17. Пригов Д.А. Стихограммы. Париж: Изд. жур-а «А – Я», 1985. 32 с.

Сведения об авторе

Албанезе Ноэми – кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка и литературы, Римский университет «Тор Вергата» (Италия); e-mail: noemi.albanese@uniroma2.it



DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-44>

REVELATORY POTENTIAL OF THE WORD IN THE LIGHT OF D.A. PRIGOV'S "STIKHOGRAMMY"

N. Albanese (Rome, Italy)

Abstract

The role of the word in totalitarian regimes is crucial, as governments use it to control the masses and to create their own truth and reality. What lies behind this is complete void, which becomes the ground for the Conceptualist movement focusing on the relationship between subject and language.

D.A. Prigov is one of the most prominent representatives of conceptualism. His Stikhogrammy, published for the first time in 1985, can be positioned at the junction of verbal and visual art and, combining word and image, they reveal the truth behind the discourse made by Soviet power, by classical literature and the mainstream.

The purpose of this article is to show, on the basis of several selected stikhogrammy, the attitude of D.A. Prigov towards the loss of values and how this loss becomes the basis of the project to create a Gesamtkunstwerk.

Keywords: *visual poetry, D.A. Prigov, conceptualism, void, totalitarian speech.*

Bibliographicheskij spisok

1. Andre C. Cuts: texts 1959–2004 // Cambridge: MIT Press, 2005. 317 p.
2. Blok A.A. Polnoe sobraniye sochinenij i pisyem: v 20 t. Kniga vtoraya. M.: Nauka, 1997. T. II: Stikhotvoreniya. 895 p.
3. Butakova E. Dmitry Aleksandrovich Prigov kak poet-konkretist: vayaniye v chernilakh, pis'mo krov'yu // "Dmitry Prigov: Dmitry Prigov" [exhibition catalogue]. Zurich: Barbarian Art Gallery, 2011. P. 145–151.
4. Dobrenko E. Unikalnost' Prigova v tom, chto on smog sozdat' Gesamtkunstwerk: [interview] // D.A. Prigov. Dvadzat' odin razgovor I odno druzheskoe poslanie / Sergey Shapoval (ed.). M.: Novoye literaturnoye obozrenie, 2014. P. 148–166.
5. Głowiński M. Mowa w stanie oblężenia: 1982–1985. Warszawa: OPEN, 1996. 337 p.
6. Głowiński M. Rytuał i demagogia: trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej. Warszawa: OPEN, 1992. 177 p.
7. Gorky A.M. Yesli vrag ne sdayotsya, – ego istreblyayut // Izvestiya ZIK SSSR i VZIK n. 314, 15 november 1930.
8. Gorky A.M. Yesli vrag ne sdayotsya, – ego unichtozhayut. In Pravda n. 314, 15 november 1930.
9. Gorky A.M. Sobraniye sochinenij: v 30 t. 1929–1931. M.: Gos. izd-vo khudozhestvennoy literatury, 1953. T. 25: Stat'i, rechi, privetstviya. 519 p.
10. Isakovskiy M.V. Sochineniya. M.: Goslitizdat, 1961. T. 2. 478 p.
11. Martynov V. Pyostrye prut'ya Iakova. Chastny vzglyad na kartinu vseobshchego prazdnika zhizni. M.: МГИУ, 2008. 140 p.
12. Kovtun N.V. Musornyj chelovek i sovremennoe gosudarstvo: mekhanizmy soblazna // Literatura. 2015. № 56/57 (2). P. 68–82.
13. Mayakovskiy V.V. Polnoe sobraniye sochinenij v trinadzati tomakh. 1927. M.: Gos. izd-vo khudozhestvennoy literatury, 1958. T. 8. 459 p.

14. Ostrovsky N.A. Kak zakalyalas' stal'. M.: Gos. izd-vo Detskoy Literaturny Ministyerstvo Prosvetsheniya RSFSR, 1955. 326 s.
15. Prigov D.A. Iskusstvo predposlednikh istin: Beseda s Dmitriem Prigovym // Panorama. 1989. 17–24 february. S. 18.
16. Prigov D.A. Stikhogrammy. Paris: Izd. zhurnala «A – Ya», 1985. 32 p.
17. Yevtushenko E.A. Prisyaga prostoru. Stikhi. Irkutsk: Vostochno-Sibirskoye knizhnoye izdatel'stvo, 1978. 383 s.

About the author

About the author Noemi Albanese – PhD in Philology, Adjunct Professor of Russian Language and Literature, University of Rome “Tor Vergata” (Italy); e-mail: noemi.albanese@uniroma2.it

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-45>

УДК 821.161.1

ТЕАТР ИДЕЙ И БЕСКОНЕЧНЫЙ ПЕРФОМАНС ИСТОРИИ: ПОЭТИКА РОМАНА ВЛ. ШАРОВА «РЕПЕТИЦИИ»

М.В. Ларина (Красноярск, Россия)

Аннотация

Историка и писателя Владимира Шарова волновала проблема исторической памяти, ее сохранности на фоне трагически повторяющихся событий российской истории. Считая заимствование идей, готовых сценариев общественного развития и их искусственное внедрение на русской почве гибельным, автор ставит вопрос о выборе собственного пути народом и каждой отдельной личностью.

В статье рассматривается поэтика романа «Репетиции» сквозь призму развития идеи богоизбранности русского народа и мифологема Второго пришествия Христа. Анализируя исторические сценарии, репрезентируемые тремя нарраторами, мы проследили их реализацию в жизни замкнутой общины, секты, случайно созданной французским комедиографом Сертаном. Слишком буквальное понимание своих ролей в постановке по Евангелию от Матфея, излишняя перформативность превращают жизнь сектантов в замкнутый круг репетиций, сменяющихся массовыми убийствами. Желание разорвать этот круг появляется у героя лишь при осознании возможности самостоятельно строить свою судьбу, не порывая с собственным прошлым.

При написании статьи использованы методы мотивного, семиотического, интертекстуального и дискурсного анализа.

Ключевые слова: Владимир Шаров, «Репетиции», карнавализация истории, мифологема Второго пришествия Христа.

Владимир Шаров, писатель и кандидат исторических наук, обращается к истории как к материалу для своих произведений, создавая фантазмагии, где исторические времена предстают вечным карнавалом без прошлого и будущего, всегда в настоящем. Творчество автора современные литературоведы относят к направлению «альтернативной истории», широко представленной в европейской и отечественной словесности. Достаточно вспомнить имена У. Эко, Кр. Рансмайра [Ковтун, Ларина, 2019, с. 33–45], В. Сорокина [Uffelmann, 2020], Т. Толстой [Ковтун, 2009, с. 85–98], Л. Улицкой [Войводич, 2016, с. 209–226].

Для Шарова-историка печальным являлся тот факт, что многие свидетельства отечественной культуры утрачены, историческая память прервана, «корни обрублены» [Marsh, 2007, с. 387]. Свою задачу писатель видит в том, чтобы восстановить связь времен, вернуть русским людям понимание прошлого, закономерностей развития собственной истории: «Если этим не заниматься, не восста-

навливать и оставить все как есть, история превращается в полный бред, никем не понятый и ничем не объяснимый»¹.

В одном из интервью, незадолго до смерти, писатель сказал, что основную особенность русской истории он видит в том, что она всегда понималась как история религиозная: «Русскую историю в том виде, в каком она должна быть, в ее сути, с самого начала формировали монахи и делали это для князей. Они считали, что русский народ избранный, что все это есть святая история, что второе пришествие Спасителя и само спасение произойдет именно на Руси... было принято решение, что все, что в наших пределах происходит, вообще не жизнь, а подготовка к концу света... Люди, которые ради конца света живут и к нему готовятся, это, строго говоря, люди веры, религиозного понимания жизни. Все они живут в мире [...], где участвуют в борьбе добра со злом, греха с праведностью. Все остальное, в общем-то, не так важно. [...] Русская история может быть понята и объяснена сначала до конца только как некий комментарий к Ветхому и Новому Завету. Можно обойтись без всех вещей, связанных с классовой борьбой, тем другим, десятым. Это чисто религиозная история...»².

В эту концепцию вписывается и роман «Репетиции», вышедший в 1992 году в журнале «Нева». В романе проводится аналогия между мифологизированной историей России и Священной историей, буквально разыгранной труппой актеров, представляющих евангельскую мистерию. Судьба невольной созданной французским режиссером Жаком Сертаном секты, учение которой строится на необходимости постоянных репетиций мистерии, подготовке ко Второму Пришествию, разворачивается на фоне реальной истории России XVII–XX веков.

В статье мы анализируем исторические сценарии, которые разыгрываются в романе «Репетиции», выявляем их семиотическое значение, взаимосвязи в общей структуре текста.

Жанр романа трудно определим: постантиутопия, квазиисторический, параисторический, философский роман, абсурдистский роман, «роман-фантазмагория на стыке реалистической прозы и постмодернизма» [Лихина, 2009, с. 87]. Сам автор связывает такую неопределенность с абсурдностью исторического пути России, когда то, что казалось невероятным еще вчера, может стать сегодняшней реальностью. Шаров выделяет два ключевых события российской истории, на фоне которых и происходит действие романа «Репетиции»: Раскол Русской церкви и Октябрьская Революция [Emerson, 2019, с. 597].

Сюжет произведения реализует авторскую идею «бездны повторяемости» российской истории. В этой связи мы считаем важным обратить внимание на то, как строится повествование. Шаров использует характерный прием пересказа: всю информацию читатель получает от нарратора, который, в свою очередь, пересказывает лекции своих преподавателей, архивные документы, найденные рукописи,

¹ Андреева О. «Жизнь – это только испытательный срок». Писатель Владимир Шаров о литературе и смысле русской истории // Горький. 20 августа 2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://gorky.media/context/zhizn-eto-tolko-ispytatelnyj-srok/>

² Там же.



письма, события своей жизни и т.д («текст в тексте»). Структура повествования представляет собой набор метатекстов с комментариями рассказчика в следующей последовательности: пересказ околоправославных воззрений религиозного философа Ильина – пересказ лекций профессора-«идеалиста» Кучмия – рассказ героя о работе с профессором Сувориным – перевод дневников комедианта Сертана, выполненный Мишей Берлиным, – пересказ Сергеем второй части дневников Сертана и старообрядческих рукописей – рассказ о судьбе Исаяи Кобылина.

Рассмотрим связь первых трех метатекстов с повествованием о судьбе общины, они важны, так как именно Ильин, Кучмий и Суворин – своеобразные «учителя» нарратора Сергея – выдвигают свои версии-сценарии мировой и российской истории.

Открывается роман анализом воззрений «полурусского-полуеврея» Ильина на христианство и евангельскую историю. Важными здесь становятся вопросы добра и зла, говорится о личности Христа, о роли евреев в Евангелии. В частности, Ильин формулирует некоторые постулаты своей веры, которые будут повторяться или доказываться жизнью общины, созданной Сертаном. Так, философ говорит о книгах Ветхого Завета: «Это путь, пройденный человеком, это история его возвращения к Богу...» [Шаров, 2019, с. 11]. Взгляд на историю евреев как на путь к Богу перекликается с историей секты, ее скитаниями и горестями на пути к Господу. Мотив блужданий чрезвычайно важен для поэтики романа: скитается Сертан до того, как попадает в Новый Иерусалим, скитается труппа актеров-крестьян по пути в Сибирь, сбегают и снова возвращаются в общину мшанниковские евреи. По мнению М. Липовецкого, мотив блужданий иллюстрирует «странствия отсутствующего центра», позволяя точке зрения постоянно меняться [Липовецкий, 2008, с. 78].

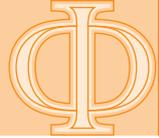
Это характерное для литературы необарокко отсутствие центра, вокруг которого должен был бы строиться необходимый культурный код, наиболее ярко представлено в эпизоде репетиций мистерии без Христа. Рассуждая о Христе, Ильин говорит о Его свободе и правоте: «Христос отличен от человека. Он чист, безгрешен, и в Нем есть чувство правоты, знание, что Он в праве, знание, что и тот и этот мир Его, что Он только сошел сюда, вниз, на землю, и может уйти, и уйдет, поднимется из него» [Шаров, 2019, с. 15]. Именно эти качества Христа в художественном пространстве романа влияют на выбор патриархом Никоном способа ускорить Второе Пришествие. Создавая свою евангельскую мистерию и понимая, что крестьяне ничего не смыслят в Священной истории, Сертан, ревностный христианин-католик, берет на себя роль Учителя: разъясняет крестьянам Евангелие и основы христианского учения. Патриарх категорически запрещает комедиографу брать кого бы то ни было на роль Христа: «...не Сертану... дано найти и явить миру Христа... Христу все ведомо, и, когда будет надо, Он явится Сам – это Его дело, а не Сертана» [Шаров, 2019, с. 116]. Никон словно провоцирует историю, испытывая идею Спасителя, на репетициях же актерам приходится играть так, словно Христос уже среди них.

Желание патриарха поставить мистерию на основе Евангелия от Матфея, спектакль, который повторял бы жизнь Христа, но в иное время и в ином географическом пространстве, продиктовано не целью выслужиться перед царем Алексеем Михайловичем, как одно время подозревал Сертан, а необходимостью дать Господу возможность прийти на «Свою землю». Отсюда же и невозможность кому-либо из актеров сыграть роль Христа, ведь Христос должен явиться Сам, когда посчитает нужным. Мистерия для Никона – попытка спровоцировать Второе Пришествие, так как один только Христос способен разорвать зацикленный карнавал русской истории. Перед Никоном стоит неразрешимый без вмешательства Спасителя вопрос: как можно преобразить пребывающего во лжи и разложении человека, остановить очередной цикл истории, который приведет к новым смертям и катастрофам? Из рассказов патриарха очевидно, что он верит в свое избранничество, в предназначенность к разрешению «проклятых вопросов» бытия.

О роли Никона, его личности рассуждает в романе томский профессор Суворин. По его версии, своими реформами опальный патриарх готовил Россию к концу света, который мог и не наступить, потому что «Третий Рим неправильно славил Бога». Именно Суворин обращает внимание на то, для чего Никон берется переносить христианские святыни на русскую почву. Не забывает профессор и о старообрядцах, которые именно в реформах Никона видели близость Страшного суда и ждали Второе Пришествие в 1666 году.

Говоря о деятельности патриарха, Суворин поднимает ставший ключевым для исторических реалий романа «еврейский вопрос». По мнению профессора, Никон еще в юности прочел Священное Писание и увидел, что в этих книгах мир замкнут на евреях, и в них ни слова нет о Святой Руси. Это побуждает его отказаться от какого бы то ни было исторического прочтения Нового Завета, оставив лишь его метафорический, символический смысл, который и должен быть воплощен в отечественных пределах. Для Суворина отказ от историзма был первым шагом на пути от линейной эсхатологии к замкнутой в круге. Такое понимание времени и реализуется в истории секты во Мшанниках, когда место пустого центра займет один-единственный, многократно размноженный эпизод. Регулярно проводимые репетиции становятся единственным смыслом и оправданием жизни людей, которые не видят подлинной красоты мироздания, отрешены от реальности.

Мшанники отделены и удалены от мира (модель острова), власть в общине принадлежит апостолам, ученикам Бога, роли которых строго выверены, сакрализованы. Во время этапирования в Сибирь труппа добровольно делится на три лагеря: христиане, евреи и стоящие несколько особняком римляне. Некогда театральные роли получают социальный статус. Вся жизнь общины является перманентным театральным действием, которое разрушается единожды – апостолом Петром, Ивашкой Скосыревым, окончательно оформившим мифологическую замкнутость репетиций.



После очередной смены ролей, прежде всего апостольских, для общины наступало страшное «безвременье», и Скосырев решает, что живут и действуют актеры неправильно, из-за чего Христос никогда не придет к ним. Виноваты в этом праведники, ради которых Бог до сих пор не истребил гнусную землю от погрязшего в грехах человечества: «Еще больше, чем праведники, виновны евреи. Их жажда к жизни ни с чем несравнима. Несколько раз они сумели подловить Господа и вырвали у Него обетование сделать их многочисленными, как звезды на небе, и не губить никогда, ни за какие грехи. Господь заключил с евреями завет и почти весь срок жизни людей на земле смотрел на мир через евреев и их глазами. Он был занят ими, евреи отняли Бога у других народов... Даже Христос – и Тот пришел на землю, чтобы спасти именно евреев» [Шаров, 2019, с. 232]. Травмирующим обстоятельством здесь становится осознание актерами того, что Христос не придет к ним, репетиции напрасны. Его отсутствие не может быть устранено, с ним нужно как-то жить, что рождает фундаментальное беспокойство в среде апостолов. Стремление избежать беспокойства толкает их на проецирование вины на евреев. Петр решает, что евреи не хотят Второго Пришествия, нужно их перебить, тогда они расторгнут свой договор с Богом, и он придет. Петра поддерживают другие апостолы, и начинаются очередные гонения на евреев, закончившиеся их исходом из Мшанников с последующим возвращением. Таким образом, преданность евреев Христу проверяется готовностью Его распять [Плеханова, 2010, с. 285].

Жизнь общины, созданной вокруг театральной постановки, закольцовывается: избрание апостолов – репетиции – перераспределение ролей – избиение евреев – уход евреев – возвращение евреев. Устанавливается вечно повторяющийся мифологический круг, время исчезает, эсхатология романа вместо линейной с ожиданием Второго Пришествия превращается в мифологическую, с ее замкнутостью на одном-единственном эпизоде. Петр создает свое «Евангелие от Петра», впервые изменяет текст мистерии, по-трикстерски разрушая ее, дает новые правила игры, новый закон.

Мифологическую повторяемость русской истории пытается проанализировать в своих лекциях еще один учитель рассказчика – профессор философии Кучмий. По его мнению, люди несовершенны и их существование бессмысленно: «Тысячекратное смешение всех и вся со всеми, что, в сущности, является главным содержанием истории, – и есть виновник того, что человечество столь бессмысленно и бездарно» [Шаров, 2019, с. 27]. Кучмий мифологизирует прошлое, так как до настоящего доходят только прообразы, «спутанные и нерасчленимые массы», и это повторяется из эпохи в эпоху.

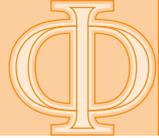
Лекции Кучмия вводят в повествование еще один метатекст. Дело в том, что профессор читает спецкурс «Гоголь и сравнительное литературоведение». Отсылка к творчеству именно этого писателя не случайна. Гоголь, как и многие другие русские авторы, стремился понять пути-перепутья российской истории, осмыслить, найти ту точку, к которой можно было бы вернуться и разорвать порочный круг. Гоголевский образ Руси-Тройки, несущейся неизвестно куда, в кон-

тексте романа «Репетиции» приобретает истинно апокалиптические черты. Кучмий считает, что страсть Гоголя к дороге – его единственная надежда «скрыться и спастись» от творящегося вокруг безумия (в том числе и собственного), но трагедия в том, что бежать получается только по кругу. Ни один из возниц Русси-Тройки не смог вывести ее на широкую, прямую, счастливую дорогу, собственно, великая русская классика – об этом, о поиске ошибки, исправив которую, можно искупить судьбу [Ковтун, 2011, с. 1045–1057].

Свой рассказ о Гоголе Кучмий перемежает историями из жизни, одна из которых, о следователе Челнокове, важна для понимания идейного замысла романа. Уничтожая человека физически, этот чекист оставляет его имя для истории, жизнь человека – его плата за историческую память о самом себе: «Чекисты вырывают человека из небытия, они от имени истории предъявляют ему счет, возвышая испуганного обывателя до масштабов выдающихся деятелей... Ты уже – не обыватель, который по неосторожности сказал резкое словцо на коммунальной кухне, а один из творцов международной политики»³. Для Челнокова сам он – писатель, подследственные – герои произведения, которое он сам же про них и пишет. Эти люди настолько вживаются в роль, придуманную для них Челноковым, что сами начинают рассказывать ему «о себе», о собственных несуществующих злодеяниях. Свою миссию чекист считает невероятно благородной и нужной, так как, по его мнению, смысл жизни – увековечить себя в истории. Ситуация с Челноковым концентрирует внимание на аспекте, связанном с ответственностью отдельной личности перед историей, роли в ней отдельно взятого человека. В романе этот аспект раскрывается и на уровне народа (судьба секты Сертана), и на уровне отдельно взятого человека (мальчика Исая, избежавшего участи своей общины).

Профессор Суворин обобщает необходимый для формирования народа алгоритм, который повторяет община Сертана, образуемая изначально как некое коллективное тело: «В сущности, Сертан создал новый народ... <который>... жил очень сложной, взрослой, и, пожалуй, даже старой жизнью, как и старость, она была обращена к концу, окружающая жизнь казалась ему неразумной и детской, но в ней, несмотря на всю ее простоту, было столько горя, что сил терпеть его уже не было, и все ждали и молили Господа о спасении» [Шаров, 2019, с. 222]. Суворин же определяет характерные для русской нации черты, такие как замкнутость и ощущение «того, что они остались последние». В самих терминах «секта», «община», которыми в тексте обозначена группа актеров мистерии, скрыто значение общего образа мыслей, образа жизни, при этом указывается на определенную закрытость сообщества, на его противопоставление себя прочим (ср. «секта» в словаре Ожегова – «религиозное течение (община), отделившееся от какого-нибудь вероучения и ему противостоящее»), то есть это коллективное тело в первую очередь объединено идеей. Суворин высказывает предположение, что

³ Беззубцев-Кондаков А. Карать и врачевать. О прозе Владимира Шарова // Литературно-философский журнал «Топос». 2006 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.topos.ru/article/4351>



история России есть прежде всего жизнеописание идей, доминировавших среди русского народа. Если обратить внимание на структуру романа, то весь текст посвящен исследованию идеи конца времен, который должен произойти на Руси. Именно эта идея театрализует исторические реалии, связывает разные исторические пласты в романе.

Перфомативность бытования секты Сертана связана с еще одной особенностью российской истории – стремлением к созданию симулякров из разного рода заимствованных идей и концепций. Для общины Сертана созданный ей симулякр постепенно заменяет саму цель: в очередной раз пробираясь по болотам за убегающими «евреями», «христиане» в прямом смысле попадают в земной рай, не зная, что теперь с этим делать. Они не могут ни оценить, ни принять райски прекрасную землю, ибо по сценарию *должны* вновь догонять «евреев».

Финал общины трагичен: сбежав из рая под предводительством «бесноватого» и перебив всех евреев, «христиане» возвращаются в свой ГУЛАГ. Случайно выживший мальчик Исая сначала идет по инерции путем всех «евреев», но в последний момент сворачивает с намеченного пути: «Дальше он уже был не еврей» [Шаров, 2019, с. 346]. Исая попадает из былой цикличности в новую линейность, иными словами, из predeterminedности в управляемое им самим время [Шейко-Маленьких, 2006, с. 85]. В этой связи даже имя героя не случайно («иешаяху» – «спасение, посланное Богом»): библейский пророк Исая, хотя и не отрицал роли predeterminedения в жизни людей, подчеркивал, что судьба человека зависит от его личного выбора и поступков. Обрывки рукописей, «Евангелие от Петра» и дневник Сертана попадают к рассказчику от выросшего Исая, который стал хранителем исторической памяти общины, не отказался от своего прошлого, но при этом построил свою судьбу сам.

Идеи богоизбранности России, воплощения Нового Иерусалима и Второго пришествия Христа с точки зрения идеологии, поэтики романа появляются не случайно, связаны с культурным, историческим наследием. Но то, как абсурдно, перфомативно они реализуются, теряя первоначальные смыслы, сводит их в один страшный мифический круг, происходит редукция времени. Буквальная реализация идеи оборачивается руинами, Новый Иерусалим превращается в ГУЛАГ. Подобная ситуация возможна при условии нивелирования исторической памяти. Переводчик дневников Сертана Миша Берлин сравнивает отказ от прошлого с рождением не из материнской утробы, а из идеи, где все «искусственное и ненатуральное», чуждое естественному развитию вещей. Порочный круг повторений разрывается лишь в момент осознания личностью ценности собственного пути как судьбы, необходимости связи с прошлым, без чего будущее невозможно.

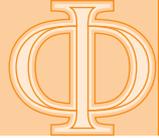
Библиографический список

1. Андреева О. «Жизнь – это только испытательный срок». Писатель Владимир Шаров о литературе и смысле русской истории // Горький. 20 августа 2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://gorky.media/context/zhizn-eto-tolko-ispytatelnyj-srok/> (дата обращения: 03.04.2020).

2. Беззубцев-Кондаков А. Карать и врачевать. О прозе Владимира Шарова // Литературно-философский журнал «Топос». 2006 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.topos.ru/article/4351> (дата обращения: 13.04.2020).
3. Войводич Я. После взрыва (на примере книги Л.Е. Улицкой «Детство 45–53: а завтра будет счастье» // Категория взрыва и текст славянской культуры / ред. Н. Злыднева. М.: Институт славяноведения РАН, 2016. С. 209–226.
4. Ковтун Н.В. Русь «постквадратной» эпохи. (К вопросу о поэтике романа «Кысь» Т. Толстой) // *Respectus Philologicus*. 2009. № 15 (20).
5. Ковтун Н.В., Ларина М.В. Феномен карнавализации в романе Кристофа Рансмайра «Последний мир» // Сибирский филологический форум. 2019. № 2.
6. Ковтун Н.В. On the Ruins of the «Crystal Palace» or the Fate of Russian Utopia in the Classical Era (N.G. Chernyshevsky, F.M. Dostoevsky, M.E. Saltykov-Shchedrin) // *Journal of Siberian Federal University. Humanities and social sciences*. 2011. № 7 (4).
7. Липовецкий М. Паралогии. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 222 с.
8. Лихина Н.Е. Утопический аспект романа В. Шарова «Будьте как дети» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2009. № 8. С. 87–90.
9. Плеханова И. Константы переходного времени // Мифологема «второго пришествия Христа: духовно-интеллектуальные версии во времени и пространстве. Иркутск, 2010. 491 с.
10. Шаров Вл. Репетиции. М.: АСТ, 2019. 345 с.
11. Шейко-Маленьких И. Проблемы поэтики прозы Владимира Шарова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2006. № 19. С. 74–88.
12. Emerson C. Review essay: Vladimir Sharov on History, Memoir, and a Metaphysics of Ends // *Slavic and East European Journal*. 2019. № 64.3. С. 597–607.
13. Marsh R. Literature, History and Identity in Post-Soviet Russia, 1991–2006. Bern: Peter Lang AG. International Academic Publishers. 2007. 594 p.
14. Uffelmann D. Vladimir Sorokin's Discourses: A Companion. Boston: Academic Studies Press, 2020. 238 p.

Сведения об авторе

Ларина Мария Валерьевна – магистрант кафедры филологии, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: philoloh151@gmail.com



DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-45>

THEATER OF IDEAS AND ENDLESS PERFORMANCE OF HISTORY: POETICS OF VLADIMIR SHAROV'S NOVEL "THE REHEARSALS"

M.V. Larina (Krasnoyarsk, Russia)

Abstract

The historian and writer Vladimir Sharov was worried about the lack of historical memory, its preservation, against the background of the tragically repeating events in the Russian history. Considering the borrowing of ideas, ready-made development scenarios, and their artificial inculcation on the Russian soil to be disastrous, the author raises the question of the choice of one's path by the people and each person who makes it up.

The article considers the poetics of the novel "Rehearsals" through the prism of the development of the idea of God's chosen people of Russia and the mythology of the Second Coming of Christ in Russia. Analyzing the historical scenarios represented by the three narrators, we traced their implementation in the life of a closed community, accidentally created by the French comedian Sertan. A too literal understanding of their roles in the performance based of the Gospel of Matthew, excessive performativity, turns the lives of sectarians into a vicious circle of rehearsals, followed by massacres. The hero can break this circle only when he realizes the possibility of independently building his destiny without breaking with his past.

When writing the article, we used the methods of motivational, semiotic, intertextual, and discourse analysis.

Keywords: *Vladimir Sharov, "Rehearsals", carnivalization of history, the mythology of the Second Coming of Christ.*

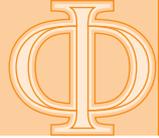
References

1. Andreeva O. "Zhizn' – eto tol'ko ispytatel'nyi srok". Pisatel' Vladimir Sharov o literature i smysle russkoi istorii ["Life is only a trial period". Writer Vladimir Sharov about literature and the meaning of Russian history] [Electronic resource]. URL: <https://gorky.media/context/zhizn-eto-tolko-ispytatel> (accessed: 03.04.2020).
2. Bezzubcev-Kondakov A. Karat' i vrachevat'. O proze Vladimira Sharova // Literaturno-filosofskii zhurnal "Topos". 2006 [Bezzubcev-Kondakov A. Punish and heal. About the prose of Vladimir Sharov // Literary and philosophical magazine "Topos". 2006] [Electronic resource]. URL: <https://www.topos.ru/article/4351> (accessed: 04/13/2020).
3. Voyvodich Yu. Posle vzyrva (na primere knigi L.E. Ulitskoi "Detstvo 45–53: a zavtra budet schast'e" // [After the explosion (on the example of the book of L.E. Ulitskaya "Childhood 45–53: tomorrow there will be happiness" // Category of the explosion and the text of the Slavic culture / ed. by N. Zlydnev. M.: Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, 2016. P. 209–220]. Katergoriya vzryva i tekst slavyanskoj kul'tury (red. N. Zlydneva). M.: Institut slavyanovedeniya RAN, 2016, S. 209–226 [Category of the explosion and the text of the Slavic culture (edited by N. Zlydnev). M.: Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, 2016. P. 209–220].
4. Kovtun N.V. Rus' "postkvadratnoi" epokhi (K voprosu o poetike romana "Kys" T. Tolstoj) // Respectus Philologicus. No. 15 (20). 2009 [Kovtun N.V. Rus of the "post-square" epoch. (To the question of the poetics of the novel "Kys" by T. Tolstoy) // Respectus philologicus. 2009. No. 15 (20)].

5. Kovtun N.V., Larina M.V. Fenomen karnavalizatsii v romane Kristofa Ransmaira «Poslednii mir» // Sibirskii filologicheskii forum. 2019. № 2. [Kovtun N.V., Larina M.V. Phenomenon of carnivalization in the novel by Christoph Ransmayr “The Last World” // Siberian Philological Forum. 2019. No. 2].
6. Lipovetskii M. Paralogii. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. 222 s. [Lipovetsky M. Paralogy. Moscow: New Literary Review, 2008. 222 p.].
7. Likhina N.E. Utopicheskii aspekt romana V. Sharova “Bud'te kak deti” // Vestnik Baltiiskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Ser.: Filologiya, pedagogika, psikhologiya. 2009. № 8. S. 87–90 [Likhina N. Utopian aspect of V. Sharov’s novel “Be like children” // Bulletin of the Baltic Federal University named after J. Kant. Series: Philology, pedagogy, psychology. 2009. No. 8. P. 87–90].
8. Plekhanova I. Konstanty perekhodnogo vremeni // Mifologema “vtorogo prishestviya Khrista”: dukhovno-intellektual'nye versii vo vremeni i prostranstve. Irkutsk, 2010. 491 S. [Plekhanova I. Constants of traditional time // Mythologema of the “second coming of Christ”: spiritual and intellectual versions in time and space. Irkutsk. 2010. 491 p.].
9. Sharov Vl. Repetitsii. M.: AST, 2019. 345 s. [Sharov Vl. The Rehearsals. M.: AST, 2019. 345 p.].
10. Sheiko-Malen'kikh I. Problemy poetiki prozy Vladimira Sharova // Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena. 2006. No. 19. S. 74–88 [Sheiko-Malenkikh I. Problems of prose poetics of Vladimir Sharov // Izvestiya RSPU named after A.I. Herzen. 2006. No. 19. P. 74–88].
11. Emerson C. Review essay: Vladimir Sharov on History, Memoir, and a Metaphysics of Ends // Slavic and East European Journal. 2019. No. 64.3. P. 597–607.
12. Kovtun N.V. On the Ruins of the “Crystal Palace” or the Fate of Russian Utopia in the Classical Era (N.G. Chernyshevsky, F.M. Dostoevsky, M.E. Saltykov-Shchedrin) // Journal of Siberian Federal University. Humanities and social sciences. 2011. No. 7 (4).
13. Marsh R. Literature, History and Identity in Post-Soviet Russia, 1991–2006. Bern: Peter Lang AG. International Academic Publishers. 2007. 594 p.
14. Uffelmann D. Vladimir Sorokin’s Discourses: A Companion. Boston: Academic Studies Press, 2020. 238 p.

About the author

Larina Maria Valerievna – MA Candidate, Philology Department, Krasnoyarsk State Pedagogical University named by V.P. Astafiev; e-mail: philoloh151@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-46>

УДК 81.42

ВЕКТОРЫ ЭКЗОГЕННЫХ ЛИНГВОСОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ВЛИЯНИЙ (на материале произведений И.С. Тургенева)

А.Д. Васильев (Красноярск, Россия)

Аннотация

Два фундаментально важных феномена человеческого бытия, язык и культура, постоянно взаимодействуя, в то же время подвергаются многообразным влияниям извне. Как правило, таким веяниям обычно и совершенно добровольно поддается верхняя страта социума – не просто и не только как модному поветрию, но и как средству дополнительной и недвусмысленной дифференциации общества, четкого отграничения аристократии от плебса.

Наиболее резонансным и долговременным внешним влиянием на русское дворянство была галломания XVIII–XIX вв., выразившаяся и в предпочтении французского языка родному, и в усвоении французского этикета и модных вкусов, и, наконец, в принятии аксиологических ориентиров. Все это нашло широкое отражение в нашей литературной классике. Однако почти синхронно имело место английское влияние, особенно с начала XIX в. Англomania русских аристократов была сравнительно не столь заметна, тем более что она находила воплощение в несколько иных формах. Об этом свидетельствуют и литературно-художественные произведения отечественных писателей.

В статье рассматривается ряд текстов И.С. Тургенева, хорошо представлявшего реалии общества своего времени, в частности его верхушки. Приводятся многочисленные примеры двух доминирующих тенденций, галломании и англomanии, в речевом поведении и быту персонажей-дворян.

Анализ информативного материала позволяет сделать вывод о наличии в XIX в. двух доминантных экзогенных лингвосociокультурных векторов, находившихся в ситуации комплементарности. Их совокупность выполняла функцию непреодолимого барьера между высшей и низшей стратами русского общества, что имело для него самые негативные последствия.

Ключевые слова: *язык и культура, социальная стратификация, галломания, англomanия, русская классическая литература.*

Постановка проблемы. Проблемы языка и культуры постоянно привлекают внимание специалистов, обычно (и справедливо) учитывающих как сложность каждого из этих фундаментальных для социума феноменов, так и многомерность взаимонаправленных связей между ними. Следует иметь в виду также, что соответствующие процессы и их результаты обнаруживаются в первом случае в эволюциях языковых единиц (прежде всего лексических) и их групп, во втором – воплощаются в артефактах и их совокупностях, объединяемых по какому-либо определенному признаку. Такие тенденции могут находить крайнее выражение в замещении родного языка экзогенным, что обычно сопровождается радикальной заменой традиционных предметов одежды и быта

(и, конечно, манеры повседневного поведения и этикета) чужестранными заимствованиями. Конечно, подобные поветрия охватывают далеко не весь этносоциум, но, как правило, его привилегированную страту, испытывающую в том числе потребность в возможно более радикальном отграничении от черни. В данном случае не касаемся вопроса о причинах большей притягательности «чужого» сравнительно со «своим», поскольку он заслуживает особого изучения, причем разноаспектного, и вовсе не сводится к объяснению некоей модой или вкусом; они, как известно, внедряются и насаждаются в чьих-то интересах. Предполагается рассмотреть лишь отражение результатов иноземных влияний в двух важных сферах общественного бытия: речевой коммуникации и оформления персонального экстерьера (отчасти также и манер поведения). Обе они предоставляют индивидууму возможность для самовыражения, будучи, однако, подчиненными обычно каким-то социально-групповым стандартам.

В качестве фактического материала обратимся к некоторым произведениям И.С. Тургенева. Они информативны для изучения вышеуказанных явлений по ряду причин. Великий русский писатель по происхождению, воспитанию, образованию, материальному положению принадлежал к верхней страте современного ему общества и хорошо знал и его реалии, и его представителей, и их вкусы и унастроения. Причем Тургенев относился к ним довольно объективно, то есть в должной степени критично, и сумел талантливо облечь свои наблюдения и суждения в литературно-художественные тексты (далее примеры из них приводятся в хронологическом порядке публикаций).

Цель исследования – анализ текстов И.С. Тургенева, представляющих собой многочисленные примеры двух доминирующих тенденций, галломании и англomanии, в речевом поведении и быту персонажей-дворян.

* * *

Обзор литературы. Предварительно отметим, что если о галломании русского дворянства хорошо известно из произведений ряда отечественных писателей XVIII столетия (Н.И. Новиков, Д.И. Фонвизин, Я.Б. Княжнин и др.), то английское влияние обретает отражение в более поздних сочинениях.

Один из первых российских литературных англоманов – это, по всей видимости, упоминаемый Репетиловым персонаж: «...князь Григорий!! Чудак единственный! нас со смеху морит! Век с англичанами, вся английская складка, И так же он сквозь зубы говорит, И так же коротко обстрижен для порядка» (Грибоедов, 1964, с. 103).

Другой – пушкинский Григорий Иванович Муромский: «Этот был настоящий русский барин <...>. Развел он английский сад <...>. Конюхи его были одеты английскими жокеями. У дочери его была мадам англичанка. Поля свои обрабатывал он по английской методе» (Пушкин, 1978, т. 6, с. 99). Ближайший же его сосед-помещик, Берестов, у которого «ненависть к нововведениям была отличительная черта его характера <...> не мог равнодушно говорить об англomanии своего соседа и поминутно находил случай его критиковать <...>. Англоман

выносил критику <...> нетерпеливо. Он бесился и прозвал своего зоила медведем и провинциалом» (Пушкин, 1978, т. 6, с. 100). Небезынтересно, однако, что при всем англоязычном воспитании дочь Муромского Лиза (хотя ее отец как «образованный европеец» вставляет в свою речь англоязычные фрагменты – вроде «my dear» (Пушкин, 1978, т. 6, с. 108–109]) и при первой «официальной» встрече с Алексеем «говорила <...> только по-французски» (Пушкин, 1978, т. 6, с. 111), и в конце повести обращается к нему же только по-французски (несмотря на понятный эмоциональный всплеск: «Mais laissez – moi donc, monsieur; mais êtes – vous fou?» (Пушкин, 1978, т. 6, с. 115) – (фр.: «Оставьте же меня, сударь; с ума вы сошли?»)). Таким образом, в речевом общении, быту и хозяйственной деятельности «настоящий русский барин» очевидно (притом в полном согласии с «нововведениями») отдает предпочтение английским образцам, но в сравнении с укоренившимися уже французскими они явно поверхностны.

Ведь и Евгения Онегина сначала воспитывала Madame, затем «Monsieur l'Abbé, француз убогой» (Пушкин, 1978, т. 5, с. 9), и их воспитанник «по-французски совершенно мог изъясняться и писал» (Там же), но внешне он копирует уже не петиметра-парижанина, а «как dandy лондонский одет» (Там же) (кстати: «Одежда дэнди, несмотря на внешнюю простоту и неброскость, была очень дорога» [Кибалова и др., 1988, с. 256]).

* * *

XVIII и отчасти XIX вв. – время безусловной монополии французского языка в качестве средства общения на международной арене. В этот период, судя по относительно недавним свидетельствам, «французы <...> лелеяли надежду, что их утонченный язык – любимец аристократии и дворянства Европы, орудие мировой дипломатии – станет главным средством общения всего просвещенного человечества» [Свадост, 1968, с. 156]; XVIII в. нередко даже именовали «веком всеобщности французского языка» [Кузнецов, 1990, с. 291].

В свою очередь, коренные обладатели английского не оставляли попыток конкуренции на рынке языков. Это соперничество гротескно запечатлено в описании взаимного высокомерия лилипутов и блефускуанцев (пародия на тогдашнее соперничество Англии и Франции): «...Каждая из этих наций гордится древностью, красотой и выразительностью своего языка, относясь с явным презрением к языку своего соседа» (Свифт, 1989, с. 54).

Разумеется, такая состязательность имела своей движущей силой вовсе не надуманные лингвистические характеристики, а совсем другие катализирующие факторы. Упомянем лишь отдельные из них.

Указанный период характеризуется, в частности, возникновением гигантских колониальных империй, в каждой из которых воцаряются языки метрополий. Экономика Англии и Франции соревнуются друг с другом в росте производительности и возможностях сбыта продукции, причем первой из стран удается существенно обогнать вторую за счет внутригосударственных трансформаций и обезземеливания крестьянства, вынужденного перетекать в промышлен-

ность в качестве рабочей силы. Вполне естественно, что для Наполеона уже с начала его правления «непримиримая, ожесточенная война с Англией – это <...> в конце концов и защита интересов французской промышленности от британской конкуренции» [Манфред, 1986, с. 366]. Впрочем, англичане к тому моменту явно первенствуют в экономической гонке, и французам достается невыгодная позиция страны, где технический переворот запоздал.

Однако и XVIII в., и начало XIX – эра галломании, властвовавшей в верхних слоях западноевропейских государств [Биржакова, 1981, с. 102–106] и захватившей также и Россию в лице ее правящего класса.

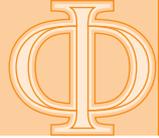
Это, конечно, сразу замечали сторонние наблюдатели – вроде антирусски резонерствовавших барышень-путешественниц, англоирландок К. и М. Вильмот, в общем справедливо пишущих о постыдной франкофилии местных аристократов [Вильмот, 1987, с. 263, 292 и др.]. В то же время К. Вильмот сетует по поводу недостаточности в Москве благородного английского влияния: «Они с предубеждением относятся к британцам, в отличие от галлов... Вообще английскую нацию уважают, но ее обычаи неизвестны, по-английски почти не говорят, английские моды не любят» [Вильмот, 1987, с. 304]. Вероятно, вскользь проявившийся здесь «шовинистический английский патриотизм» (Толстой, 1983, т. 15, с. 299) помещал увидеть на русской почве ростки тенденций, уже давших всходы на Западе и пробивавшихся в России.

Об этом упоминают, в частности, специалисты по истории моды. В их несколько сбивчивом исследовании говорится, например: «Ее [Англии] вкус, организация и мода в XVIII веке стали образцом, которым восхищались все европейские государства. Это точно выражается и в названии моды 1780 года: а ля англэз (à l'anglais). В то время можно говорить об англomanии, захватившей и великосветскую Францию» [Кибалова и др., 1988, с. 223]. Причем «бесспорно, что Англия была наиболее удачлива в области мужской моды. Ее творцами были лорды, артисты и дэнди» [Там же].

По-видимому, и английское влияние на русское дворянство все же было, но не столь резонансное, как французское, и материализовалось оно несколько в иных формах. Собственно, об этом и свидетельствует ряд произведений И.С. Тургенева.

Результаты исследования. Отец персонажа романа «Дворянское гнездо» (1859 г., действие происходит в 1842 г.), посещавший «английские клубы обеих столиц», «заботился об его воспитании: Владимир Николаич говорил по-французски прекрасно, по-английски хорошо, по-немецки дурно» и «скоро понял тайну светской науки, <...> танцевал отлично, одевался по-английски» (Тургенев, 1954, т. 2, с. 148–149).

Отец Лаврецкого, который «так был образован, так хорошо говорил по-французски, с парижским выговором <...>, надел новый английский синий фрак», а некоторое время спустя «получил место при русской миссии в Лондоне» (Тургенев, 1954, т. 2, с. 167–170). В результате «Иван Петрович вернулся [из Парижа] в Россию англоманом. Коротко остриженные волосы, накрахмаленное



жабо, долгополый гороховый сюртук со множеством воротничков, кислое выражение лица, что-то резкое и вместе равнодушное в обращении, произношение сквозь зубы, деревянный внезапный хохот, отсутствие улыбки, исключительно политический и политико-экономический разговор, страсть к кровавым ростбифам и портвейну – все в нем так и веяло Великобританией; весь он казался пропитан ее духом» (Тургенев, 1954, т. 2, с. 174). Однако (возможно, вследствие победы России в Отечественной войне) «чудное дело! превратившись в англомана, Иван Петрович стал в то же время патриотом, по крайней мере он называл себя патриотом, хотя Россию знал плохо, не придерживался ни одной русской привычки и по-русски изъяснялся странно: в обыкновенной беседе речь его <...> вся пестрела галлицизмами» (Тургенев, 1954, т. 2, с. 174). Своего сына он «одел по-шотландски» – при этом «писал ему наставления по-французски» (Тургенев, 1954, т. 2, с. 177–178). Когда же Федор Иванович, уже будучи взрослым, «принялся опять за собственное, по его мнению недоконченное, воспитание», то «приступил даже к изучению английского языка» (Тургенев, 1954, т. 2, с. 187).

Павел Петрович Кирсанов, которому уделено столько внимания в романе «Отцы и дети» (1861 г., время действия – 1859 г.), изображается, казалось бы, как воплощение типичнейшего русского англомана. Его приверженность ко всему английскому проявляется и в одежде (при своем первом появлении он одет «в темный английский *сьют*» [англ. a suit – «костюм»]) (Тургенев, 1954, т. 3, с. 179), и в манере поведения («совершив предварительно европейское *shake hands*» [англ. «рукопожатие»]) (Там же), и в круге чтения («держал в руках последний номер *Galignani* [прим.: «ежедневная либеральная газета „Galignani’s Messenger” („Вестник Галиньяни”)], издавалась в Париже на английском языке») (Тургенев, 1954, т. 3, с. 182). По-видимому, обращение в англomанию произошло у Павла Петровича отчасти и вследствие его малоудачного романа, и, может быть, потому, что он «вступал в то смутное время <...>, когда молодость прошла, а старость еще не настала» (Тургенев, 1954, т. 3, с. 195); и вот, поселившись у брата в деревне, «он стал читать, все больше по-английски; он вообще всю жизнь свою устроил на английский вкус» (Тургенев, 1954, т. 3, с. 196). Он хвалит английскую аристократию, приводя ее в качестве образца: «Вспомните, милостивый государь <...>, английских аристократов. Они не уступают йоты от прав своих, и потому они уважают права других; они требуют исполнения обязанностей в отношении к ним, и потому они сами исполняют *свои* обязанности» (Тургенев, 1954, т. 3, с. 212). Павел Петрович даже в качестве вымышленного для брата предлога дуэли с Базаровым говорит, что «господин Базаров непочтительно отозвался о сэре Роберте Пиле» (Тургенев, 1954, т. 3, с. 324), а при прощании с родственниками «промолвил с глубоким вздохом: «Будьте счастливы, друзья мои! Farewell!» Этот английский хвостик прошел незамеченным...» (Тургенев, 1954, т. 3, с. 367). Более того: в конце концов Павел Петрович «остался на жительство в Дрездене, где знает больше с англичанами и с проезжими русскими. С англичанами он держится просто, почти скромно, но не без достоинства; они находят его немного

скучным, но уважают в нем совершенного джентльмена, «a perfect gentleman» (Тургенев, 1954, т. 3, с. 368) (кстати, и в сцене дуэли автор – кажется, иронически – именуется «раненый джентльмен»).

С другой стороны, мы узнаем из текста, что в молодости Кирсанов-старший «прочел всего пять-шесть французских книг» (Тургенев, 1954, т. 3, с. 192) и что в повседневном общении – прежде всего, с братом – то и дело употребляет французские слова и выражения (например, (Тургенев, 1954, т. 3, с. 180, 187, 198, 212, 217, 219, 306, 325, 331 и др.)), в том числе и пресловутые «принципы» «выговаривал <...> мягко, на французский манер» (Тургенев, 1954, т. 3, с. 187), но иногда использует их и в диалогах с Базаровым, в том числе и перед дуэлью: «A bon entendeur, salut!» [фр. «Имеющий уши да слышит!»], получив в ответ реплику: «...Но почему же не посмеяться и не соединить *utile dulci* [лат. «полезное с приятным»]? Так-то: вы мне по-французски, а я вам по латыни» (Тургенев, 1954, т. 3, с. 321).

Еще одна интересная деталь: находясь уже в Дрездене, Павел Петрович «придерживается славянофильских воззрений: известно, что в высшем свете это считается *tres distingué* [фр. «весьма почтенным»]. Он ничего русского не читает, но на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя» (Тургенев, 1954, т. 3, с. 369).

Роман «Дым» (1867 г., действие относится к 1862 г.) начинается с развернутого острогротескового описания баден-баденского общества «наших любезных соотечественников и соотечественниц», среди которых – и «светские молодые львы с превосходнейшими проборами на затылках, с прекрасными висячими бакенбардами, одетые в настоящие лондонские костюмы» (Тургенев, 1954, т. 4, с. 8–10). Среди них выделяется компания «молодых генералов, особ высшего общества и с значительным весом» – «Литвинов тотчас признал их за русских, хотя они все говорили по-французски... потому что они говорили по-французски» – хотя изредка вставляют в разговор малозначительные английские реплики, вроде: «I say, Valérien, give me some fire», или: «What a sad dog you are, Bóris» («он самое имя «Борис» произнес на английский лад») (Тургенев, 1954, т. 4, с. 62–63). Впрочем, более об английском влиянии в тексте ничего не говорится, кроме упоминания о «дог-карте», которым правит князь М., «известный спортсмен и охотник до английских экипажей и лошадей» (Тургенев, 1954, т. 4, с. 114).

Одним из значительных персонажей романа «Новь» (1877 г., действие разворачивается в 1868 г.) является «известный Сипягин, камергер, в некотором роде общественный столп, будущий министр» – «изящный мужчина» (Тургенев, 1954, т. 4, с. 204, 211). Его русскоязычные монологи – пример не только нормированной русской речи, но и риторического мастерства; ср.: «Сипягин говорил без малейшей запинки: как мед по маслу, катилась его круглая, плавная речь» – и: «Постепенно возвышаясь, Сипягин достиг, наконец, истинного красноречия» (Тургенев, 1954, т. 4, с. 209, 243). Однако в разговорах со «своими» (женой, камер-юнкером Калломейцевым, губернатором) нередко употребляет французские фразы (Тургенев, 1954, т. 4, с. 347, 348, 351, 355, 370, 433, 435, 449).



При этом весьма многочисленны детали описания внешности и быта Сипягина, свидетельствующие о его обыденных вкусовых предпочтениях. Так, у него «на английский манер висячие бакены»; голову он причесывает «на английский фасон, в две щетки»; его письмо пропитано «не духами – фи! – а какой-то необычайно приличной английской вонью»; у него «пренеудобный и безобразный шотландский дорожный картуз», «он опирался на английскую бамбуковую трость», а рука его облечена «в желтую английскую перчатку из собачьей кожи» (Тургенев, 1954, т. 4, с. 208, 232, 345, 229, 238, 439) (да и в одной из комнат его дома – «звонкий английский замок» – с. 437).

Кроме того, произнося «спич» (ср. англ. speech), Сипягин, «наподобие Роберта Пиля, закладывал руку за фалду фрака», и, по его мнению, «Адам Смит – одно из светил человеческой мысли»; Калломейцеву «он дал сильный английский shakehands, „в раскачку“ – словно в колокол позвонил», а в своем имении вел себя «вовсе не как важный чиновник или сановник, а как добрый русский country-gentleman» (Тургенев, 1954, т. 4, с. 243, 250, 229, 239).

В общем, униженный Сипягиным «мизерный и тщедушный» Паклин имеет достаточно оснований для мысленной квалификации «будущего министра»: «...Будет тебе ломаться, английская морда!» (Тургенев, 1954, т. 4, с. 434).

Кстати, когда Сипягину приходится по необходимости общаться с простолюдинами, он «не преминул щегольнуть некоторыми изречениями, долженствовавшими доказать, что он и сам – не только русский человек, но „русак“ и близко знаком с самой сутью народной жизни! <...> И все эти поговорки и изречения Сипягин произносил каким-то особенным, здоровенным, даже сипловатым голосом...» (Тургенев, 1954, т. 4, с. 362–363).

Во многом близкий ему Калломейцев также произносит французские реплики – а «одет он на самый лучший английский манер» (Тургенев, 1955, т. 4, с. 220). Любопытно, между прочим, что этот персонаж дифференцирует якобы разные отечественные языки по функционально-стилевым критериям: «...Я признаю язык российский, язык указов и постановлений правительственных; я дорожу его чистотою! Перед Карамзиным я склоняюсь!.. Но русский, так сказать, ежедневный язык... разве он существует?» (Тургенев, 1954, т. 4, с. 224).

Наконец, в некоторых повестях разных лет встречаются отдельные указания на инонационально ориентированные предпочтения персонажей, однако они касаются, как правило, лишь их внешности.

Так, в повести «Бретер» (1847 г., завязка истории относится примерно к 1809 г.) Ненила Макарьевна, жена помещика «средней руки», «сама заказывала ему платье и наряжала его по-английски, как оно и прилично помещику» (Тургенев, 1954, т. 5, с. 42–43); в повести «Три портрета» (1846 г.) упоминается «весьма благообразный дворецкий <...>, одетый по-английски» (Тургенев, 1954, т. 5, с. 88); в повести «Два приятеля» (1854 г., время действия – 184* г.) один из главных персонажей «Вязовнин был довольно высокого роста, худ, белокур и смахивал на англичанина»; «с него достаточно было куриной котлетки или двух яичек

всмятку с маслом и какой-нибудь английской приправы в хитроустроенном и патентованном сосуде, за которую платил он большие деньги и которую втайне находил отвратительною, хотя и уверял, что без нее ничего в рот взять не может»; описанная здесь же «ловкая дама» Заднепровская «винцо <...> попивала порядком, причем замечала, что в Англии все дамы употребляют вино, а здесь и это почитается неприличным» – она же «сама протянула им [гостям-помещикам] руку для английского shakehands» (Тургенев, 1954, т. 5, с. 343, 346, 352, 358).

* * *

Выводы. Вышеприведенные беллетристические иллюстрации в совокупности могут служить наглядными примерами выражений универсальных семиотических оппозиций (см. [Иванов, Топоров, 1965; Леви-Строс, 1983; Элиаде, 2000] и мн. др.).

Вместе с тем они не сводимы целиком к четким парным противопоставлениям, поскольку в их компонентах присутствуют черты, вносящие некий дисбаланс: «Бинарность и асимметрия являются обязательными законами построения реальной семиотической системы. Бинарность, однако, следует понимать как принцип, который реализуется как множественность» [Лотман, 1996, с. 164].

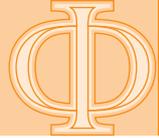
Действительно, здесь наглядно выступает сложная многоступенчатость пропорции 'свой'/'чужой' = 'хороший'/'плохой', предопределяемая как широким разнообразием вербальной конкретизации каждой из составляющих, так и ее вариативно-оценочного понимания.

Налицо галломания русской высшей страты описываемого периода, укоренившаяся в XVIII в. и охватывающая обширный диапазон социокультурных явлений: от использования французского языка в качестве основного средства речевой коммуникации – и до превратно понятого «просвещения» включительно. «Люди считали несчастьем быть русскими и <...> утешались только мыслью, что хотя тела их родились в России, но души принадлежали короне французской» [Ключевский, 1990, IX, с. 37–38]. Конечно же, это влекло за собой самые печальные последствия для государства в целом [Там же].

Однако при этом не столь заметно, но уверенно в той же дворянской среде присутствовал вектор англomanии. Он реализовался преимущественно на обиходно-бытовом уровне, благодаря добротному качеству изделий британской промышленности – тканей и проч., модным поветриям в одежде и этикетных манерах поведения¹; соответствующая же с точки зрения происхождения идеология воспринималась несомненно более сдержанно.

Таким образом, в предпочтениях русских дворян сосуществовали и взаимно переплетались две генеральные доминирующие тенденции – и обе иноземные, в равной степени чуждые народным массам.

¹ Небезынтересно заметить, что привычное сегодня устойчивое словосочетание *уйти по-английски* в значении 'уйти, не прощаясь', еще в первой половине XIX в. было ориентировано на этнически иной источник; ср.: «Он, закрыв глаза, поклонился и à la français [фр. «на французский манер»] вышел из залы» [Толстой, 1980, т. V, с. 175].



Иначе говоря, отчасти конкурировавшие между собой векторы галломании и англomании суммарно являлись амбивалентно воспринимаемым компонентом оппозиции, в которой экзогенные элементы (включая язык) ощущались их носителями как 'свой', но для всех прочих были 'чужими'. Одновременно высшая страта отторгала автохтонные язык и культуру, считая их 'чужими', а большинство населения страны совершенно естественно оценивала их как 'свой'.

Если к тому же учитывать, что после Елизаветы Петровны собственно русских монархов более не было до окончания самодержавия в России, и благодаря кадровой политике престола начальствующие должности заполнялись инородцами (в основном немцами), то закономерно, что властители и подданные находились в состоянии радикальной взаимной изоляции.

Подобные проблемы актуальны и сегодня, на фоне лозунгов консолидации и патриотизма. И в этом аспекте русская классика поучительна. Вот, например, англоман Лаврецкий-старший «стал патриотом, по крайней мере он называл себя патриотом», но в его поместье «все осталось по-старому, только оброк кой-где прибавился, да барщина стала потяжелее, да мужикам запретили обращаться прямо к Ивану Петровичу: патриот очень уж презирал своих сограждан» (Тургенев, 1954, т. 2, с. 174–175).

Список источников

1. Грибоедов А.С. Горе от ума. М., 1964. С. 3–122.
2. Пушкин А.С. Барышня-крестьянка // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л., 1978. Т. 6. С. 99–115.
3. Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л., 1978. Т. 5. С. 5–164.
4. Свифт Дж. Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей. М., 1989. 352 с.
5. Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1980. Т. 5. 429 с.
6. Толстой Л.Н. О Шекспире и о драме // Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 258–314.
7. Тургенев И.С. Бретер // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. М., 1954. Т. 5. С. 37–85.
8. Тургенев И.С. Два приятеля // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. М., 1954. Т. 5. С. 342–418.
9. Тургенев И.С. Дворянское гнездо // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. М., 1954. Т. 2. С. 139–307.
10. Тургенев И.С. Дым // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. М., 1954. Т. 4. С. 7–187.
11. Тургенев И.С. Новь // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. М., 1954. Т. 4. С. 191–477.
12. Тургенев И.С. Отцы и дети // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. М., 1954. Т. 3. С. 167–369.
13. Тургенев И.С. Три портрета // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. М., 1954. Т. 5. С. 86–115.

Библиографический список

1. Биржакова Е.Э. Щеголи и щегольской жаргон в русской комедии XVIII века // Язык русских писателей XVIII века. Л., 1981. С. 96–129.
2. Вильмот М., Вильмот К. Письма из России // Дашкова Е.Р. Записки. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987. С. 209–426.
3. Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). М., 1965. 248 с.

4. Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. Прага, 1988. 608 с.
5. Ключевский В.О. Воспоминание о Н.И. Новикове и его времени // Ключевский В.О. Сочинения: в 9 т. М., 1990. Т. 9. С. 28–55.
6. Кузнецов С.Н. Международные языки // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
7. Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983. 536 с.
8. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1996. 464 с.
9. Манфред А.З. Наполеон Бонапарт. М., 1986. 735 с.
10. Свадост Э.П. Как возникнет всеобщий язык? М., 1968. 287 с.
11. Элиаде М. Избранные сочинения. М., 2000. 414 с.

Сведения об авторе

Васильев Александр Дмитриевич – доктор филологических наук, профессор кафедры общего языкознания, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: vasileva@kspu.ru



VECTORS OF EXOGENOUS LINGUISTIC AND SOCIOCULTURAL INFLUENCES (on the material of I.S. Turgenev's works)

A.D. Vasilyev (Krasnoyarsk, Russia)

Abstract

Two fundamentally important phenomena of human existence, language and culture, are constantly interacting at the same time being subjected to various influences from outside. As a rule, such developments usually and completely voluntarily succumb to the upper strata of the society – not just and not only as the order of the day, but also as a means of additional and unambiguous differentiation of society, clear separation of aristocracy from plebs.

The most resonant and long-term external influence on the Russian nobility was the Gallomania of the 18th–19th centuries, expressed both in the preference of the French language to the native language, and in the learning of the French etiquette and fashion tastes, and finally in the adoption of axiological guidelines. All this was widely reflected in our literary classic. However, almost synchronously there was English influence, especially since the beginning of the 19th century. The Anglomania of Russian aristocrats was relatively not so visible, especially since it found embodiment in slightly different forms. This is also evidenced by the literary and artistic works of Russian writers.

The article considers a number of texts by I.S. Turgenev, who well presented the realities of the society of his time, in particular – its top classes. Numerous examples of two dominant tendencies, gallomania and anglomania, in speech behavior and the household of noble characters are given.

The analysis of informative material makes it possible to conclude that in the 19th century there were two dominant exogenous linguistic and sociocultural vectors which complemented one another. Their combination served as an insurmountable barrier between the higher and lower strata of the Russian society that had the most negative consequences for the latter.

Keywords: *language and culture, social stratification, gallomania, anglomania, Russian classical literature.*

Spisok istochnikov

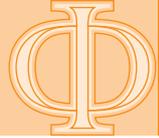
1. Griboedov A.S. Gore ot uma. M., 1964. S. 3–122.
2. Pushkin A.S. Baryshnya-krest'yanka // Pushkin A.S. Poln. sobr. soch.: v 10 t. L., 1978. T. 6. S. 99–115.
3. Pushkin A.S. Evgenij Onegin // Pushkin A.S. Poln. sobr. soch.: v 10 t. L., 1978. T. 5. S. 5–164.
4. Swift Dzh. Puteshestviya v nekotorye otdalennye strany sveta Lemyuelya Gullivera, snachala hirurga, a potom kapitana neskol'kih korablej. M., 1989. 352 s.
5. Tolstoj L.N. Vojna i mir // Tolstoj L.N. Sobr. soch.: v 22 t. M., 1980. T. 5. 429 s.
6. Tolstoj L.N. O Shekspire i o drame // Tolstoj L.N. Sobr. soch.: v 22 t. M., 1983. T. 15. S. 258–314.
7. Turgenev I.S. Bretyor // Turgenev I.S. Sobr. soch.: v 12 t. M., 1954. T. 5. S. 37–85.
8. Turgenev I.S. Dva priyatelya // Turgenev I.S. Sobr. soch.: v 12 t. M., 1954. T. 5. S. 342–418.
9. Turgenev I.S. Dvoryanskoe gnezdo // Turgenev I.S. Sobr. soch.: v 12 t. M., 1954. T. 2. S. 139–307.
10. Turgenev I.S. Dym // Turgenev I.S. Sobr. soch.: v 12 t. M., 1954. T. 4. S. 7–187.
11. Turgenev I.S. Nov' // Turgenev I.S. Sobr. soch.: v 12 t. M., 1954. T. 4. S. 191–477.
12. Turgenev I.S. Otcy i deti // Turgenev I.S. Sobr. soch.: v 12 t. M., 1954. T. 3. S. 167–369.
13. Turgenev I.S. Tri portreta // Turgenev I.S. Sobr. soch.: v 12 t. M., 1954. T. 5. S. 86–115.

References

1. Birzhakova E.E. Shchegoli i shchegol'skoj zhargon v ruskoj komedii XVIII veka // Yazyk russkih pisatelej XVIII veka [Dandies and dandified jargon in Russian Comedy of the XVIII century In Language of Russian writers of the XVIII century]. L., 1981. S. 96–129.
2. Vil'mot M., Vil'mot K. Pis'ma iz Rossii // Dashkova E.R. Zapiski. Pis'ma sester M. i K. Vil'mot iz Rossii [Letters from Russia In Dashkova E. R. Notes. Letters from the sisters M. and K. Wilmot from Russia]. M., 1987. S. 209–426.
3. Ivanov Vyach. Vs., Toporov V.N. Slavyanskije yazykovye modeliruyushchie semioticheskie sistemy (drevnij period) [Slavic language modeling semiotic systems (ancient period)]. M., 1965. 248 s.
4. Kibalova L., Gerbenova O., Lamarova M. Illyustrirovannaya enciklopediya mody [Illustrated encyclopedia of fashion]. Praga, 1988. 608 s.
5. Klyuchevskij V.O. Vospominanie o N.I. Novikove i ego vremeni // Klyuchevskij V.O. Sochineniya: v 9 t. [Remembrance of N. I. Novikov and his time In Klyuchevsky V. O. Essays in 9 vol. 9]. M., 1990. T. 9. S. 28–55.
6. Kuznecov S.N. Mezhdunarodnye yazyki // Lingvisticheskij enciklopedicheskij slovar' [International languages In Linguistic encyclopedic dictionary]. M., 1990.
7. Levi-Stros K. Strukturnaya antropologiya [Structural anthropology]. M., 1983. 536 s.
8. Lotman Y.M. Vnutri myslyashchih mirov [Inside the thinking worlds]. M., 1996. 464 s.
9. Manfred A.Z. Napoleon Bonapart [Napoleon Bonaparte]. M., 1986. 735 s.
10. Svadost E.P. Kak vzniknet vseobshchij yazyk? [How will there be a universal language?]. M., 1968. 287 s.
11. Eliade M. Izbrannye sochineniya [Selected writings]. M., 2000. 414 s.

About the author

Vasilyev Alexander Dmitrievich – Post-Doctoral Degree in Philology, Professor of the Department of General Linguistics, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev; e-mail: vasileva@kspu.ru

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-47>

УДК 81-11

АССОЦИАТИВНОЕ ПОЛЕ СИЛА: ЭВОЛЮЦИЯ СОДЕРЖАНИЯ

Т.М. Низамутинова (Красноярск, Россия)

Аннотация

Статья посвящена анализу изменений в содержании фрагмента языкового сознания молодого поколения носителей русского языка в период с 1988 по 2018 год на материале ассоциативного поля СИЛА по данным ассоциативных словарей русского языка. В процессе анализа выявляются различия в смысловой структуре поля и ценностных ориентирах молодежи конца XX – начала XXI века.

Исследование осуществлялось путем анализа реакций ассоциативного поля СИЛА в Русском ассоциативном словаре (РАС), Русском региональном словаре европейской части России (ЕВРАС), Русской региональной ассоциативной базе данных (Сибирь и Дальний Восток) (СИБАС).

В результате выявлены различия в ценностных ориентирах молодых современников конца XX века и молодых жителей регионов России XXI века.

Ключевые слова: *психолингвистика, языковое сознание, ассоциативное поле, ассоциативный словарь, ценностный аспект, сила.*

Постановка проблемы. Изучение проблемы репрезентации языкового сознания широко представлено в специальной научной литературе. Основным инструментом проникновения в структуры языкового сознания является свободный ассоциативный эксперимент. В результате массовых ассоциативных экспериментов создаются ассоциативные словари, в которых представлены материалы ассоциативных экспериментов – ассоциативные поля, анализ которых ведет к выявлению образа мира носителей той или иной культуры. На современном этапе развития науки считается, что именно таким способом изучаются глубинные слои сознания.

Ассоциативные словари, включающие «прямые» (от стимула – к реакции) и «обратные» (от реакции – к стимулу) словарные статьи, опираются на использование электронных баз данных. В представленном исследовании мы обратились к электронным базам данных трех словарей: Русскому ассоциативному словарю (РАС) [Караулов и др., 2019], Русскому региональному словарю европейской части России [Уфимцева, Черкасова, 2018], Русской региональной ассоциативной базе данных (Сибирь и Дальний Восток) (СИБАС) [Русская региональная ассоциативная база данных, 2008–2018].

Цель исследования – выявить общие и региональные черты в структуре и содержании ассоциативного поля СИЛА на основе сопоставительного анализа ассоциативных словарей конца XX – начала XXI века.

Ассоциативное поле – экспериментально создаваемый артефакт, который авторы «Ассоциативного тезауруса русского языка» (1993–1999) ставят в один ряд с такими формами фиксации общенационального словаря, как академические грамматики и толковые словари [Тарасов, 2000, с. 24].

Для определения смысловой структуры ассоциативного поля СИЛА, основываясь на количественной характеристике реакций-ассоциаций, выделим ядро, околоядерную и периферийную зоны. Ядро ассоциативного поля СИЛА в РАС представлено следующими реакциями: *воли 7, духа 7, есть = ума не надо 5, тяжести 4, большая 3, тока 3, ума 3*.

Наибольшее количество реакций на стимул СИЛА – *воли, духа* – свидетельствует о первичном представлении человека о силе как проявлении внутренних качеств человека.

Околоядерная зона поля СИЛА в РАС: *ловкость 2, лошадиная 2, могучая 2, мужская 2, человека 2*. Этот набор реакций читается как текст: *сила – это ловкость, она может быть лошадиной, могучей, мужской, то есть она защищает и дает уверенность человеку*.

Сравним набор основных смыслов ассоциативного поля СИЛА (РАС) с основными значениями толкового словаря под редакцией С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой, который дает двенадцать основных значений слова «сила».

1. Величина, являющаяся мерой механического взаимодействия тел, вызывающего их ускорение или деформацию; характеристика интенсивности физических процессов (спец.). 2. Способность живых существ напряжением мышц производить физические действия, движения; вообще – физическая или моральная возможность активно действовать. 3. обычно мн. Материальное или духовное начало как источник энергии, деятельности. Силы природы. 4. чего. Способность проявления какой-н. деятельности, состояния, отличающаяся определенной степенью напряженности, устремленности. С. воли. 5. Могущество, влияние, власть. Могучая с. слова. 6. Сущность, смысл (разг.). 7. Действенность, правомочность (закона; решения, правила). Закон вступил в силу. 8. мн. Общественная группа, общественный слой. Соотношение сил. 9. мн. Вооруженные силы. 10. ед. Большое количество, множество (прост.). Народу там – с. 11. силами кого-чего, в знач. предлога с род. п. Построено силами студентов. 12. сила!, в знач. сказуемого. О чем-н. очень хорошо, впечатляюще (прост.) (Ожегов, Шведова).

Отмечаем, что языковое сознание молодого человека конца XX века в РАС отражает только первые четыре значения, которые являются первичными, составляющими основу русской ментальности, и не включает значения, сформировавшиеся как вторичные, на основе общественно-политического опыта человека.

Далее сравним (табл.) ассоциации ядерной зоны Русского ассоциативного словаря (1988–1998) с реакциями в Русском региональном словаре европейской части (2008–2011), в Русской региональной ассоциативной базе данных (Сибирь и Дальний Восток) (2008–2018).



Ядерная зона реакций на стимул СИЛА в РАС в сравнении с ЕВРАС, СИБАС

№	Реакции на стимул СИЛА в РАС (1988–1998)	Реакции на стимул СИЛА в ЕВРАС (2008–2011)	Реакции на стимул СИЛА в СИБАС (2008–2018)
1	Воли – 7 Духа – 7	Воли – 82	Воли – 68
2	Есть = ума не надо – 5	Ум – 35	Духа – 14
3	Тяжести – 4	Духа – 18	Ум – 11
4	Большая – 3	Тяжести – 6	Есть = ума не надо – 8
5	Тока – 3 Ум – 3	Есть = ума не надо – 5	Большая – 5
6		Тока – 3	Тока – 4
7		Большая – 0	Тяжести – 3

Прежде всего, СИЛА реализуется как словосочетание *сила воли, сила духа*. Но для молодого человека конца XX века ассоциации *воля и дух* занимают одинаковую позицию (РАС), для носителя языка XXI века ассоциации *воля, дух* занимают тоже высокие позиции, но значимость их выше, так как они более многочисленны (в ЕВРАС – 82, 18; в СИБАС – 68, 14).

Обратим особое внимание на парадигматические ассоциации *власти и ума*. Заметим, что о СИЛЕ *власти* 2 (РАС) молодой современник конца XX века лишь упоминает, тогда как для молодого человека XXI века ассоциация *власти* в ЕВРАС и СИБАС более значима по количеству: в РАС – 2, в ЕВРАС – 19, в СИБАС – 32.

Более значимой в ассоциативных словарях XXI века является реакция *ума*: в РАС – 3, в ЕВРАС – 35, в СИБАС – 11. Наряду с ассоциацией *ума*, в ЕВРАС – 4, СИБАС – 3, появилась ассоциация *знания, знаний*, которой нет в РАС.

Важное отличие в обыденном сознании молодого современника конца XX века в том, что на стимул СИЛА в РАС лишь единично представлены ассоциации, обозначающие физические возможности человеческого тела: *мышцы 1, мышцах 1* (РАС). В начале XXI века у молодого человека наблюдаем ассоциации, представленные семантическими группами «духовное» и «физическое». Духовное: *воли, мощи, власти, ума, духа, мысли*. Физическое: *мышцы 1б, мускул(ы) 12, мужество 8, удар(а) 7, мужчина 6, кулак 4, спортсмен 3, штанга 3, боль 2, борьба 2, драка 2, гиря 2, грубость 2, качок 2, спорт 2, муж 2, тренировка 2, бицепс 1, бодибилдинг 1* – по данным ЕВРАС; *спорт 8, мускул(ы) 7, удар(а) 5, богатырь 4, мужчина 3, бицепс 2, кулак 2, тренажер 2, мышцы 2, бег 1, бодибилдер 1, гантеля 1, груша 1, драка 1, качок 1, качман 1, мужик 1, мужик 1, мускулистые руки 1, плечи 1, рука 1, спецназ 1, спортсмен 1, тяжелоатлет 1* – по данным СИБАС. Занятия спортом, внимание к физической красоте тела занимают в начале XXI века ведущие позиции, в конце XX века, по данным РАС, интерес к силе *физической* 2 минимален (РАС).

На стимул СИЛА наши современники дают в том числе ассоциации: *Арнольда 1* в СИБАС [Русская региональная..., 2014], *Шварценеггера 1* в ЕВРАС [Уфимцева, Черкасова, 2018]. Очевидно, сказывается развитие культуризма, символом которого стал Арнольд Шварценеггер, американский культурист, предприниматель и актер австрийского происхождения, политик-республиканец, 38-й губернатор Калифорнии.

На периферии ассоциативного поля СИЛА в словарях XXI века отмечаются ассоциации: *наркотиков 1* (ЕВРАС), *протеина 1* (СИБАС), *зло 1*, *агрессия 1*, *насилие 1*, *натиск 1*, *ярость 1* (ЕВРАС); *зло 2*, *жестокость 1*, *насилие 1* (СИБАС), чего не отмечали молодые люди конца XX века.

Важно отметить, что в РАС есть парадигматическая ассоциация СИЛА *добра 1*; синтагматические реакции: *не в кулаках 1*, *не в мышцах 1* (РАС), не отмечаемые словарями XXI века.

О СИЛЕ природы свидетельствуют реакции-ассоциации: *быка 2*, *ветра 1*, *дождя 1*, *огня 1*, *лошади 1* (ЕВРАС) *огня 1*, *природы 1*, *ветра 1* (СИБАС).

В РАС отмечается только реакция: *лошадиная 2*.

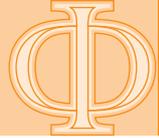
Аксиологический аспект: в ассоциативном поле СИЛА в СИБАС находится ассоциация: *хорошо 2*; в РАС – *страшно 2*.

Во всех анализируемых словарях присутствует ассоциация паремийного происхождения: *сила есть, ума не надо* (РАС – 5, ЕВРАС – 5, СИБАС – 9). Эта поговорка, как отражение русской народной ментальности, характерна для разных территорий и поколений носителей русского языка.

Оценивая ассоциаты-глаголы на стимул СИЛА, отмечаем следующие действия: *решает 1*, *рулит 1*, *стоит 1* (ЕВРАС), *противостоит 1* (СИБАС), которые в РАС не представлены. В РАС отмечаются: *кончилась 1*, *кормит 1*, *прибавляется 1*, *мыслить не дает 1*.

Выводы. В результате анализа ассоциативного поля СИЛА в базах данных словарей РАС, ЕВРАС и СИБАС, которые отражают фрагмент языкового сознания различных временных периодов, отмечаем следующее.

1. Выстроив реакции-ассоциации, представленные в ассоциативных словарях в иерархической последовательности, можно заметить, что в Русском ассоциативном словаре XX века (РАС) и Русском региональном словаре европейской части России (ЕВРАС), Русской региональной ассоциативной базе данных (Сибирь и Дальний Восток) (СИБАС) XXI века отмечается общая часть из 6 ассоциаций, составляющая основу ассоциативного поля СИЛА: *воли, духа, есть=ума не надо, тяжести, тока, ума*. Однако количественное предпочтение молодого современника XXI века склоняется в сторону существительных, характеризующих преимущественно силу физическую, пропагандирующую культ тела. На втором месте после реакций: *воли, мощи, власти, ума, духа и мысли* – находятся реакции-ассоциации: *мышцы, мускулы, кулак, спортсмен, штанга, гиря, груша, гантеля, тренировка, бодибилдинг, спецназ, тяжелоатлет и др.*



В XXI веке СИЛА «агрессивна», об этом свидетельствуют реакции: в ЕВРАС (2008–2011) среди реакций на слово-стимул «сила» названы: *удар 7, драка 2, борьба 2, зло 1, агрессия 1, насилие 1, натиск 1, ярость 1, наркотики 1, протеин 1*, то же в СИБАС (2008–2018): *зло 2, жесткость 1, насилие 1*.

В Русском ассоциативном словаре XX века подобных реакций не было.

В XXI веке на стимул СИЛА получены ассоциации *протеин, наркотики*, которые также не были представлены в ассоциативных словарях XX века.

Региональные отличия в содержании ассоциативного поля СИЛА наблюдаются в наличии ассоциации *любовь 5* в СИБАС [Русская региональная..., 2014], что внушает надежду на то, что СИЛА *воли, духа, ума, любви* всегда будет в приоритете.

Список словарей

1. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С.А. Кузнецова. СПб.: Норинт, 2000. 536 с.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 12 т. М.: Мир книги, 2003. Т. 11: СапТех.
3. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / под общ. ред. проф. Л.И. Скворцова. 24-е изд., испр. М.: Оникс: Мир и образование, 2010. 640 с.
4. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. URL: <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=34233> (дата обращения: 17.03.2020).

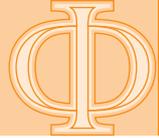
Библиографический список

1. Васильева С.П. Деньги как ценность в языковом сознании русских Приенисейской Сибири // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. 2016. № 2. С. 158–165.
2. Васильева С.П. Представление о КРАСОТЕ в языковом сознании сибиряков-красноярцев // Сибирский филологический форум: научное периодическое электронное сетевое издание. 2018. № 1. С. 4–10. URL: www.sibfil.ru (дата обращения: 10.04.2019).
3. Залевская А.А. Языковое сознание: вопросы теории // Вопросы психолингвистики / гл. ред. А.А. Леонтьев. М., 2003. С. 30–35.
4. Караулов Ю.Н., Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф., Уфимцева Н.В., Черкасова Г.А. Русский ассоциативный словарь. Ассоциативный тезаурус современного русского языка: в 3 ч., 6 кн. М., 1994, 1996, 1998. Кн. 1, 3, 5: Прямой словарь: от стимула к реакции; Кн. 2, 4, 6 (РАС): Обратный словарь: от реакции к стимулу (РАС 2). URL: <http://thesaurus.ru/dict.php> (дата обращения: 20.03.2020).
5. Караулов Ю.Н., Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф., Уфимцева Н.В., Черкасова Г.А. Русский ассоциативный тезаурус современного русского языка: в 3 ч., 6 кн. М., 1994, 1996, 1998. Кн. 1, 3, 5: Прямой словарь: от стимула к реакции; Кн. 2, 4, 6 (РАС): Обратный словарь: от реакции к стимулу. URL: <http://thesaurus.ru/dict.php> (дата обращения: 20.03.2019).
6. Леонтьев А.А. Языковое сознание и образ мира // Язык и сознание: парадоксальная рациональность / отв. ред. Е.Ф. Тарасов. М., 1993. С. 16–22.
7. Низамутинова Т.М. Ассоциативное поле КИНО // Сибирский филологический форум: научное периодическое электронное сетевое издание. 2019. № 1. С. 39–46. URL: www.sibfil.ru (дата обращения 10.04.2020).
8. Рубинштейн С.Л. Бытие и сознание. Человек и мир. СПб.: Питер, 2003. 512 с.

9. Русская региональная ассоциативная база данных (2008–2018) / авт.-сост. И.В. Шапошникова, А.А. Романенко (СИБАС). URL: // adictru.nsu.ru (дата обращения: 20.03.2020).
10. Тарасов Е.Ф. Актуальные проблемы анализа языкового сознания // Языковое сознание и образ мира / отв. ред. Н.В. Уфимцева. М., 2000. С. 24–32.
11. Уфимцева Н.В. Жизнь как ценность: эволюция содержания // Вопросы психолингвистики / гл. ред. Е.Ф. Тарасов. М., 2016. № 2 (28). С. 15–19.
12. Уфимцева Н.В., Черкасова Г.А. Русский региональный ассоциативный словарь (Европейская часть России). М.: Московская международная академия, 2018. Т. I: От стимула к реакции.

Сведения об авторе

Низамутинова Татьяна Магесумовна – аспирант кафедры общего языкознания, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: nizamutinovatm@bk.ru

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2020-10-2-47>

SILA ASSOCIATIVE FIELD: EVOLUTION OF CONTENT

T.M. Nizamutina (Krasnoyarsk, Russia)

Abstract

The article is devoted to the analysis of changes in the content of the linguistic consciousness of the young generation of Russian native speakers in the period from 1988 to 2018 on the material of the SILA (force / power / strength) associative field according to associative dictionaries of the Russian language. In the process of analysis, differences are revealed in the semantic structure of the field and the value orientations of young people at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries.

The study was carried out by analyzing the reactions of the SILA associative field in the Russian Associative Dictionary (RAS), the Russian Regional Dictionary of the European Part (EURAS), the Russian Regional Associative Database (Siberia and the Far East) (SIBAS).

As a result, differences in the value orientations of Russian young people have been revealed for the late 20th and early 21st centuries.

Keywords: *psycholinguistics, associative field, associative dictionary, subjective content of a sign image, value aspect, strength, linguistic consciousness.*

List of dictionaries

1. The Big Dictionary of the Russian Language edited by S.A. Kuznetsova. SPb. Norint, 2000, 536 s.
2. Dal V.I. Explanatory dictionary of the living Great Russian language: In twelve volumes. Vol. 1. SapTech. M.: The world of the book, 2003.
3. Ozhegov S.I. Explanatory Dictionary of the Russian language / under the General Ed. Prof. L.I. Skvortsova. 24th ed. Rev. M.: Onyx: Peace and Education, 2010. 640 s.
4. Ozhegov S.I., Shedova N.Yu. Explanatory dictionary of the Russian language. URL: <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=34233> (date of the application: 5.04.2019).

References

1. Vasilyeva S.P. Dengi kak tsennost v yazykovom soznanii russkikh Priyeniyeyskoy Sibiri [Money as a value in the linguistic consciousness of the Russians of Yenisei Siberia] // Vestnik KGPU im. V.P. Astafieva. 2016. № 2. S. 158–165.
2. Vasilyeva S.P. Predstavleniye o krasote v yazykovom soznanii sibiryakov-krasnoyartsev [The idea of beauty in the linguistic consciousness of Siberian Krasnoyarsk citizens] // Siberian Philological Forum: scientific periodical electronic network publication. 2018. № 1. S. 4–10 (data obrashcheniya: 10.04.2019).
3. Zalevskaya A.A. Yazykovoye soznaniye: voprosy teorii [Linguistic Consciousness: Theory Issues // Questions of Psycholinguistics / ch. red. A.A. Leontev]. M., 2003. S. 30–35.
4. Karaulov Yu.N., Sorokin Yu.A., Tarasov E.F., Ufimtseva N.V., Cherkasova G.A. Russkiy assotsiativnyy slovar. Assotsiativnyy tezaurus sovremennogo russkogo yazyka: v 3 ch., 6 kn. M., 1994, 1996, 1998. Kn. 1, 3, 5: Pryamoy slovar ot stimula k reaktzii. Kn. 2, 4, 6 (RAS); Obratnyy slovar: ot reaktzii k stimulu [Russian associative dictionary. Associative thesaurus of the modern Russian language: at 3 o'clock, 6 kn. 1, 3, 5. Direct dictionary from stimulus to reaction. Kn. 2, 4, 6 (RAS); Reverse dictionary from reaction to stimulus]. URL: <http://thesaurus.ru/dict.php> (data obrashcheniya: 20.03.2019).

5. Karaulov Yu.N., Sorokin Yu.A., Tarasov E.F., Ufimtseva N.V., Cherkasova G.A. Russkiy assotsiativnyy tezaurus sovremennogo russkogo yazyka: v 3 ch., 6 kn. M., 1994, 1996, 1998. Kn. 1, 3, 5: Pryamoy slovar ot stimula k reaktsii. Kn. 2, 4, 6 (RAS); Obratnyy slovar: ot reaktsii k stimulu. [Russian associative thesaurus of the modern Russian language: at 3 o'clock, 6 kn. 1, 3, 5 Direct dictionary from stimulus to reaction. Kn. 2, 4, 6 (RAS); Reverse dictionary from reaction to stimulus]. URL: <http://thesaurus.ru/dict.php> (data obrashcheniya: 20.03.2019).
6. Leontyev A.A. Yazykovoye soznaniye I obraz mira [The Language Consciousness and the Image of the World // Language and Consciousness: Paradoxical Rationality / resp. by ed. E.F. Tarasov]. M., 1993. S. 16–22.
7. Nizamutina T.M. Assotsiativnoye pole KINO [Associative field cinema // Siberian Philological Forum: scientific periodical electronic network publication]. 2019. № 1. S. 4–10 (data obrashcheniya: 10.04.2019).
8. Rubinstein S.L. Bytiye I soznaniye. Chelovek i mir [Being and consciousness. Man and the world]. SPb.: Peter, 2003. 512 s.
9. Russkaya regionalnaya assotsiativnayabaza dannykn (2008–2018) [SIBAS Russian regional associative database (2008–2018)] – avt.-composition. I.V. Shaposhnikova, A.A. Romanenko. URL: [// adictru.nsu.ru](http://adictru.nsu.ru) (data obrashcheniya: 20.03.2019).
10. Tarasov E.F. Aktualnyye problem analiza yazykovogo soznaniya [Actual problems of the language consciousness // Language consciousness and the image of the world / ed. N.V. Ufimtseva]. M., 2000. S. 24–32.
11. Ufimtseva N.V. Zhizn kak tsennost: evolyutsiya sodержaniya [Life as a value: the evolution of content // Psycholinguistic questions / ch. ed. E.F. Tarasov]. M., 2016. № 2 (28). S. 15–19.
12. Ufimtseva N.V., Cherkasova G.A. Russkiy regional'nyy assotsiativnyy slovar' (Yevropeyskaya chast' Rossii). Tom I. Ot stimula k reaktsii. M.: Moskovskaya mezhdunarodnaya akademiya, 2018. 560 s. [Russian Regional Associative Dictionary (European part of Russia) Vol. I. From incentive to reaction]. M.: Moscow International Academy, 2018.

About the author

Tatiana Magesumovna Nizamutina – PhD Candidate, Department of General Linguistics, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev; e-mail: nizamutinovatm@bk.ru

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Правила оформления и требования к рукописям статей

К рассмотрению (рецензированию) допускаются рукописи, соответствующие приведенным ниже требованиям.

1. Рукописи статей необходимо оформлять в соответствии с международными профессиональными требованиями к научной статье: объемом не менее 0,5 печатного листа (20 000 знаков), шрифт Times New Roman, кегль 14, интервал 1,5.

2. Текст рукописи статьи должен иметь следующую структуру: постановка проблемы, цель статьи, обзор научной литературы по проблеме, методология (материалы и методы), результаты исследования, заключение (выводы в соответствии с целью статьи, авторский вклад).

3. При цитировании обязательно указание ссылок на *все* источники из библиографического списка: «...» [Иванов, 2017, с. 119].

4. Таблицы, рисунки и графики оформляются в тексте статьи и отдельным файлом. *Просьба в названии файлов указывать свою фамилию («Иванов_статья», «Иванов_таблица»).*

Названия таблиц, рисунков *обязательно сопровождаются переводом на английский язык*, что позволяет повысить читаемость статей для зарубежных авторов.

5. К рукописи статьи (в том же файле) прилагаются публикуемые сведения *на русском и английском языках:*

заглавие _____ – содержит название статьи, инициалы и фамилию автора / авторов, УДК;

адресные сведения об авторе – указываются место работы, занимаемая должность, ученая степень, почтовый рабочий адрес с индексом города, страна, адрес электронной почты (*все сведения предоставляются полностью без сокращений*);

аннотация статьи – краткое изложение основного содержания статьи и ее обобщающих результатов (не более 200 слов / 1500 знаков).

Требования к содержанию и структуре аннотации

В аннотации сохраняется структура статьи очень кратко: постановка проблемы, цель статьи, обзор научной литературы по проблеме, методология (материалы и методы), результаты исследования, выводы в соответствии с целью статьи, авторский вклад. Соответственно на английском языке: problem statement, purpose of the article, review of scientific literature on the problem, methodology (materials and methods), research results, conclusions in accordance with the purpose of the article, author's contribution;

ключевые слова (10–15);

пристатейный список литературы – научные статьи, монографии, из них желательно статьи из зарубежных (Scopus, Web Of Science) журналов за последние 3–5 лет с указанием DOI для всех источников при его наличии – оформляется в алфавитном порядке в соответствии с требованиями

ГОСТ Р 7.0.5–2008 и в соответствии с международными стандартами, принятыми редакцией (транслитерация и перевод);

данные по каждому источнику предоставляются в соответствии с оригинальным *переводом* названия статьи, названием журнала, в т.ч. и транслитерации фамилий авторов; ссылки в тексте оформляются в квадратных скобках, содержат фамилию (фамилии) автора, год издания и страницы цитируемой работы. Ссылки на другие виды источников (архивную, нормативную, публицистическую, справочную, учебно-методическую литературу, словари, авторефераты диссертаций...) оформляются внутри текста статьи подстрочными ссылками.

Сопроводительные сведения к статье (в одном файле со статьей)

I. Библиографический список на русском языке и Bibliograficheskiy spisok.

II. На английском языке:

И.О.Ф. автора

Название статьи

Аннотация

Ключевые слова

III. Сведения об авторе и контактная информация на русском и английском языках.

ОБРАЗЕЦ

УДК 378

НОВЫЕ СТАНДАРТЫ – НОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ И ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ

А.Г. Сидорова (Красноярск, Россия)

Аннотация

Ключевые слова

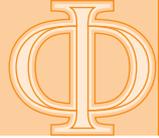
Текст

Библиографический список

1. Голуб Г.Б., Фишман И.С., Фишман Л.И. Общие компетенции выпускников высшей школы: что стандарт требует от вуза // Вопросы образования. 2013. № 1. С. 156–173.

2. Дьяченко М.И., Кандыбович Л.А. Психологические проблемы готовности к деятельности. Минск: Изд-во БГУ, 1976. 274 с.

3. Зимняя И.А. Компетентностный подход. Какого его место в системе современных подходов к проблемам образования? (Теоретико-методологический аспект) // Высшее образование сегодня. 2006. № 8. С. 20–26. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21594618> (дата обращения: 20.10.2019).



4. Шкерина Л.В. Междисциплинарные модули в программе бакалавриата педагогического направления подготовки: проектирование и реализация // Образование и общество. 2015. № 1 (90). С. 65–70.

5. Shershneva V.A., Shkerina L.V., Sidorov V.N., Sidorova T.V., Safonov K.V. Contemporary Didactics in Higher Education in Russia // European Journal of Contemporary Education. 2016. Vol. 17. P. 357–367. DOI:10.13187/ejced.2016.17.357 www.ejournal1.com

Сведения об авторе на русском языке

NEW STANDARDS – NEW CONTENT AND TECHNOLOGY EDUCATION A.G. Sidorova (Krasnoyarsk, Russia)

Annotation (английский перевод аннотации)

Keywords (английский перевод ключевых слов)

Bibliograficheskiy spisok

Образец оформления

При ссылке на русскоязычный источник обязательны транслитерация и перевод (текст на английском языке заключается в квадратные скобки):

Iakovlev I.I., Khasan P.H. Keramika vostochnykh slavian [Ceramics of the Eastern Slavs, *In Sovetskaia arkheologiya Soviet archeology*]. 2015. № 1. S. 5–10. DOI:

Ссылка на интернет-ресурс оформляется следующим образом:

APA Style (2011). URL: <http://www.apastyle.org/apa-style-help.aspx> (data obrashheniya: 05.02.2011).

About the author

Spiridonova Galina Sergeevna – Candidate of Philology, associate professor of the Russian Language and Teaching Methodology Department, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev; e-mail:

Научное периодическое электронное сетевое издание

**СИБИРСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФОРУМ
КРАСНОЯРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
им. В.П. АСТАФЬЕВА**

2020. № 2 (10)

Журнал

Редактор М.А. Исакова
Корректор Ж.В. Козупица
Редактор английского текста Н.С. Шалимова
Технический редактор В.В. Ингул
Верстка Н.С. Хасаншина

660049, Красноярск, ул. А. Лебедевой, 89.
Редакционно-издательский отдел КГПУ им. В.П. Астафьева,
т. 217-17-82

Подготовлено к изданию 25.05.20.
Формат 60x84 1/8.
Усл. печ. л. 14,8