

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Смоленский государственный университет»  
Кафедра литературы и журналистики

# РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Ученые записки  
Смоленского государственного университета:  
межвузовский сборник научных статей

**Выпуск 23**



Смоленск  
Свиток  
СмолГУ  
2023

УДК 37.014  
ББК 74.04 (2)  
Р 89

Печатается по решению редакционно-издательского совета Смоленского  
государственного университета

Ответственные редакторы и авторы предисловия  
Л.В. Павлова, И.В. Романова

**Русская филология.** Ученые записки Смоленского  
Р 89 государственного университета: межвузовский сборник  
научных статей. Вып. 23 / отв. ред., авт. предисл. М.Л.  
Рогацкина — Смоленск: СмолГУ, Свиток, 2023. — с.  
ISBN

В сборнике представлены ставшие уже традиционными разделы,  
посвященные исследованиям в области русской литературы – поэзии и  
прозы XIX – XXI веков; истории зарубежной литературы; русско-зарубежным  
литературным связям; истории журналистики; теории текста; теории стиха;  
литературе Смоленской земли; архивным материалам, а также воспоминания.

Издание включено в каталог изданий, входящих в ведущую систему  
индексов цитирования (РИНЦ).

**УДК 37.014**  
**ББК 74.04(2)**

Виньетка на титуле выполнена Е. К. Школяренко по мотивам гравюры  
Сандерса с рисунка С. Тончи на фронтисписе «Анакреонтических песен»  
Г.Р. Державина (СПб., 1804).

ISBN

© Коллектив авторов, 2023  
© Оформление, издательство «Свиток», 2023  
© Смоленский государственный университет, 2023

## Содержание

Предисловие.....	6
------------------	---

## ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### История русской поэзии

*А. А. Чевтаев*

Рецидивы сентиментализма в акмеистической поэтике Н.С. Гумилева.....	7
--	---

*О.В. Богданова, Т.Н. Баранова*

«Большие стихотворения» Иосифа Бродского: признаки авторского жанра.....	33
--	----

### Русская художественная проза .....

*М.Л. Розацкина*

Поэтическая фоника в малой прозе И.А. Бунина .....	47
--	----

*О.В. Богданова, М. Лю*

Образ студента Воронова в рассказе <b>И. Бунина</b> «Птицы небесные» .....	67
--	----

*А.П. Белова*

Мотив сна в трилогии В. Белова «Час шестой» .....	77
---	----

## ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....86

*Н.В. Барковская*

Трагический трикстер в стихотворении Каната Омара «Апология рисовальщика» .....	86
---	----

## РУССКО-ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ .....

*Е.А. Кондратенкова*

Проблемы перевода бэээквивалнтной лексики в повести М.Ю. Лермонтова «Тамань» на английский язык .....	104
---	-----

*Л.В. Павлова, И.В. Романова*

Мартирос Сарьян в стихах русских поэтов: экфрасисы Натальи  
Кончаловской..... 116

## **ТЕОРИЯ ТЕКСТА .....**

*М.И. Тарасов*

Структурные особенности диалектного нарратива ..... 128

*А.Н. Рылева*

Семантика слова «наив»: словарные изыскания..... 141

## **ТЕОРИЯ СТИХА**

*Ю.Б. Орлицкий*

О феномене неполного рифмования в новейшем русском стихе.  
мерцающая, или спорадическая рифма..... 153

## **ЖУРНАЛИСТИКА**

*М.В. Ливанова*

Авторские интернет-журналы как новый самиздат ..... 175

### **Архив**

*Марина Леонидовна Рогацкина, подготовка  
текста, публикация, комментарии 185*

Воспоминания Николая Георгиевича Антонова 1946 года  
о перипетиях судьбы газеты «Рабочий путь» и ее сотрудников  
в период Великой Отечественной войны ..... 185

*Николай Георгиевич Антонов*

<Воспоминания> ..... **195**

## **РОЖДЕНЫ СМОЛЕНСКОЙ ЗЕМЛЕЙ**

*О.А. Новикова*

Михаил Пришвин в «Новом мире» А.Т. Твардовского..... 216

<i>Э.Л. Котова</i>	
«Муза-лошадь» и «Новый пегас»: Адриан Македонов о новаторстве Владимира Маяковского .....	228
<i>Л.В. Павлова, И.В. Романова</i>	
Из истории смоленской писательской организации: «Литератур- ные четверги» .....	237

## **РЕЦЕНЗИИ**

<i>И.В. Романова</i>	
«Мы навсегда в игре» .....	263

## Предисловие

«Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета» (23 том) издаются уже более четверти века, в 2023 году им исполняется 29 лет. У истоков замысла стоит профессор, основатель и руководитель Смоленской филологической школы, профессор Вадим Соломонович Баевский (1929–2013). Впервые «Русская филология» появилась в 1994 году

Ученые записки отражают основные направления научной, исследовательской деятельности кафедры. Издание продолжает традиции предыдущих выпусков. Несмотря на изменения в жизни, научные интересы участников записок остаются прежними, также сохраняется и высокий уровень научных публикаций. Данный том продолжает основную проблематику.

Цель ученых записок — представить результаты исследований последнего года членов кафедры, а также ее друзей — научных единомышленников, которые участвуют в проводимых конференциях.

Композиция «Русской филологии» продумана и соответствует устоявшейся традиции. В данном томе представлены разделы «История русской литературы», которые включает подразделы: «История русской поэзии» и «Русская художественная проза»; «История зарубежной литературы», «Русско-зарубежные литературные связи»; «Рождены Смоленской землей», «Теория стиха», «Теория текста», «Архив», «Журналистики»; «Рецензии».

*М.Л. Рогацкина*

# История русской литературы

## История русской поэзии

А. А. Чевтаев

УДК 821.161.1.09

### Рецидивы сентиментализма в акмеистической поэтике Н.С. Гумилева

Ключевые слова: *Н. Гумилев, акмеизм, лирическое «я», идиллия, сентименталистская поэтика, «чувствительность», художественная антропология.*

*В статье рассматривается проявление в акмеистической поэтике Н. Гумилева художественного опыта русского сентиментализма. Творчество поэта, нацеленное на утверждение неоромантической героики и эпической полноты бытия, в целом противоположно сентименталистским творческим интенциям, однако в ряде стихотворений поэта наблюдается актуализация структурно-семантических параметров, восходящих к творческой практике сентименталистов конца XVIII века. Целью данной работы является аналитическое описание тех мотивов и образов в акмеистических произведениях Н. Гумилева, в которых семантизируется «чувствительность» как важный параметр психологической реакции субъектного микрокосма на вселенский микрокосм. Анализ ряда гумилевских стихотворений показывает, что экспликация сентименталистской поэтики в них носит своеобразный рецидивный характер, то есть оказывается вторжением в акмеистический неоромантизм тех художественных элементов, которые нарушают его отчетливость и смысловую «чистоту». Однако такие рецидивы сентиментализма позволяют поэту вскрыть сложность обретения*

*мировой гармонии и онтологической целостности тварного мира. В гумилевской художественной антропологии «следы» и сигналы сентименталистской концепции человека проявляются по-разному. Во-первых, в стихотворениях поэта обнаруживается эмоциональная экзальтация переживания любовных отношений, обусловленная мечтательной идеализацией возлюбленной и сознанием ее недоступности («жестокости»), что высвечивает «чувствительную» грань магистрального в поэзии Н. Гумилева конфликта между мужским и женским началами. Во-вторых, в гумилевской поэтике сентименталистским семантическим «ореолом» характеризуется репрезентация идиллического измерения жизни, которая, с одной стороны, утверждает мечту о пасторальной гармонии мира, а с другой — показывает недостижимость такого конвергентного бытия. В-третьих, сентименталистская «чувствительность» проявляется в «слезном» самополагании лирического героя в изображаемой реальности, которой маркируется как осознание бытийного «счастья», так и элегическое постижение разрыва между сакральным прошлым и профанным настоящим. В акмеистической поэзии Н. Гумилева сентименталистские мотивы, образы и идеологемы являются периферийными параметрами миромоделирования, однако их присутствие показывает, что художественная рефлексия поэта не только не отвергает «чувствительный» аспект взаимодействия с миропорядком, но, напротив, концептуально интегрирует его в многомерную систему творческих исканий, определяющих поэтическую специфику и уникальность гумилевского акмеизма.*

В статье «Преодолевшие символизм» (1916), во многом определившей направления последующей рецепции акмеистической поэзии, В.М. Жирмунский, характеризуя лирику Н.С. Гумилева, акцентировал внимание на нивелировании в творчестве поэта эмоциональных проявлений поэтического «я»:

*<...> как истинный представитель новейшей поэзии, Гумилев не выражает <...> душевной напряженности, <...> активности и мужественности в лирической песне, непосредственно отражающей эмоциональность поэта. Его стихи бедны эмоциональным и музыкальным содержанием; он редко говорит о переживаниях интимных и личных; как большинство поэтов “Гиперборея”, он избегает лирики любви*



и лирики природы, слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления [Жирмунский, 2001, 395–396].

Данное суждение, во многом обусловленное концептуальными задачами обосновать логику и сущность преодоления символистской поэтической практики в творчестве акмеистов, выводит поэзию Н. Гумилева за пределы «чистой» лирики и отказывает ей в эмоционально-психологической сосредоточенности субъектного «я» на переживаниях собственных отношений с миропорядком. Однако «лиризм» и динамика ментального самоуглубления гумилевского лирического героя, которые отчетливо наблюдаются в поэтике книги стихов «Чужое небо» (1912), а также в стихотворениях, создававшихся поэтом в период оформления и концептуализации акмеизма, никак не позволяют согласиться с тезисом об эмоциональной «бедности» и отсутствии репрезентации «интимных переживаний» в акмеистической поэзии Н. Гумилева. Думается, что эмоционально-психологический план самополагания лирического субъекта в акмеистическом миромоделировании поэта не только эксплицируется в структуре поэтического текста, но и, в отдельных случаях, подчиняет себя процесс смыслообразования. Отметим, что в статье-манифесте «Наследие символизма и акмеизм» (1913) Н. Гумилев, показывая различия между символистским и акмеистическим восприятием инобытия, утверждает, что акмеизм не отвергает «для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться» [Гумилев, 2006, 149]. Конечно, поэт здесь акцентирует внимание на связях земного мира с миром потусторонним, однако нам видится важным то, что в эпицентр схождения и расхождения символистских и акмеистических стратегий творческого сознания помещается именно «душа», то есть абсолютизируется эмоционально-психологическое видение реальности и бытийных перспектив.

Конечно, концептуальным основанием творчества Н. Гумилева является неоромантизм, который от символистской возвышенности и поисков идеала в ранних стихотворениях и поэмах смещается к постулированию «реалистичности», «эмпиричности» и самоценности земного бытия. Поэт магистральной (одновременно — художественной и онтологической) задачей акмеизма считает задачу «найти в себе силы для благословения бытия даже в его опасной или враждебной ипостаси» [Кихней, 2001, 23], а потому его многомерные и разветвлен-

ные опыты неоромантического постижения мира мыслятся не только и не столько утверждением конфликта между «я» и универсумом, сколько попыткой претворения бытийных антиномий в некую грядущую целостность. Неоромантический поиск Н. Гумилевым мирового единства и согласия сущего является (и сознается поэтом) как действие утопического (символистского, акмеистического, религиозно-мистического) характера. Поэтому в гумилевском неоромантизме отчетливо проступает антиномичность бытия в ее неизбывном состоянии, что особенно проявляется в сопоставлении неоромантической поэтики Н. Гумилева с эмоционально-психологическим «стоицизмом» А.А. Ахматовой, этическим и культурным «зодчеством» О.Э. Мандельштама или вселенским «материализмом» М.А. Зенкевича. Если в творчестве гумилевских собратьев по акмеизму неоромантические представления о мире носят периферийный характер, то для Н. Гумилева они образуют ценностно-смысловую ось художественного миромоделирования.

Понимание гумилевского лирического героя как носителя и представителя неоромантического сознания зачастую приводит к акцентированию в акмеистической поэтике книги стихов «Чужое небо» воплощения «напряженных раздумий о сущности жаждуемых света и гармонии» [Климчукова, 2012, 199]. Высокие устремления поэта-акмеиста, во-первых, предельно романтизируются, во-вторых, несколько «выпрямляются», предстывая в качестве сосредоточенного героико-драматического освоения мироздания. Например, Е.Г. Раздьяконова в обстоятельном исследовании хронотопа гумилевской лирики указывает, что неоромантическая «идея героизма» является ключевой для самоопределения лирического субъекта Н. Гумилева [Раздьяконова, 2015, 194]. Конечно, героика и ее производные принципиально значимы для творчества поэта на протяжении всего его творческого пути, однако сводить к ним гумилевскую концепцию бытия видится вряд ли возможным, так как в художественном мире Н. Гумилева человек помещается в центр схождения самых разных (не только героических, но и идиллических, элегических, драматических, трагических и т.д.) интенций, состояний и процессов. Следует согласиться с А.В. Филатовым, по наблюдениям которого в книге стихов «Чужое небо» принципиально важным оказывается утверждение онтологических ценностей, то есть «духовных (нематериальных) ценностей, усиливающих значимость существования и всего сущего для субъекта и декларирующих приоритет бытия

перед небытием» [Филатов, 2016, 120]. Исследователь подчеркивает, что в гумилевской версии акмеизма на первый план выдвигаются эпические и лиро-эпические мотивы, способствующие «актуализации объективной реальности, делая ее главным предметом изображения» [Филатов, 2016, 120]. Безусловно, гумилевский лирический субъект предельно сосредоточивается на процессе постижения внешнего мира в его многомерных проявлениях, что, с одной стороны, продуцирует героико-романтические смыслы поэтической рефлексии, а с другой — отчетливо высвечивает те лирические ситуации, в которых субъектное «я» поэта раскрывает порывы и движения своей души. Этот эмоционально-психологический план акмеистического неоромантизма, обычно редуцируемый в «гумилевоведческой» исследовательской практике, нам представляется весьма значимым аспектом конструирования художественного универсума в творчестве поэта. Именно в психологизме и «чувствительном» восприятии миропорядка лирический субъект Н. Гумилева обнаруживает амбивалентность стремлений к волевому освоению мира: желая героически утвердить свою личность в земном бытии, он в то же время демонстрирует эмоциональную «жизнь сердца» и ранимость своей поэтической души, противоречащие возвышенной героике подвига и самоотречения во имя целостности бытия.

Вопрос о генезисе и художественно-эстетических истоках гумилевского «лиризма» видится достаточно проблематичным и практически не изученным. При этом еще в 1925 году Ю.Н. Верховский в очерке творческого пути поэта отмечал, что от символизма книги «Жемчуга» (1910) к акмеизму «Чужого неба» «последовательное лирическое наполнение поэзии Гумилева “изнутри” сказывается не только устремлением, но и достижением», так как в «лирике “Чужого неба”, по преимуществу личной, она [лирика], как целое, крепнет и гармонизируется» [Верховский, 2000, 518]. При всей множественности и разветвленности поэтических традиций, преломляющихся в гумилевской поэтике, а также — сложности однозначного уяснения факторов эмоциональной «лиризации» творчества поэта, мы полагаем, что в неоромантическом акмеизме Н. Гумилева обнаруживаются своеобразные рецидивы поэтики русского сентиментализма конца XVIII века, то есть мотивы и образы, в семантике которых проступают значения, соотносимые с сентименталистским культом чувств и природы. Такие структурно-семантические элементы в организации поэтического текста, вступая в смысловое противоречие

с магистральными установками гумилевского акмеизма (стремлением к неоромантической героике и жадой онтологического возвышения человеческого духа), предстают рецидивными проявлениями «чувствительности», явно избыточной для волевого освоения универсума, и тем самым создают конфликтное напряжение между внутренним и внешним аспектами субъектного самоопределения в координатах моделируемого мира.

В предлагаемой статье мы обращаемся к тем сторонам акмеистической поэтики Н. Гумилева, в которых наблюдается предельная мера эмоциональности и чувственной сосредоточенности лирического субъекта на собственных переживаниях и на взаимодействии человека с земным измерением универсума. Нам представляется, что гумилевская репрезентация чувств, их статики и динамики, а также ценностно-смысловой сущности, явно сопрягается с художественным опытом поэзии и прозы сентиментализма. Как известно, сентименталистская поэтика в своем развитии предвосхищает предромантизм и романтизм начала XIX века, на практику и миропредставление которых во многом ориентируется искусство модернистской эпохи. Это приводит к актуализации сентиментализма в творчестве некоторых поэтов и писателей Серебряного века (например, М.А. Кузмина и С.А. Ауслендера). Поэтому видится вполне вероятным обращение Н. Гумилева к отдельным сторонам сентименталистской поэтики в качестве маркера эмоциональной экзальтации лирического «я» или ценностного ориентира психологической автопрезентации субъекта в изображаемой поэтической реальности. Сразу укажем, что в данной работе мы не преследуем цели представить полный учет сентименталистских «следов» в поэзии Н. Гумилева и систематизировать их экспликацию в стихотворениях поэта. Более того, мы полагаем, что один и тот же элемент в структурно-семантической организации гумилевского поэтического текста обладает различными истоками и может быть соотнесен с разными литературно-художественными традициями. Мы же сосредоточим внимание на том, как в акмеистической поэтике Н. Гумилева (прежде всего — в стихотворениях, вошедших в состав книги «Чужое небо») проявляют себя образы, мотивы и сюжетные ситуации, характерные для поэтики сентиментализма конца XVIII века и каковая их роль в концептуализации гумилевского поэтического универсума.

Книга стихов Н. Гумилева «Чужое небо», в процессе создания которой вырабатываются ключевые принципы гумилевского акмеизма, структурируется на основе двух центральных мотивных комплексов: освоения человеком земного пространства и сложных любовных взаимоотношений мужского и женского «я». Как отмечает М.В. Смелова, в поэтике «Чужого неба» «личное, интимное все более тесно начинает вплетаться в прихотливую ткань сборника, любовь становится важнейшей темой, в развитие которой концептуализируется целый ряд мифопоэтических представлений» [Смелова, 2004, 58]. Усиление любовной тематики, которая здесь, в отличие от любовной рефлексии в символистских произведениях поэта 1900-х годов, раскрывается не в мифологических исканиях героем возвышенного идеала, а в контекстах жизненного, земного бытия, продуцирует субъектное «всматривание» в глубины собственного «я» и стремление раскрыть движения души в моменты эмоционального переживания любовных отношений. Это, в свою очередь, способствует акцентированию «чувствительности» лирического героя как характерной черты его самополагания в мире и актуализирует сентименталистские модели художественного изображения человека.

Как известно, «герой литературы сентиментализма — это прежде всего “чувствительный человек”», личностными достоинствами которого «выступают такие качества, как мягкосердие, способность к преданной дружбе и любви, умение ценить красоту природы и произведений искусства» [Кочеткова, 1994, 155–156]. «Чувствительность» в сентименталистской художественной антропологии предстает, во-первых, знаком психологического поворота словесности от классицистической государственно-общественной самоотверженности «я» к ценностному принятию личных стремлений, желаний и переживаний, а во-вторых, маркером подлинной нравственности. Социокультурная этика долга и социального служения трансформируется в эмоционально-нравственное принятие универсальных отношений между частным человеком и окружающим его миром. Соответственно, в творчестве сентименталистов «идея полноты личностного бытия реализовалась в концепции человека чувствительного и частного», согласно которой «высшей духовной способностью человека, органично включающей его в жизнь природы и определяющей его социальные связи, стала осознаваться высокая эмоциональная культура, жизнь сердца» [Лебе-

дева, 2003, 330]. Постулирование эмоциональных способностей «я» как залога его подлинной человечности становится «опознавательным» знаком творчества сентименталистов. При этом в основе построения сентименталистского художественного мира находятся представления «о сложной и неоднозначной природе эмоции, подвижной, текучей и изменчивой, нередко даже капризной и субъективной, сопрягающей в себе разные побудительные мотивы и противоположные эмоциональные аффекты» [Лебедева, 2003, 330]. Чувства в поэзии и прозе сентиментализма мыслятся не психологическим «монолитом», четко определенным и застывшим, а постоянно развивающимся процессом «вживания» человека в мир природных и межличностных связей. Поэтическое открытие сентименталистами «чувствительного» «я» оказывается фундаментом, на котором в дальнейшем развитии литературы выстраивается постижение сложной, противоречивой и неисчерпаемой человеческой психологии.

Отмеченные основания сентименталистского психологизма как предельной «чувствительности» явно проступают в акмеистической поэтике Н. Гумилева, свидетельствуя о том, что в его творчестве магистральной неоромантической героике предлагаются ценностно-смысловые противовесы, в соотношении с которыми и создается индивидуально-авторский миробраз. В этом отношении наиболее ярким и очевидным случаем актуализации сентименталистской концепции человека в книге «Чужое небо» является стихотворение «Сомнение» (1911), в котором любовные переживания и устремления лирического героя характеризуются предельной степенью «чувствительного» самоопределения в бытии<sup>1</sup>. В начальной точке сюжетного развертывания

---

<sup>1</sup> Примечательно, что Ю.П. Анненков, в целом определяя тяготение гумилевской поэзии к классицизму в его новой модификации, именно стихотворение «Сомнение» выделял среди тех произведений Н. Гумилева, что «наиболее далеки от классицизма» [Анненков, 1991, 151]. Это суждение можно считать своеобразной констатацией проступающего в гумилевской поэтике «сентиментализма», обращенного не к неоромантическим высотам и героическим свершениям, а к эмоционально напряженной частной жизни, в которой любовное чувство культивируется в «ближнем» контексте быта и повседневности. Эту мысль критика впоследствии развивает Р. Эшельман, указывая, что в «Сомнении» поэт уходит от свойственного ему «высокого стиля» и лишает акмеистической конкретики чувственное томление лирического героя [Eshelman, 1993, 86–89], что опять же сигнализирует об актуализации здесь иных — сентименталистских и предромантических — смысловых кодов.

текста лирический герой акцентирует свою уединенную сосредоточенность на «я» возлюбленной:

Вот я один в вечерний тихий час,  
Я буду думать лишь о вас, о вас  
[Гумилев, 1998, 57].

«Уединение», «вечер», «тишина» здесь предстают теми фабульными параметрами сюжетной ситуации, в которой лирический субъект может освободиться от воздействий внешнего мира и полностью отдаться мыслям и грезам о любимой женщине. Эта изначально явленная психологическая интенция (чувственная нацеленность на постижение женского «я») определяет сугубо эмоциональный характер развития лирического сюжета, что уже сигнализирует об актуализации сентименталистских способов обращения к возлюбленной. Так, акцентирование любовной «чувствительности» является инвариантом инициальной точки сюжета в стихотворениях Н.М. Карамзина (ср.: «Где ты, Прекрасная, где обитаешь? / Там ли, где песни поет Филомела, / Кроткая ночи певичка, / Сидя на миртовой ветви?» («К Прекрасной» (1791)) [Карамзин, 1966, 100]; «Кто мог любить так страстно, / Как я любил тебя? / Но я вздыхал напрасно, / Томил, крушил себя!» («Прости» (1792)) [Карамзин, 1966, 112]) и М.Н. Муравьева (ср.: «Взор сияющ, очи ясны, / Сладок голос уст твоих — / Все черты твои прекрасны, / Нина, — лучше сердце их» («Истинная красота» (1784)) [Муравьев, 1967, 224]). Эмоциональная сосредоточенность на образе и личности возлюбленной, утверждаемая в поэзии сентиментализма конца XVIII века, в стихотворении Н. Гумилева так подчиняет себе «я» лирического героя, что он оказывается склонен всюду обнаруживать незримое (ментальное) присутствие любимой женщины:

Возьмусь за книгу, но прочту: «она»,  
И вновь душа пьяна и смятена  
[Гумилев, 1998, 57].

Как видно, в структуре текста эксплицируется мотив чтения, соотносимый с различными литературно-художественными традициями, в том числе — и с интересующей нас сентименталистской концепцией «читающего» героя. Как указывает Н.Д. Кочеткова, в поэтике сенти-

ментализма «в жизни и судьбе “чувствительного” героя чтение играет значительную, а иногда и определяющую роль» [Кочеткова, 1994, 156]. Образ «читателя книг», с одной стороны, эксплицирует утонченность душевного склада героя, его сосредоточенность на эмоциональных переживаниях, а с другой — маркирует мечтательность «чувствительного» человека и его устремленность в мир иллюзий и рафинированных грез, в котором видится возможность обрести гармонию с собой и с природой. Погруженность в чтение как существенная черта персонажа акцентируется, прежде всего, в сентименталистских повестях и романах (например, в «Евгении и Юлии» (1789), «Бедной Лизе» (1792) и «Рыцаре нашего времени» (1803) Н.М. Карамзина, «Розе» (1788) Н.Ф. Эмина, «Ростовском озере» (1795) В.В. Измайлова). Естественно, что в круг чтения «чувствительных» героев входят произведения сентименталистской и предромантической направленности (идиллии, эклоги, элегии, травелогии, романы «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Ж.-Ж. Руссо и «Страдания юного Вертера» (1774) Й.В. Гете), способствующие их нравственному и естественно-природному становлению<sup>1</sup>. В поэзии сентименталистов также изображается процесс чтения, возвышающий душу лирического «я» (ср.: «Товарищи, наставники, друзья, / О книги! к вам украдываюсь я / Мгновенье скрыть оставшейся прохлады, / Вкушая в вас полезные отрады. / Я наслаждатися меж вами прихожу / И время течь скоряе обяжу» [Муравьев, 1967, 182]) или открывающей ей путь к постижению гармонии природы (ср.: «Ламберта, Томсона читая, / С рисунком подлинник сличая, / Я мир сей лучшим нахожу: / Тень рощи для меня свежее, / Журчанье ручейка нежнее; / На всё с веселием гляжу, / Что Клейст, Делиль живописали; / Стихи их в памяти храня, / Гуляю, где они гуляли, / И след их радует меня!» [Карамзин, 1966, 219]).

В поэтике Н. Гумилева «книга» и «чтение» как параметры художественного мира также занимают принципиально важное место. Во-первых, посредством данных знаков в семиозисе гумилевских стихотворений утверждается и верифицируется собственно поэтическая ипостась лирического героя, который мыслит себя не только поэтом-творцом,

<sup>1</sup> Ср.: «Проблема чтения в произведениях русского сентиментализма связана с исследованием такого явления, как “пережитая литература в литературе” <...> Жизнь каждого литературного произведения продолжается за пределами его текста, причем ориентация читателя на того или иного героя возникает в результате разных предпосылок: недостаток собственного опыта, потребность в иллюзии, конфликт с окружающим миром и т.д.» [Кочеткова, 1994, 159].



но и реципиентом (ценителем и адептом) чужого творчества. Во-вторых, «книга» и ее постижение в универсуме Н. Гумилева предстает своеобразными «вратами» в инобытие — в мир героического прошлого или в потустороннюю реальность<sup>1</sup>, что отчетливо проявляется в символистских стихотворениях поэта «В библиотеке» (1909) «Читатель книг» (1910) и «У меня не живут цветы...» (1910), вошедших в состав книги «Жемчуга» (1910). «Чтение книги» здесь предстает вариантом ментального катасиса, постижения inferнальной области миропорядка [Слободнюк, 1994, 155–156; Налегач, 2006]. Но при этом концептуальные различия между постулированием образа поэта-читателя в лирике Н. Гумилева и в практике сентиментализма XVIII века обнаруживают родство в плане абсолютизации личности поэта и представлении его в качестве зачинателя новой художественной и (по мере возможностей) социокультурной эпохи<sup>2</sup>.

В поэтике стихотворения «Сомнение» процесс чтения книги, как видно, оборачивается его профанированием («Возьмусь за книгу, но прочту: “она”, / И вновь душа пьяна и смятена») и становится знаком «чувствительного» погружения лирического героя в собственные любовные переживания. Местоимение «она», индексирующее фикционального женского персонажа в читаемой книге, в субъектном сознании преобразуется в обозначение его возлюбленной, что соотносится с сентименталистской практикой выстраивания реальной жизни в соответствии с эмоционально-рафинированными литературными образцами. Такая

<sup>1</sup> Согласно мифопоэтическим представлениям, «книга» является «символом вселенной» и предстает «книгой мира и книгой жизни» [Купер, 1995, 135], то есть мыслится тождественной универсуму в его сакральном восприятии. Такая символика «книги» и «книжности» явно коррелирует с моделью мира, конструируемой в творчестве Н. Гумилева.

<sup>2</sup> Как констатирует Ю.М. Лотман, «своеобразие Карамзина-поэта, в самом общем виде, можно определить как неуклонное стремление к поэтической простоте, смелую прозаизацию стиха» [Лотман, 1996, 303]. Стремления Н. Гумилева создать акмеизм в качестве новой — освобожденной от символистских «затемнений» и ценностно «простой» — системы поэтического творчества в некотором смысле коррелируют с исканиями Н.М. Карамзина и его сентименталистских сподвижников, нацеленных на преобразование классицистической «тяжеловесности» стиха и поэтики в «легкую» форму художественного представления человека и мира. Более того, образ поэта, предельно сакрализуемый в гумилевской поэтике, впервые в русской поэзии наделяет чертами самодостаточности и бытийной индивидуальности именно Н.М. Карамзин, который в своем программном стихотворении «Дарования» (1796), кладет «начало русскому варианту романтического культа поэта» [Клейн, 2010, 349].

психологическая сосредоточенность на женском образе продуцирует дальнейшую сюжетную эскалацию любовных переживаний, которые демонстрируют явно сентименталистский «чувствительный» «хаос»:

Я брошусь на скрипучую кровать,  
Подушка жжет... нет, мне не спать, а ждать.

И крадучись я подойду к окну,  
На дымный луг взгляну и на луну,

Вон там, у клумб, вы мне сказали "да",  
О, это "да" со мною навсегда

[Гумилев, 1998, 57].

Эмоциональная экзальтация лирического героя, явленная в жестах, движениях и воображении, явно отсылает к сентименталистскому «взрыву чувств», который, как правило, репрезентируется по принципу градации, усиливающей психологический накал «чувствительного» погружения в собственное «я». В сентименталистской системе ценностей «любовь» и «дружба» являются соотносимыми явлениями в сфере межличностных отношений, в которых максимально полно раскрывается способность человека к «чувствительной» сосредоточенности на собственном «я» относительно «я» другого. Поэтому эмоциональные переживания любовного или дружеского характера в творчестве сентименталистов не имеют принципиальных различий. Соответственно, экзальтированное состояние гумилевского лирического героя, испытывающего любовное томление, можно сопоставить с подобной чувственной экзальтацией героя сентименталистского «Дневника одной недели» А.Н. Радищева, предельно драматизирующего эмоциональный аспект разлуки с покинувшими его на время друзьями:

Уехали они, уехали друзья души моей в одиннадцать часов поутру... Я вслед за отдаляющеюся каретою устремлял падающие против воли моей к земле взоры <...>

По обыкновению моему, пошел я к отправлению моей должности. В суете и заботе, не помышляя о себе самом, я пребыл в забвении, и отсутствие друзей моих мне было нечувствительно. Второй уже час; я возвращаюсь домой; сердце бьется от радости: облобызаю возлю-

бленных. Двери отворяются, — никто навстречу ко мне не выходит. О, возлюбленные мои! вы меня оставили. — <...>

Не мог я быть один, побежал стремглав из дома и, скитаясь долго по городу без всякого намерения, наконец, возвратился домой в поту и усталости. — Я поспешно лег в постелю и — о блаженная бесчувственность! едва сон сомкнул мои очи, — друзья мои представились моим взорам и, хотя спящ, я счастлив был во всю ночь: ибо беседовал с вами» [Радищев, 1938, 139].

Как видно, «чувствительный» герой в радищевском произведении демонстрирует отказ от восприятия мира вне эмоциональной рефлексии над переживаемой им утратой. В гумилевском стихотворении лирический герой также отказывается от реальности («книги», «подушки», «сна») ради воображаемой «законной» реальности («На дымный луг взгляну и на луну»), с которой он сопрягает свое любовно-экстатическое счастье («Вон там, у клумб, вы мне сказали “да”»). Однако этот любовный сюжет оказывается эфемерным, то есть порожденным сознанием лирического субъекта. В реальности, а не в сентиментально-чувственном воображении возлюбленная героя предстает неприступной и недостижимой, являя собой женское «я», безразличное к любовным устремлениям субъектного «я»:

И вдруг сознание бросит мне в ответ,  
Что вас, покорной, не было и нет,  
Что ваше «да», ваш трепет, у сосны  
Ваш поцелуй — лишь бред весны и сны  
[Гумилев, 1998, 57].

«Чувствительность» гумилевского героя здесь оборачивается сознанием иллюзорности тех любовных стремлений и ситуаций, которые он себе вообразил, тем самым сталкивая эмоциональный «лиризм» мужского «я» с холодной неприступностью женского начала. Отметим, что этот сюжетный поворот в гумилевском стихотворении, нарушающий сентименталистское движение к любовной идиллии, находит своеобразное соответствие в поэзии сентименталистов. Так, в стихотворении Н.М. Карамзина «К Прекрасной» акцентируется эфемерность мужских исканий телесности возлюбленной, профанирующая чувство любви как средоточие любовного естества: «Глас твой божественный часто

внимаю; / Часто сквозь облако образ твой вижу, / Руки к нему простираю — / Облако, воздух объеблю!» [Карамзин, 1966, 100]. Думается, что Н. Гумилев, отыскивая пути выхода из символистской потусторонности, так или иначе имеет в виду опыт эмоциональной поэтики сентиментализма, который, с одной стороны, позволяет ему представить «я» лирического героя в качестве «чувствительного» человека, то есть нравственно-возвышенной личности, а с другой — дает возможность констатировать экзистенциальный разрыв между мужским и женским началами, осуществляемый именно в сфере чувств. «Бред весны и сны», отождествляемые с воображаемым «поцелуем» возлюбленной, предвстая пуантом сюжетного развития стихотворения, показывают осознание героем иллюзорности «чувствительного» самоопределения в бытии, то есть наделяют сентименталистскую чувственную экзальтацию статусом болезненного «рецидива», драматичное избавление от которого утверждается в финальном понимании сущности любви. Гумилевский герой, таким образом, демонстрирует движение от чувственно-психологической экзальтации сентиментализма к эмоциональному стоицизму акмеистического понимания реальности. При этом женский образ предстает амбивалентным: в «чувствительной» экзатичности грез лирического героя он являет собой девственную чистоту («вы мне сказали “да”»), а в отрезвляющей его реальности — непокорность и жестокость («ваш трепет <...> — лишь бред весны и сны»). Утверждаемые в гумилевской поэтике «два противоположных образа женщины», то есть «непорочной далекой девы» и жестокой «соблазнительницы» [Смелова, 2004, 61], здесь контаминируются посредством эмоциональной экзальтации мужского лирического мировидения<sup>1</sup>.

Сентименталистским семантическим «ореолом» обладает заглавие гумилевского стихотворения «Жестокой» (1911), также вошедшего в состав книги «Чужое небо». В этом поэтическом тексте подчеркивается

---

<sup>1</sup> Отметим, что в поэзии русского сентиментализма также на первый план выдвигаются два ключевых женских образа: возлюбленной, хранящей верность лирическому «я», и самовлюбленной ветреницы, склонной к изменам. Такая двойственность представлений о женской роли в любовных отношениях поэтов-сентименталистов четко проявляется в паре стихотворений Н.М. Карамзина с «прозрачными» заглавиями «К верной» (1796) и «К неверной» (1796). Конечно, «чувствительная» поэтика конца XVIII века в восприятии женского начала сосредоточена прежде всего на его интимно-психологическом аспекте, тогда как в модернистской литературе первостепенным становится поиск онтологических смыслов фемининности.

холодная эмоциональность героини: «Пленительная, злая, неужели / Для вас смешно святое слово: друг?» [Гумилев, 1998, 84]. В поэзии сентиментализма эпитет «жестокая» устойчиво определяет возлюбленную, отвергающую эмоциональные ухаживания мужского лирического субъекта. В лирике Н.М. Карамзина и И.И. Дмитриева «жестокость» женщины мыслится истоком страданий влюбленного мужского «я»<sup>1</sup>, которая тем не менее не охлаждает, а усиливает его чувственное стремление к ней. Соответственно, гумилевский лирический субъект здесь аллюзивно воспроизводит психологическое противостояние мужчины и неприступной (или ветреной) женщины, восходящее к сентименталистской поэтике чувств, которое в рецепции Н. Гумилева приобретает трагедийно мифопоэтический характер: «Орел Сафо у белого утеса / Торжественно парил, и красота / Бестенных виноградников Лесбоса / Замкнула богохульные уста» [Гумилев, 1998, 84]. В гумилевской концепции столкновения мужского и женского начал уязвимость первого и жесткость второго являются производными не столько психологии, сколько онтологии, то есть бытийных различий мужчины и женщины.

При этом Н. Гумилев, разрабатывая акмеистическую концепцию творческого миропонимания, стремится найти пути к любовной и онтологической конвергенции маскулинного и фемининного «я». Возможность такой гармонии в сфере чувственно-эмоционального принятия возлюбленными друг друга пуантирует сюжетное развитие стихотворения «Современность» (1911), в котором поэт акцентирует ценностно-смысловой разрыв между героикой мифологического прошлого и бытовой повседневностью настоящего. Тоска по героическим свершениям и эпической перспективе самоопределения человека в бытии, утверждаемая как симптом современной (профанной и витально оскудевшей) эпохи, определяет элегический вектор рефлексии лирического героя: «Я так часто бросал испытующий взор / И так много встречал отвечающих взоров, / Одиссеев во мгле паровозных контор, / Агамемнонов между трактирных маркеров» [Гумилев, 1998,

<sup>1</sup> Ср.: «Лучше искренно признаться / Вам, любезные друзья, / Что жестокая моя / Нежной, страстной не бывала / И с любовью на меня / Глаз своих не поднимала» («Странности любви, или Бессонница» (1793)) [Карамзин, 1966, 125]; «Жестокая!.. увы! могло ли подозренье / Мне душу омрачить? Ужасною виной / Почел бы я тогда малейшее сомненье; / Оплакал бы его. Тебе неверной быть!» («К неверной» (1796)) [Карамзин, 1966, 207]; «Не один ты, друг мой, стонешь, / Не один в печали тонешь; / Злую грусть и я терплю... / Я — жестокою люблю» («К голубку») (1795)) [Дмитриев, 1967, 313].

82]. Осознание тщетности поисков «эпоса» в реальности начала XX века и невозможности претворить в современную жизнь масштаб деяний, воспетых в «Илиаде» Гомера, приводит к упованию на иной способ гармонизации мира: не героика, «оцельняющая» бытие посредством самоотверженности и подвига, а идиллика, уравнивающая внешнее и внутреннее начала посредством природной естественности и их интимной сопричастности друг другу. В финале стихотворения лирический герой находит в современной реальности универсалию, соединяющую прошлое и настоящее в единое целое, но она обладает не героическим, а идиллическим статусом:

Я печален от книги, томлюсь от луны,  
Может быть, мне совсем и не надо героя,  
Вот идут по аллее, так странно нежны,  
Гимназист с гимназистской, как Дафнис и Хлоя  
[Гумилев, 1998, 82].

Как видно, прозревание бытийной константы здесь связано с проекцией на юных современников («гимназиста и гимназистки») образов Дафниса и Хлои, восходящих к античному роману Лонга и впоследствии ставших символами чистой и естественной юношеской влюбленности. Актуализация данных пасторальных персонажей в финальной точке сюжетного развития текста, во-первых, создает ценностный противовес эпическим устремлениям гумилевского лирического «я» (идиллическая гармония интимных отношений оказывается сильнее и жизнеспособнее в веках, нежели героическое самозабвение великих деяний), во-вторых, связывает возможность обретения бытийной целостности с юностью, еще не познавшей противоречий и греховности земного мира, в-третьих, продуцирует идеологему нежной «чувствительности», сопряженной с сентименталистским миропредставлением.

В поэтике сентиментализма именами Дафниса и Хлои, с одной стороны, маркируется пасторальная беззаботность жизни на лоне природы или ее разрушение (ср.: «Там нежит слух бряцанье лир; / Там Дафнис шороху внимает, / А Хлоя сзади обнимает; / Там шепчет с розою зефир... / <...> И Дафнис, преклонясь на Хлою, / Еще внимает сквозь ветвей — / Почий на лаврах соловей! / Ликуй, весна, краса природы!» («Весна» (1792)) [Дмитриев, 1967, 281–282]) «Где Дафнис? Где он воспевает, /

Любитель рощ от юных лет? / Мне рощи глухо отвечают: / Его уж нет! Его уж нет! // <...> О Дафнис, Дафнис! все утехи / С тобою вместе утекли; / Прощай отныне игры, смехи! / Навеки праздники прошли» («Романс» (1797)) [Дмитриев, 1967, 329–330]), а с другой — обозначается стремление юности к познанию любви. Имя «Хлоя», означающее ‘цветение’, ‘плодородие’ и в греческой мифологии являющееся эпитетом богини Деметры, в сентименталистской системе поэтических кодов предстает знаком юности, готовой к вхождению в любовно-чувственную жизнь, сохраняющей свою близость естественно-природному измерению бытия и при этом обладающей двусмысленным и почти роковым для мужского «я» кокетством<sup>1</sup>. Представляя различные аспекты «чувствительной» женственности и получая идиллические, драматические и иронические характеристики, образ Хлои в поэзии сентиментализма в целом мыслится универсальным обозначением юной возлюбленной, обладающей свойственной юности непосредственностью и эмоционально «вживающейся» в мир чувственных отношений.

В стихотворении Н. Гумилева «Современность» на первый план выдвигается именно идиллический аспект образов Дафниса и Хлои, в восприятии которых (точнее — их современных «реинкарнаций») лирическим субъектом подчеркивается «странная нежность» как залог желаемой мировой гармонии. Отметим, что эпитет «странная» здесь явно сопрягается с сентименталистской вербализацией чувственных переживаний посредством оксюморонов. Как отмечает О.Б. Лебедева, «“сладкая мука”, “светлая печаль”, “горестное утешение”, нежная меланхолия” — все эти словесные определения сложных чувств порождены

<sup>1</sup> Например, девственная красота Хлои акцентируется в стихотворении М.Н. Муравьева «Богиня Невы» (1794): «Я люблю твои купальни, / Где на Хлоиных красках / Одеянье скромной спальни / И амуры на часах» [Муравьев, 1967, 235]. У И.И. Дмитриева в стихотворении «Стонет сизый голубочек...» (1792), напротив, акцентирован трагический исход любовных отношений в результате Хлоинового легкомыслия: «Стонет сизый голубочек, / Стонет он и день и ночь; / Миленький его дружок / Отлетел надолго прочь. // <...> Он ко травке прилегает; / Носик в перья завернул; / Уж не стонет, не вздыхает; / Голубок... навек уснул! // Вдруг голубка прилетела, / Приуныв, издалека, / Над своим любезным села, / Будит, будит голубка; // Плачет, стонет, сердцем ноя, / Ходит милого вокруг — / Но... увы! прелестна Хлоя! / Не проснется милый друг!» [Дмитриев, 1967, 128–129]. Н.М. Карамзин же образ Хлои наделяет семантикой легкомысленной самодостаточности и отсутствием чувственной эмпатии: «Пусть свет злословный утверждает, / Что в Хлое постоянства нет; / Что Хлоя всякий день меняет / Любви своей предмет! / Неправда: Хлоя обожает / Всегда один предмет; / Его всему предпочитает. / “Кого же? верно, не тебя?” / Ах, нет!.. себя!» [Карамзин, 1966, 165].

именно сентименталистским культом чувствительности, эстетизацией эмоции и стремлением разобраться в ее сложной природе» [Лебедева, 2003, 330]. При этом, конечно, для Н. Гумилева «странность» нежных отношений «гимназиста и гимназистки» как восприемников Дафниса и Хлои определяется не только и не столько сложностью и противоречивостью их эмоций, сколько несоответствия их идиллической юношеской влюбленности реалиям профанного современного мира.

Явленная здесь своеобразная попытка идиллии, стремление к которой, вопреки магистральным героико-неоромантическим установкам гумилевского поэтического сознания, обнаруживается во многих акмеистических произведениях поэта. Так, в стихотворении «Остров Любви» (1911)<sup>1</sup> символический путь через земные (эмоционально-психологические) препятствия и невзгоды к любовной гармонии предполагает итоговое обретение идиллической гармонии:

Если знаешь цену  
Ты любви своей –  
Эросу в замену  
Выйдет Гименей

[Гумилев, 1998, 73].

В поэтике Н. Гумилева «остров» в целом предстает пространством идиллии, то есть своеобразной версией греческой мифологической Аркадии — пасторальной страны блаженства и природной гармонии, которая поэтизируется в произведениях сентименталистов как мир нравственной чистоты и подлинного счастья (например, в стихотворении И.И. Дмитриева «Весна» (1792) и драме Н.М. Карамзина «Аркадский памятник» (1789)). Как указывает Е.А. Балашова, обращаясь к поэтике гумилевского стихотворения «На острове» (1914), поэт, «отталкиваясь от описания мифических мест <...>, создает картины реальных лугов, “милых стен”, объятий с конкретной возлюбленной, что в конечном

<sup>1</sup> Заглавие и сюжетостроение этого текста явно отсылают к предклассицистическому произведению В.К. Тредиаковского «Езда в Остров Любви» (1730), представляющему собой вольный перевод любовно-аллегорического романа П. Таллемана и ставшему первым в истории русской литературы опытом художественного осмысления зарождения, развития и завершения любовного чувства. Это свидетельствует о том, что рецепция Н. Гумилевым опыта русской словесности XVIII века достаточно глубока и многомерна.



итоге рождает ощущение идиллической жизни», то есть, вопреки неоромантическим героическим устремлениям, лирический герой находит «счастье именно в “низкой” обыденности» [Балашова, 2014, 254–255]. При этом гумилевское лирическое «я» здесь, то есть «на острове», осознает бытийные разрывы между микрокосмом и макрокосмом, и потому его идиллическое единение с возлюбленной не становится абсолютным и окончательным, сохраняя в себе потенциал онтологического несовершенства мира и собственного бытия: «Я вольный, снова верящий удачам, / Я тот, я в том, / Целую девушку с лицом горячим / И с жадным ртом. / Прерывных слов, объятий перемены / Томят и жгут, / А милые нас обступают стены / И стерегут. / Как содрогается она — в улыбке / Какой вопрос! / Увы, иль это только стоны скрипки / Под взором звезд» [Гумилев, 2005, 47].

Думается, что сложность осуществления идиллии как аксиологической константы и, соответственно, ее поэтической жанрово-модальной репрезентации в акмеизме Н. Гумилева обусловлена тем, что идиллическое «счастье» бессобытийно и лишено витальной динамики. Как показывает В.И. Тюпа, «идиллическая модальность художественного высказывания состоит в совмещении личного существования не со сверхличной заданностью миропорядка, а с непреложной данностью бытия», и потому «креативная позиция идиллического субъекта реализуется в прецедентной самоактуализации: я такой же, как другие, как все люди моего круга, в пределе — как все люди» [Тюпа, 2013, 132]. Очевидно, что такая ценностно-смысловая направленность на гармоничную «усредненность» мира противоречит неоромантическим стремлениям гумилевского «я» совпасть со сверхличным предназначением универсума. Однако понимание недостижимости бытийных абсолютов приводит Н. Гумилева в акмеистический период творчества к попыткам увидеть и уяснить возможность мировой гармонии не в героике великих свершений, а в идиллике повседневности. При этом гумилевская «идилличность» не обретает статуса данности, а мыслится только идеальной перспективой человеческого существования. Именно поэтому идиллика соотносится с юностью (Дафнисом и Хлоей), а не со зрелостью и мудренностью жизни.

Идиллическая «чувствительность», о которой мечтает лирический герой Н. Гумилева и с которой связывает упования на онтологическое преображение миропорядка, явно восходит к поэтическому опыту

сентименталистских идиллий, создающих пейзажный и психологический контекст «пастушеской» (природной) гармонии и в целом ее разрушающих. В поэтике сентиментализма идиллическое начало постоянно перемещается в элегический регистр смыслообразования. Так, в стихотворении И.И. Дмитриева «Романс» констатируется крах природной гармонии, которая обеспечивалась пением умершего пастуха Дафниса, а в повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» идиллическая любовь крестьянки Лизы и дворянина Эраста разрушается душевной слабостью последнего<sup>1</sup>. Думается, что «чувствительное» стремление гумилевского лирического «я» к счастью, в силу памяти о сентименталистской меланхолии и природной развоплощенности, приводит к сходному результату: человеческое счастье остается недостижимым идеалом и оборачивается онтологической химерой.

Как показывает В.В. Цуркан, в гумилевском творчестве идея счастья концептуализируется «как дар судьбы и абсолютный предел желаний, вечное стремление и постоянное ожидание» [Цуркан, 2022, 307]. Конечно, все эти параметры «счастья» являются значимыми для акмеистических устремлений Н. Гумилева, однако они все же не полностью раскрывают сущность исканий лирического «я» той «счастливой» парадигмы существования, в которой могли бы сойтись различные смыслы миропорядка. Так, в стихотворении «Счастье» (1915) поэт акцентирует душевную экзальтацию собственного «я», сознающего событие Пасхи Христовой как основу принятия мира таковым, каков он есть, и демонстрирует свою предельную «чувствительность» в восприятии религиозного события: «В мой самый лучший, светлый день, / В тот день Христова Воскресенья, / Мне вдруг примнилось искупленье, / Какого я искал везде. / Мне вдруг почудилось, что, нем, / Изранен, наг, лежу я в чаще, / И стал я плакать надо всем / Слезами радости кипящей» [Гумилев, 2005, 66]. Однако при этом важно, что лирический герой Н. Гумилева определяет «счастье» через мечтания, сны и грезы<sup>2</sup>, тем самым возводя представление об идиллическом начале миропорядка

<sup>1</sup> О «разрушении идиллии» в повести «Бедная Лиза» см.: [Клейн, 2010, 387–388]. При этом, конечно, идиллические интенции русского сентиментализма и предвосхищаемого им предромантизма обнаруживают различные жанровые и идеологические решения [Кросс, 1969; Пашкуров, 1999, Литература русского предромантизма, 2012, 140–144].

<sup>2</sup> Отметим, что в сентименталистской поэтике «мечты» и «грезы» также являются одним из центральных параметров художественной аксиологии. О специфике представления «мечты» в поэтике русского сентиментализма см.: [Иваницкий, 2017].

в степень явно несбыточного, что вызывает предельную степень выражения его «чувствительности» — «слезы».

Думается, что «плач» лирического героя как маркер эмоциональной глубины переживаемых чувств, вступая в некоторое противоречие с неоромантически утверждаемой в гумилевской поэзии героической ипостасью «я» (воина или путешественника), также восходит к художественной антропологии сентиментализма, в которой «слезы» свидетельствуют о способности человека жить «сердечной» жизнью и о его высокой чувственной добродетельности. В сентименталистской поэзии М.Н. Муравьева, Н.М. Карамзина, И.И. Дмитриева «слезные» излияния лирического субъекта или персонажа предстают знаком его утонченной психологической организации и эмоциональной открытости миру<sup>1</sup>. В творчестве Н. Гумилева «слезы» являются достаточно редким проявлением лирической эмоциональности, однако в тех случаях, когда поэт репрезентирует «плач» субъектного «я», «слезное» состояние мыслится высшей точкой («акме») «вживания» человека в бытие, в которой ему открываются сокровенные смыслы универсума. Так, в стихотворении «Ослепительное» (1910), вошедшем в состав книги «Чужое небо», лирический герой посредством «слез» демонстрирует предельную «чувствительность» воспоминаний о былых странствиях в пространствах Востока, задавая тем самым элегический вектор самоактуализации «я» в мире:

Я тело в кресло уроню,  
Я свет руками заслону  
И буду плакать долго, долго,  
Припоминая вечера,

<sup>1</sup> Ср., например: «Я хочу, чтоб слезы лились, / Сам их чувствую урон!..» [Муравьев, 1967, 157]; «Любови, грации, простите / И за подругою летите, / За Ниной вашей и моей. / Ах, вашей, вашей несомненно, / Затем, что здесь уединенно / Я только слезы лью по ней» [Муравьев, 1967, 215]; «В лугах печаль со мною бродит. / Смотри в ручей, я слезы лью; / Слезами воду возмущаю, / Волную вздохами ее» [Карамзин, 1966, 67]; «И если в нежных чувствах / Слезу прольешь из сердца, / Блистай она подобно / Росе на юных розах, / Живящий цвет их алый!» [Карамзин, 1966, 83]; «Ах! сколько, сколько раз / О том в восторге мы мечтали / И вместе слезы проливали!.. / Я был, я был любим тобой!» [Карамзин, 1966, 207]; «Жестокая! скажи, считал ли я хоть раз, / Сколь много пролил слез отчаянья из глаз» [Дмитриев, 1967, 265]; «Заведен в лесок тоскою / На свободе прогрусить, / Вспомануть прелестну Хлою / И слезу из глаз пролить, — / Я твою услышал лиру, / Милый наш Анакреон!» [Дмитриев, 1967, 308].

Когда не мучило «вчера»  
И не томили цепи долга  
[Гумилев, 1998, 10].

Соединение на синтагматической оси текстостроения «памяти», «плача» и «путешествий» («И я когда-то был твоим, / Я плыл, покорный пилигрим, / За жизнью благодной и мирной» [Гумилев, 1998, 11]) продуцирует ценностно-смысловое напряжение между героическим («странническим») прошлым и элегическим («слезным») настоящим, что, в свою очередь можно рассматривать как со-противопоставление неоромантических и сентименталистских установок в психологическом моменте воспоминания о былых свершениях. Примечательно, что именно «чувствительность» лирического героя пуантирует сюжетное развитие данного текста («Когда-то... Боже, как чисты / И как мучительны мечты! / Ну что же, раньте сердце, раньте, — / Я тело в кресло уроню, / Я свет руками заслоню, / И буду плакать о Леванте» [Гумилев, 1998, 11]), свидетельствуя о том, что рецидивы сентиментализма не только проступают в структурно-семантической организации гумилевского неоромантического стихотворения, но и в определенной степени подчиняют себе процесс смыслообразования.

Отметим, что в акмеистической поэзии Н. Гумилева также обнаруживается эмпатия к «частному» («маленькому») человеку, восходящая к сентименталистским представлениям о внесловной ценности человеческого «я». В таких стихотворениях поэта, как «Оборванец» (1912) и «Почтовый чиновник» (1914) представлены тяжелые судьбы нищего и мелкого служащего, воплощаемые в «чувствительном» надрыве эмоционального излияния героев. Конечно, тематика этих стихотворений в большей степени восходит к практике русского реализма XIX века (прежде всего — прозе А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского), по-своему преломившего сентименталистские мотивы, однако и «следы» сентиментализма здесь явно присутствуют (ср.: «Ушла... Завяли ветки / Сирени голубой, / И даже чижик в клетке / Заплакал надо мной» [Гумилев, 2005, 41]).

Итак, в акмеистической поэтике Н. Гумилева, нацеленной на утверждение неоромантической героики, эпической полноты бытия и стоического принятия онтологических противоречий универсума, наблюдается актуализация художественного опыта русского сентиментализма. Ре-

презентация мотивов и образов, семантизирующих «чувствительность» в качестве важного параметра психологической реакции субъектного микрокосма на вселенский макрокосм, свидетельствует о том, что гумилевский акмеизм при всей своей устремленности к постижению онтологических тайн миропорядка и расширению горизонтов земного существования, не только не чуждается эмоциональной экзатичности, но и превращает ее в маркер подлинной «посюсторонности» человеческого «я». «Жизнь сердца», наделяемая в художественной аксиологии Н. Гумилева статусом высокой психологической ценности, явно восходит к поэтической и прозаической практике сентиментализма конца XVIII века и тем самым показывает равнение поэта на опыт не только романтиков, но и их непосредственных предшественников. Конечно, экспликация сентименталистской поэтики в структуре гумилевских стихотворений носит своеобразный рецидивный характер, то есть оказывается вторжением в акмеистический неоромантизм тех художественных элементов, которые нарушают его отчетливость и смысловую «чистоту». Однако такие рецидивы сентиментализма позволяют поэту вскрыть сложность обретения мировой гармонии и онтологической целостности тварного мира. Бытие, постигаемое сквозь призму сентименталистской «чувствительности», в поэтическом универсуме Н. Гумилева оказывается насыщенным не только событийными свершениями (героическими поступками и земными странствиями), но и внутренними эмоциональными переживаниями, ценностно возвышающими человека.

В гумилевской художественной антропологии «следы» и сигналы сентименталистской концепции человека проявляются по-разному. Во-первых, в акмеистических стихотворениях поэта обнаруживается эмоциональная экзальтация переживания любовных отношений, обусловленная мечтательной идеализацией возлюбленной и сознанием ее недоступности («жестокости»), что высвечивает «чувствительную» грань магистрального в поэзии Н. Гумилева конфликта между мужским и женским началами. Во-вторых, в гумилевской поэтике сентименталистским семантическим «ореолом» характеризуется репрезентация идиллического измерения жизни, которая, с одной стороны, утверждает мечту о пасторальной гармонии мира (человека и природы, мужчины и женщины как Дафниса и Хлои, микрокосма и макрокосма), а с другой — показывает недостижимость такого конвергентного бытия.

В-третьих, сентименталистская «чувствительность» проявляется в «слезном» самополагании лирического героя в изображаемой реальности, которой маркируется как осознание бытийного «счастья», так и элегическое постижение разрыва между сакральным прошлым и профанным настоящим. Безусловно, в акмеистической поэзии Н. Гумилева сентименталистские мотивы, образы и идеологемы являются периферийными параметрами миромоделирования, однако их присутствие показывает, что художественная рефлексия поэта не только не отвергает «чувствительный» аспект взаимодействия с миропорядком, но, напротив, концептуально интегрирует его в многомерную систему творческих исканий, определяющих поэтическую специфику и уникальность гумилевского акмеизма.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков Ю.П. Николай Гумилев // Жизнь Николая Гумилева: Воспоминания современников. Л.: Изд-во Международного фонда истории науки, 1991. С. 140–152.
2. Балашова Е.А. «И пастушок, привитый вместо оспы...»: История развития жанра идиллии в русской поэзии XX–XXI вв. Калуга: КГУ им. К.Э. Циолковского, 2014. 352 с.
3. Верховский Ю.Н. Путь поэта. О поэзии Н.С. Гумилева // Н.С. Гумилев: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2000. С. 505–550.
4. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: В 10-ти томах. Т. 2. Стихотворения. Поэмы (1910–1913). М.: Воскресенье, 1998. 344 с.
5. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: В 10-ти томах. Т. 3. Стихотворения. Поэмы (1914–1918). М.: Воскресенье, 2005. 464 с.
6. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: В 10-ти томах. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. М.: Воскресенье, 2006. 552 с.
7. Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1967. 502 с.
8. Иваницкий А.И. «Мечта» и «суета» в поэзии русского сентиментализма: логика схождений и расхождений // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2017. № 4. С. 87–95.
9. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 354–404.

10. Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. М.— Л.: Советский писатель, 1966. 424 с.
11. Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М.: МАКС-Пресс, 2001. 184 с.
12. Клейн И. Русская литература в XVIII веке. М.: «Индрик», 2010. 440 с.
13. Климчукова В.Н. Поэзия Н. Гумилева: истоки и свершения. М.: МГОУ, 2012. 260 с.
14. Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб.: Наука, 1994. 281 с.
15. Кросс А. Разновидности идиллии в творчестве Карамзина // XVIII век. Вып. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л.: Наука, 1969. С. 210–228.
16. Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: «Золотой век», 1995. 402 с.
17. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. М.: Высшая школа, 2003. 415 с.
18. Литература русского предромантизма: мировоззрение, эстетика, поэтика. Монография / Т.В. Федосеева, А.В. Моторин, А.И. Разживин, А.Н. Пашкуров, А.В. Петров, В.В. Биткинова, Н.И. Недашковская, Ю.Г. Дорофеева. Рязань: РГУ им. С.А. Есенина, 2012. 492 с.
19. Лотман Ю.М. Поэзия Карамзина // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: «Искусство–СПб», 1996. С. 285–323.
20. Муравьев М.Н. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1967. 387 с.
21. Налегач Н.В. «Читатель книг» Н. Гумилева и «Идеал» И. Анненского: к проблеме поэтического диалога // Гумилевские чтения. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 35–41.
22. Пашкуров А.Н. Эволюция жанра идиллии в поэзии М.Н. Муравьева // Филологические науки. 1999. № 6. С. 87–92.
23. Радищев А.Н. Полное собрание сочинений: В 3-х томах. Т. 1. М.— Л.: Изд-во АН СССР, 1938. 503 с.
24. Раздьяконова Е.Г. Хронологические особенности лирики Н. Гумилева сквозь призму конфликта // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс. Пенза: ПГТУ, 2015. № 1 (23). С. 193–199.
25. Слободнюк С.Л. Николай Гумилев: модель мира (К вопросу о поэтике образа) // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 143–164.
26. Смелова М.В. Онтологические проблемы в творчестве Н.С. Гумилева. Тверь: ТГУ, 2004. 126 с.

27. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
28. Филатов А.В. Аксиологический подход к изучению книги стихов: онтологические ценности в «Чужом небе» Н.С. Гумилева // Новый филологический вестник. 2016. № 1 (36). С. 119–128.
29. Цуркан В.В. Концепт «Счастье» в поэзии Н. Гумилева // Феноменология счастья в русской литературе XVIII–XX вв.: Монография / С.В. Рудакова, А.В. Петров, В.В. Цуркан, Т.Б. Зайцева, И. Ререци, А. Молнар, О.А. Дудля, М.С. Жавнерович. Магнитогорск: Магнитогорский Дом печати, 2022. С. 301–307.
30. Eshelman R. Nikolaj Gumilev and Neoclassical Modernism: The Metaphysics of Style. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1993. 160 p.

A.A. Chevtsev  
*Russian State Hydrometeorological University,  
 St. Petersburg, Russia*

### **Recurrences of sentimentalism in N.S. Gumilev's acmeistic poetics**

*Key words: N. Gumilev, acmeism, lyrical "the self", idyll, sentimentalist poetics, "sensitivity", artistic anthropology.*

*The article examines the manifestation of the artistic experience of Russian sentimentalism in N. Gumilev's acmeistic poetics. The poet's creativity, aimed at affirming neo-romantic heroics and epic completeness of being, is generally opposed to sentimentalist creative intentions, however, in a number of the poet's poems, there is an actualization of structural- semantic parameters dating back to the creative practice of the sentimentalists of the late XVIII century. The purpose of this work is an analytical description of those motives and images in N. Gumilev's acmeistic works, in which "sensitivity" is semanticized as an important parameter of the psychological reaction of the subjective microcosm to the universal microcosm. The analysis of a number of N. Gumilev's poems shows that the explication of sentimentalist poetics in them has a kind of recurrent character, that is, it turns out to be an intrusion into acmeistic neo-romanticism of those artistic elements that violate its distinctness and semantic "purity". However, such relapses of sentimentalism allow the poet to reveal the complexity of finding world harmony and the ontological integrity*



*of the created world. In Gumilev's artistic anthropology, "traces" and signals of the sentimentalist concept of man manifest themselves in different ways. Firstly, the poet's poems reveal an emotional exaltation of the experience of a love relationship, due to the dreamy idealization of the beloved and the consciousness of her inaccessibility ("cruelty"), which highlights the "sensitive" facet of the main conflict in N. Gumilev's poetry between the masculine and feminine principles. Secondly, in N. Gumilev's poetics, the sentimentalist semantic "halo" characterizes the representation of the idyllic dimension of life, which, on the one hand, asserts the dream of pastoral harmony of the world, and on the other hand, shows the inaccessibility of such convergent existence. Thirdly, sentimentalist "sensitivity" manifests itself in the "tearful" self-setting of the lyrical hero in the depicted reality, which marks both the awareness of existential "happiness" and the elegiac comprehension of the gap between the sacred past and the profane present. In N. Gumilev's acmeistic poetry, sentimentalist motives, images and ideologems are peripheral parameters of world modeling, however, their presence shows that the poet's artistic reflection not only does not reject the "sensitive" aspect of interaction with the world order, but, on the contrary, conceptually integrates it into a multidimensional system of creative searches that determine the poetic specificity and uniqueness of N. Gumilev's acmeism.*

О.В. Богданова, Т.Н. Баранова

УДК 821.161.1

### **«Большие стихотворения» Иосифа Бродского: признаки авторского жанра**

Ключевые слова: *И. Бродский, «большие стихотворения», признаки жанра, идиожанр.*

*В статье в качестве материала избраны так называемые «большие стихотворения» Иосифа Бродского, написанные поэтом в разные годы. Предмет анализа составляет жанрово-стилевой пласт стихотворений, особые черты авторского поэтического новообразования. Проведенное*

на основе сравнительно-исторического и поэтологического подхода исследование вбирает в себя и приемы жанрово-стилевого анализа.

Полученные наблюдения эксплицируют ряд функционально значимых особенностей уникального жанрового образования Бродского.

На основе теоретических разработок классиков отечественного литературоведения (в частности теоретических положений М.М. Бахтина) осуществлена попытка дефинировать «большие стихотворения» и определить их квалификационные черты. К базовой жанровой триаде М.М. Бахтина (тема, композиция, стиль) добавлены признаки лирического субъекта и опосредованные им особенности нарративных стратегий текста. Установлено, что среди конститутивных признаков «больших стихотворений» оказываются философичность тематического поля, композиционная неустойчивость и ритмико-строфическая подвижность, надсюжетная фабульность и тенденция к повествовательности, опосредованные я-персонажной системой, комбинированными формами перволичной наррации.

Результаты исследования, проведенного в настоящей статье, могут быть использованы в научно-исследовательской и преподавательской деятельности, связанной с изучением современной литературы, русской поэзии и поэтического наследия И. Бродского в частности.

По словам классика отечественного литературоведения В.М. Жирмунского, именно жанры опосредуют «исторически сложившиеся типы художественных произведений» [Жирмунский, 1996, 384]. Жанровые черты и признаки являются категорией исторически изменчивой, когда время диктует определенные дифференциальные признаки жанра и которые во времени могут быть нивелированы или к существующим могут присоединиться новые.

По представлениям Б.В. Томашевского, «никакой логической и твердой классификации жанров произвести нельзя»: «Их разграничение всегда исторично, то есть справедливо только для определенного исторического момента...» [Томашевский, 2003, 162].

По мысли Ю.Н. Тынянова, «представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т.е. ощущения смены — хотя бы частичной — традиционного жанра “новым”, заступающим его место). Все дело здесь в том, что новое явление сменяет

старое, занимает его место и, не являясь “развитием” старого, является в то же время его заместителем» [Тынянов, 1977, 227, 252].

В любом случае жанровая дифференциация признается учеными одной из основных категорий поэтики, рассмотрение проблемы жанра является отправной точкой анализа художественного текста, это «категория, обладающая огромной силой обобщения» [Николина, 2007, 7].

Квалифицировать жанр означает во многом прогнозировать общую структуру художественного произведения, идентифицировать его базовые принципы, предопределить приемы и стратегии тематической, композиционной и стилевой организации.

Как показывает практика, развитие русской литературы XX века прочно связано с новыми тенденциями, проявившимися в области жанровообразования. Казалось бы, насколько решительно и радикально могут видоизмениться черты романа, повести, рассказа или поэмы, баллады, сонета? Названы те жанровые формы, которые прошли через века и продолжают активно развиваться сегодня. Между тем о многочисленных жанровых вариациях романа или поэмы можно много говорить как в литературе начала XX столетия (символисты, акмеисты, футуристы и др.), так и применительно к тенденциям второй половины столетия (московские концептуалисты, ленинградские «Горожане» и др.). Одним из выдающихся представителей, с которыми современные исследователи связывают неординарные жанровые поиски, является Иосиф Бродский (1940–1996), поэт с мировым именем, нобелевский лауреат (1987).

Что касается необычных жанровых форм, к которым не только прибегал, но и создателем которых стал Бродский, то в первую очередь среди них следует выделить так называемые «большие стихотворения», жанр, который активно разрабатывался в поэтическом творчестве Бродского, но не получил развития в поэзии последователей, остался исключительно «бродским». По этой причине «большие стихотворения» можно определить не просто как авторский жанр, но и как идиожанр (индивидуальный жанр), отличающийся особой системой формальных и семантических характеристик, присущих только поэтике Бродского.

## Хронологические границы возникновения идиожанра

По утверждению Я. Гордина, друга и тонкого исследователя творчества Бродского, временем, когда в поэзии последнего появились «большие стихотворения», стало начало 1960-х: «...в начале шестидесятых <...> для Иосифа было время появления “больших стихотворений”, особого жанра, который и до конца остался для него главным» [Гордин, 2010, 45]. Толчком к появлению «особого жанра», по Я. Гордину, стало знакомство Бродского со стихами Евг. Баратынского: «Я помню, как Иосиф говорил, что именно Баратынский и поставил перед ним вопрос — поэт он или не поэт...» [Гордин, 2010, 43].

Следует положиться на суждения авторитетного бродсковеда. Однако к литературным праистокам следует добавить еще одно обстоятельство — внелитературное, биографическое. Речь о том, что в 1960 году двадцатилетнему Бродскому, тяжело страдавшему от физических сердечных болей, поставили страшный диагноз — «порок сердца». В. Полухина под 1960-м годом констатирует: «Обнаружен порок сердца» [Полухина, 2008, 44]. Именно с этого времени Бродский стал остро реагировать на смерть друзей, знакомых и незнакомых людей. Именно тогда смертельная проблематика стала прочно встраиваться в поэтическую ткань его стихов [Богданова, Баранова, 2023, 131].

Итак, предварительно можно определить, что событийная цепочка истоков «больших стихотворений» в поэзии Бродского — это известие о пороке сердца (1960) → знакомство со стихами Евг. Баратынского (1960) → первые опыты «длинных» («больших») стихотворений (1960). Между тем наблюдения, выполненные американским стиховедом Б. Шерром, который предпринял обзор поэтической строфики Бродского, кажется, говорят об ином. Так, Б. Шерр вычленил 5 периодов: 1) до 1963 года — начальный период, для которого характерно небольшое количество экспериментов, только половина стихотворений строфические, из которых 63% написаны катренами; 2) с 1963 по 1971 годы — резко возрастает процент строфических стихотворений (до 70%), когда регулярно-строфические стихи составляют около половины написанного, процент катренов снижается до чуть более трети, появляются длинные строфы; 3) с 1972 по 1978 годы — процент катренов снижается до менее четверти, становится значительно меньше разнострофических и квазистрофических стихотворений; 4) с 1980 по 1987 годы — преобладает нестрофический стих и «свободный» дольник; 5) с 1988 по 1996

годы — строфические формы становятся часты, при этом нередко возникают нерифмованные и нестрофические стихи [Шерр, 1986, 108].

Для рассуждений о природе и истоках возникновения жанра «больших стихотворений» важными оказываются следующие положения Б. Шерра. Во-первых, начальное пограничное деление связано не с 1960-м (как предложено нами), но с 1963 годом. Во-вторых, после 1963 года, по подсчетам Б. Шерра, Бродскому характерно появление «длинной строфы», т.е. конститутивной черты «большого стихотворения». Однако, что касается 1960 года, который, по нашим предположениям, послужил толчком к рождению жанра «большого стихотворения», то реального противоречия с наблюдениями Б. Шерра нет. Год 1960-й стал рубежным, исходным для рождения «больших стихотворений», хотя на первом этапе (согласно Б. Шерру) «длинные» стихи еще не доминировали, количество экспериментов на этом темпоральном отрезке «небольшое». Что же касается 1963 года, то важность его для Бродского находит подтверждение не только статистическое (подсчеты Б. Шерра), но и сущностное. Дело в том, что в 1963 году были написаны самые значительные «большие стихотворения» Бродского и среди них «Большая элегия Джону Донну» (1963).

На наш взгляд, именно «Большая элегия Джону Донну» породила неканонический термин «большие стихотворения», то есть Бродский (а вслед за ним и Я. Гордин) не выдумал неординарное жанровое определение, но воспроизвел его по модели английского метафориста Дж. Донна, транспонировав донновское большое послание в большую элегию и последнюю — в большое стихотворение. Отметим, что смысл «переноса», осуществленного Бродским, не только копияный, но и сущностный. О мировоззрении Дж. Донна в одном из интервью Бродский говорил: «...читая Донна или переводя, учишься взгляду на вещи...» (Бродский, 2007, 163; выд. нами. — О. Б., Т. Б.). То есть в начале 1960-х Бродский, активно экспериментировавший, казалось, в области формы, на самом деле глубоко погружался в процессы постижения сути поэзии, в возможность при ее посредстве разрешить проблемы жизни и смерти, «жизни в виду смерти». Миросозерцательная установка поэта-метафизика, особенности донновского мировосприятия, медитативность английских «больших» элегий и посланий поразили Бродского и подтолкнули к генерации нового жанрового образования — «больших стихотворений». На этом основании ранее предложенный

вектор вызревания жанра «больших стихотворений» можно дополнить: известие о пороке сердца (1960) → знакомство со стихами Евг. Баратынского (1960) → «Большая элегия Джону Донну» (1963) → «большие стихотворения».

### **Квалификационные черты «больших стихотворений»**

Важно разобраться, каковы же дифференцирующие признаки «больших стихотворений» Бродского, их формальные и содержательные характеристики. Полагаясь на работы специалистов-теоретиков, обратимся к научному тезису М. Бахтина, который считал, что для характеристики жанровой конституции художественного произведения необходимы и достаточны следующие квалификационные признаки: 1) «тематическое содержание», 2) «стиль», 3) «композиционное построение» [Бахтин, 1986, 428]. Так, жанровый канон сонета, самого устойчивого жанра лирической поэзии, в плане «тематического содержания» характеризуется любовной тематикой, на уровне «стиля» — возвышенно поэтическим языком, его «композиционное построение» устойчиво: «первый катрен — декларация темы, второй — ее патетическое развитие, первый терцет — новая мысль, противоположная первой, второй терцет — примирение двух тем, их синтез; особая смысловая нагрузка приходится на финальный стих — сонетный замок» [Поэтика, 2008, 241]. Что касается дефиниции «большое стихотворение», приложимой к поэзии Бродского, то, как уже было сказано, она не имеет аналогов у других поэтов, она уникальна. Однако опыт анализа «больших стихотворений», предпринимаемый исследователями, предлагает некий свод наблюдений, касающихся жанровых аспектов, и позволяет сформулировать ряд конститутивных признаков «большого стихотворения».

Прежде всего при дифференциации «больших стихотворений» Бродского следует обратиться к сборнику «Холмы» (1991), который был подготовлен Я. Гординым и содержит жанровую маркировку текстов, вошедших в книгу — ее подзаголовок гласит: «Холмы. Большие стихотворения и поэмы» [Бродский, 1991]. То есть в «Холмы» вошла наиболее полная и репрезентативная подборка «больших стихотворений» — 49 произведений Бродского, из которых два — «Гость» и «Зофья» — сопро-вождены жанровым уточнением «поэма». В предисловии к сборнику Я. Гордин специально оговаривает, что некоторые стихотворения «большого жанра» не вошли в сборник по желанию автора, что по-

зволяет заключить, что состав сборника «больших стихотворений» и их репрезентативная подача в целом были согласованы с Бродским и возражений по поводу дефиниции 47 произведений как «больших» у поэта не было. Объем стихотворных строк в произведениях, включенных в сборник «Холмы», — от 48 строк («Ты поскачешь во мраке...», 1962) до 1398 строк («Горбунов и Горчаков», 1965–1968), что позволяет именно этот (условный) объем — от 48 строк — считать минимальным.

Как уже было сказано, появление жанра «больших стихотворений» у Бродского было связано прежде всего с осмыслением проблем жизни и смерти (проблем метафизических и реальных). Потому тематической доминантой («тематическое содержание», по М. Бахтину) жанра «больших стихотворений» оказывается философичность — размышления о смысле бытия, о проблемах жизни-сна, смерти-сна и т.п. Эти и смежные с ними мотивы пронизывают конститутивно значимую для Бродского «Большую элегию Джону Донну», в которой он не ученически апеллирует к Джону Донну, как полагают некоторые исследователи [Нестеров, 2000, 151–171], но создает собственный метафизический мир, в рамках которого контурируются онтологии его субъективного поэтического мировидения. Таково, например, представление о «хоровой выси», которая, вопреки христианской традиции, столь далека и высока, что

откуда этот мир — лишь сотня башен  
да ленты рек, и где, при взгляде вниз,  
сей страшный суд почти совсем не страшен.  
И климат там недвижим, в той стране.  
Откуда всё, как сон больной в истоме.  
Господь оттуда — только свет в окне  
туманной ночью в самом дальнем доме  
[Бродский, 1998, I, 234].

Горний мир у Бродского в «Большой элегии Джону Донну» предстает не небесным «светлым Раем» [Бродский, 1998, I, 234], не заоблачными сферами обитания Бога, но таковым, когда он не только «выше нас», простых и смертных, но выше Господа. В той «стране» у Бродского «климат неподвижен», там не скудеют «ленты рек», там даже «страшный суд <...> совсем не страшен...» [Бродский, 1998, I, 234].

Проблемы жизни и смерти эксплицируются практически во всех «больших стихотворениях» Бродского [см. об этом: Романова, 2012]. Даже тема любви (не менее значимая для Бродского, чем тема смерти, по эмоциональной напряженности равновеликая ей) разрешается в «больших стихотворениях» с неизменным трагическим оттенком, в спектре философских размышлений о готовности приятия или отвержения земного существования (например, «Новые стансы к Августе», 1964, где ясно звучит мотив готовности к самоубийству).

Применительно к сюжетно-композиционной организации «больших стихотворений» («композиционное построение», по М. Бахтину) можно говорить о двух структурных векторах поэзии Бродского. С одной стороны, бродсковеды давно отметили, что композиционные формы «длинных стихотворений» Бродского классичны и традиционны: поэт эксплуатирует канонически выверенные завязку, кульминацию, развязку. А. Азаренков пишет об этом: «Стихотворение начинается с “экспозиции” <...>, призванной ввести читателя в систему образов и проблематику стихотворения и подготовить “эвфонический взрыв” (“повышение тона”, следующее за набором стихотворением “критической массы”) <...>; затем следует “чистый лиризм, не связанный тематическим развитием”» [Азаренков, 2015, 79–80]. С другой стороны, углубляясь в контуры композиционной организации, Я. Гордин выделяет в «больших стихотворениях» сюжет внутренний и внешний, под последним понимая выстраивание, например, балладного типа повествования, некой фабульной линии, с чередой позиционных событий, сменяющих друг друга. В «больших стихотворениях» Бродского, по Я. Гордину, внешнего сюжета нет, но явно прочерчивается сюжет внутренний, ментальный, медитативный, когда событийный ряд вытесняется «развитием мысли» [Волков, 2000, 160]. Так, «большое стихотворение» «Исаак и Авраам» (1962–1963), входящее в состав сборника «Холмы», многими исследователями квалифицируется как поэма. Однако сам поэт в интервью С. Волкову пояснял: «<...> это на самом деле не поэм[а], а длинные стихи...» [Волков, 2000, 35, 36]. И комментировал: «Повествовательная поэзия дает представление о масштабе вещей. Она гораздо ближе к жизни, чем короткое лирическое стихотворение. <...> Надо привыкнуть читать сюжетную поэзию, пусть это и не прекрасный маленький шедевр, который можно прочесть быстро и легко. Чтение поэзии — это борьба, как и все в жизни» [Бродский, 2008, 23].



Заметим, Бродский обратил внимание на «повествовательность» большого стихотворения «Исаак и Авраам», по существу — на (около) сюжетность. Между тем «внешний» — библейский — сюжет о путешествии Авраама по пустыне во имя исполнения обета, о принесении в жертву сына Исаака у Бродского вытесняется сюжетом «внутренним», прочитанным не всеми исследователями, когда современный молодой герой-поэт в ночной час, погруженный в чтение Ветхого завета, осмысляет идею абсолютной веры, готовности осуществления сыновнего жертвоприношения и жестокости подобного испытания. И осмысляет поэт эти проблемы не на историческом материале (книга Бытия, Быт. 22: 1–19), но обращаясь к опыту собственной жизни, отношений в семье и роли отца. Потому в финале «большого стихотворения» «Исаак и Авраам» возникает я-персонализированный образ лирического субъекта-поэта, среди ночи при свече исписывающего чистые листы бумаги («Горит свеча, и виден край листа»; [Бродский, 1998, I, 265]), который позволяет выйти на образ alter ego автора и связать воедино пласты прошлого и настоящего, условно — истории Исаака и Иосифа. Другими словами, в «большом стихотворении» «Исаак и Авраам» сюжетный план наррации организует не действие персонажное (мистическое шествие библейских героев), но мысль лирического субъекта, подвергающего рефлексии «исторические» обстоятельства и события.

В 1980-е годы, объясняя специфику больших стихотворений, Бродский назвал стихи такого рода «повествовательной поэзией». И, следовательно, среди конститутивных признаков большого стихотворения можно означить своеобразную эпичность, напрямую связанную с воплощением мысли, «опредмечиванием» или «олицетворением» ее, то есть с тем, что у Бродского нередко осуществляется посредством реализации метафоры, разворачиванием внутреннего метафорического сюжета. Образцом такого рода внутренней центробежной метафорики может быть стихотворение Бродского «В деревне Бог живет не по углам...» (1964), о котором некоторые исследователи говорят, что оно требует «дешифровки» [Савченко, Безкорованная, 2012, 126–130; Снегирев, 2011, 233–238]. Однако, если найти верный ракурс восприятия, точку отсчета, из которой исходит лирический герой Бродского, воспринять текст стихотворения оказывается легко. Лирический персонаж (alter ego автора), пребывающий в атмосфере деревенского быта и жизни, среди простых сельских жителей (фактически норенских соседей и знако-

мых сосланного Бродского) «в избытке» слышит слова, которыми те сопровождают каждое свое действие или намерение. Это устойчивый фразеологический оборот «С Богом!», который, как понимает герой стихотворения, оказывается у крестьян не «формулой речи», но душевным наказом, исполненным веры, доброты и смысла. В деревенском мире стихотворения Бродского действительно «Бог живет не по углам», не на иконах в красном углу избы, но «всюду». Какую бы работу ни затевали деревенские жители (ремонт кровли, сколачивание изгороди, покос, выданье дочери замуж или др.), они непременно перекрестятся и произнесут: «С Богом!». Куда бы ни отправлялся деревенский житель, по каким бы делам ни уходил в лес, в поля, в дальние страны — его везде сопровождает пожелание-наказ «С Богом!». В Норенской Бродский, несомненно, многократно слышал это повсеместно звучащее деревенское напутствие и сердцем осознал, что в деревне Бог действительно живет не «по углам», но в душе доброжелательного и сердечного русского крестьянина. Реализованная метафора, пронизывающая весь текст, позволяет понять (не дешифровать) «темные места» стихотворения Бродского, актуализируя механизм реализации «внутреннего» сюжета «большого стихотворения».

По наблюдениям стиховедов, принцип «повествовательности» в «больших стихотворениях» Бродского достигается благодаря особенностям формирования строк и строф, например, с помощью знаменитых enjambement-ов, когда цельная фраза не ограничивается пределами строки, но переносится на другую строку (или даже строфу), порождая несовпадение интонационно-синтаксического периода со строгим метрическим шагом. Как становится понятно при чтении стиха, именно такая ритмо-рифмическая графика характерна для «большого стихотворения», когда мысли-строки оказываются чрезмерно «длинными» и перетекают из строки в строку, из одной строфы в другую. Так, исследователи уже обращали внимание, что в «длинном стихотворении» «Осенний крик ястреба» (1975) мысль-предложение может формировать целую строфу, порой перетекая в начало следующей. Сюжетная линия полета ястреба не прорисована Бродским координатно, но она намечает тот «длинный» или «большой» внутренний повествовательный сюжет, о котором говорил Я. Гордин. Медитативные синтагмы поэтической мысли не «умещаются» в пределы стихотворной строки, постепенно разрастаясь до объема строфы:

Из согнутого, как крюк,  
клюва <...>  
вырывается и летит вовне  
механический, нестерпимый звук,  
звук стали, впившейся в алюминий;  
механический <...>

[Бродский, 1998, III, 105].

Нерегулярность строки порождает ощущение тревоги, катастрофы, трагической обреченности лирического героя-ястреба. Эпическая прозаизация привносит в текст настроение обреченности. Безграничье авторской мысли раздвигает пределы строфической графики, ее привычного ритма и условленной четкости. Стилевая доминанта традиционного стиха аннигилируется, трансформируется, приближаясь к «свободному» около-стиховому выражению прозаического высказывания, становясь квалификационным маркером («стиля», по М. Бахтину) «большого стихотворения».

Наконец, перспективным представляется обратить внимание на нарративные особенности «большого стихотворения», в частности — на характер повествовательного субъекта рассматриваемого жанра. Приведенные выше примеры позволяют акцентировать перволичную форму нарратива (я-повествователя), которая (который) перерастает рамки лирического героя, участника событий. Речь о том, что в «больших стихотворениях» только кажется, что образы лирического героя и лирического повествователя разведены и не совпадают. Например, Дж. Донн в «Большой элегии Джону Донну», кажется, не может быть совмещен с образом лирического повествователя (*alter ego* автора). В «Исааке и Аврааме» лирические герои, кажется, зафиксированы на уровне титула, лирический же субъект находится вне их хронотопа. Между тем в каждом из названных «больших стихотворений» происходит (не)видимое совмещение сущностей лирического повествователя и персонажей наррации. В «Большой элегии Джону Донну» Джон Донн в итоге оказывается субъектом, которого в действительности в «большой элегии» нет, он лишь антропоморфная идеологема, замещающая собой образ реально существовавшего средневекового поэта. В «Исааке и Аврааме» библейские персонажи Исаак и Авраам остаются действующими лицами сюжета Ветхого завета (книги Бытия), но не перерастают

уровня мысли лирического героя. Лирический субъект думает о них, размышляет над их поступками, но по существу Исаак и Авраам остаются фоновыми персонажами, не самостоятельными — мыслетворными.

Таким образом, даже самый поверхностный анализ квалификационных черт «больших стихотворений» позволяет актуализировать ряд признаков, которые работают в разных «больших» текстах Бродского, эксплицируя точки соприкосновения, обнаруживая видимые переклички и взаиморазвитие. Среди них философичность тематического ракурса, композиционная неустойчивость и ритмико-строфическая подвижность, надсюжетная фабульность и прозаизирующая повествовательность, опосредованные я-персонажной системой, контаминированным вектором перволичной наррации. Можно предположить, что подобные черты-квалификаты могут быть выявлены и в поэзии других художников слова, однако, как правило, там они презентуют себя на уровне спорадическом и случайном — не системном. Только совокупная система всех названных институирующих признаков дает представление о специфике жанра «больших стихотворений», сгенерированных Бродским. «Большие стихотворения» остались автожанром Бродского, не найдя своих продолжателей и демонстрируя уникальность поэтического слова (и мысли) поэта. Однако статус идиожанра (индивидуального жанра) не ослабляет интереса к жанровой особости «больших стихотворений» Бродского, принуждая исследователей пристальнее вглядываться в черты самобытности нового жанрового образования и его соответствия (конгениальности) высокой мыслеёмкой риторике выдающегося поэта.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Азаренков А.А. «Красноречие» как конструктивный принцип поэтики «больших стихотворений» Иосифа Бродского // Вестник Удмуртского университета. 2015. Сер. Филология и история. Т. 25. Вып. 6. С. 78–82.
2. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература, 1986. 541 с.
3. Богданова О.В., Баранова Т.Н. Мортальные мотивы стихотворения И. Бродского «Бессмертия у смерти не прошу...» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Вып. 16. № 2. С. 231–235.

4. Бродский И. Холмы: Большие стихотворения и поэмы / сост. Я. Гордин, авт. ст. С. Лурье. Санкт-Петербург: ЛП ВТПО «Киноцентр», 1991. 358 с.
5. Бродский И. Книга интервью / сост. В. Полухина. Москва: Захаров, 2008. 783 с.
6. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1998–2001.
7. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. Москва: Независимая газета, 2000. 325 с.
8. Гордин Я.А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. Москва: Время, 2010. 255 с.
9. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. Санкт-Петербург: Изд. СПбГУ, 1996. 438 с.
10. Нестеров А. Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии» // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность / сост. Я.А. Гордин. Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 2000. С. 151–171.
11. Николина Н.А. Филологический анализ текста. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Академия, 2007. 268 с.
12. Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 2008. 528 с.
13. Поэтика. Словарь актуальных литературных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. Москва: Изд. Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
14. Романова И.В. «Пришла зима, и все, кто мог лететь...» И. Бродского в свете проблемы «больших стихотворений» // Известия Смоленского гос. университета. 2012. № 4 (20). С. 16–26.
15. Савченко Т.Т., Бозкорованая К.В. Текст и контекст стихотворения И. Бродского «В деревне Бог живет не по углам...» // Вестник Карагандинского государственного университета. Серия Филология. 2012. № 4 (68). С. 126–130.
16. Снегирев И.А. Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «Большая элегия Джону Донну» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 1 (31). С. 233–238.
17. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. Москва: Аспект пресс, 2003. 332 с.
18. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / предислов. В. Каверина. Москва: Наука, 1977. 574 с.

19. Шерр Б. Строфика Бродского // Поэтика Бродского: сб. ст. / под ред. Л. Лосева. Тенафл, N. J.: Эрмитаж, 1986. 254 с.

*O. Bogdanova, T. Baranova*

## **“Big poems” by Joseph Brodsky: signs of the author’s genre**

*Key words: J. Brodsky, “big poems”, signs of the genre, idioggenre.*

*In the article, the so-called “big poems” by Joseph Brodsky, written by the poet in different years, are chosen as the material. The subject of the analysis is the genre-style layer of poems, the special features of the author’s poetic neoplasm.*

*Conducted on the basis of a comparative historical and poetological approach, the study also incorporates the techniques of genre and style analysis.*

*The obtained observations explicate a number of functionally significant features of Brodsky’s unique genre education.*

*Based on the theoretical developments of the classics of Russian literary studies (in particular, the theoretical positions of M.M. Bakhtin), an attempt is made to define “great poems” and determine their qualification features. Bakhtin’s basic genre triad (theme, composition, style) has been supplemented with the features of the lyrical subject and the features of narrative strategies of the text mediated by it. It is established that among the constitutive features of the “big poems” are the philosophical nature of the thematic field, compositional instability and rhythmic-strophic mobility, plot and the tendency to narrative, mediated by the I-character system, combined forms of primary narrative.*

*The results of the research conducted in this article can be used in research and teaching activities related to the study of modern literature, Russian poetry and the poetic heritage of J. Brodsky in particular.*

## Поэтическая фоника в малой прозе И.А. Бунина

Ключевые слова: *И.А. Бунин; проза 1920-х, 1930–1940-х гг.; поэтическая фоника; анаграммы.*

*В художественном произведении семантически значимы все уровни текста, особая роль принадлежит поэтической фонике, однако эта сторона поэтической речи еще до конца остается не изученной. В статье представлены результаты исследования структуры поэтической фоники художественной прозы И.А. Бунина 1920-х и 1930–1940-х гг.. Анализ проводился на основе концепции и методике изучения поэтической фоники, предложенной, разработанной и описанной В.С. Баевским. Был сформулирован алгоритм, на основе которого создана оригинальная программа Т.А. Самойловой «БУКВА → ФОНЕМА». С ее помощью и была исследована фоника произведений Бунина.. Проблема фоники изучалась в категории фонемы (по Трубецкому). Исследование проводилось по двум этапам. На первом — тексты были проанализированы с помощью программы «БУКВА → ФОНЕМА», выявлены «частые», «нейтральные» и «редкие» фонемы. На втором этапе была изучена роль «частых» фонем непосредственно в художественном тексте и выявлена их семантическая функция. Были сделаны некоторые выводы: в прозе Бунина существует фонемный комплекс: через тексты проходят несколько фонем, которые статистически значимо выделяются по частоте употребления по сравнению с их употреблением в русской речи. Можно предположить, что данные фонемы доминировали в подсознании писателя, и невольно это проявилось в произведениях. Статистически значимые фонемы имеют семантическую составляющую, они маркируют ключевые для текста слова, темы, выступают как композиционный элемент, предполагается, что формируют анаграммы.*

## 1.

Особенностью художественного стиля малой прозы И.А. Бунина являются лиризм, музыкальность, приемы импрессионизма и т.п. Это позволяет предположить, что для художественного стиля писателя большое значение имеет звуковая структура. Была поставлена задача — изучить поэтическую фонему ряда произведений Бунина 1920-х гг. и 1930–1940-х гг. с целью выявить своеобразие структуры фонемы прозы писателя, а также ее закономерности и функции в тексте. Материалом исследования стали произведения 1920-х гг. и 1930–1940-х гг.

В основе исследования лежит положение, что в художественном тексте семантически значимы все уровни и аспекты: лексика, морфология, синтаксис, фонема. Мы опираемся на концепцию, выдвинутую В.С. Баевским, который теоретически описал, предложил и разработал методику по исследованию поэтической фонемы художественного текста [Баевский, 2001, 52–107], в дальнейшем эта проблема исследовалась и продолжает оставаться в центре внимания его учеников. [Павлова, Романова, 2015; Рогацкина, 2003, 119–130; 2019, 141–160]. Анализ фонемы художественного текста проводится при помощи компьютерной программы «БУКВА → ФОНЕМА» [Баевский, 2001, 52–107], которая помогает выявить фонемы, статистически значимо отличающиеся от их употребления в речи.

Анализ поэтической фонемы художественных произведений позволил сделать вывод, что существует внешний и глубинный (подсознательный) уровень организации фонемной структуры текста. Писатель сознательно с помощью приемов поэтической фонемы (аллитерация, ассонанс, звуковые повторы, ономапопея, анаграмма) организует внешний уровень текста [Баевский, 2001, 52–107]. Но в целом система поэтической фонемы автору не подчиняется, а создается бессознательно. Программа «БУКВА → ФОНЕМА» позволяет выявить фонемную структуру текста, которая создается у писателя на глубинном уровне. Следует отметить, что данная программа изначально была разработана для анализа фонемы стихотворного текста, поэтому анализ прозаических текстов по объему ограничен.

В.С. Баевский исследовал и несколько прозаических текстов. Он отметил, что принципы поэтической фонемы здесь, с одной стороны, могут совпадать со структурой поэтического текста. В этом случае проза имеет «очевидную ориентацию на план выражения», например,



проза Б. Шкловского и М. Булгакова [Баевский, 2001, 94]. В другом случае, в прозе, как и в поэтическом произведении, «фонемы могут встречаться приблизительно с той же частотой, что и в русской речи, и поэтому не могут играть активную роль в передаче смысла и эстетической информации» [Баевский, 2001, 94].

Представляем теоретические обоснования и методику исследования.

Проблема поэтической фонетики изучается нами в категории фонемы. Под фонемой понимается минимальная смыслоразличительная единица, инвариант класса звуков, не способных к противопоставлению внутри этого класса ни по одному из дифференциальных признаков [Трубецкой, 2000, 36–50]. Для русских согласных это такие дифференциальные признаки: твердость vs мягкость, звонкость vs глухость, сонорность vs шумность, назальность vs ее отсутствие, губность vs ее отсутствие, переднеязычность vs заднеязычность. Для русских гласных такие дифференциальные признаки — открытость vs закрытость, переднее vs заднее образование, губность vs ее отсутствие.

Функция фонемы в языке и речи — различать морфемы, лексемы и, непосредственно или опосредованно, синтаксические единицы. Можно определить фонему, не делая уступок фонетическим представлениям, как мельчайший элемент, который имеет звуковую форму и функцию различать морфемы, лексемы и синтаксические единицы языка. С помощью программы «БУКВА → ФОНЕМА», которая была создана в среде Delphi, рассматривается фонемный состав поэтического текста.

Программа автоматически транслирует буквенный текст в фонематический, автоматически подсчитывает количество фонем текста, автоматически определяет частоту каждой русской фонемы в тексте, автоматически выдает частоту каждой фонемы в русской речи и сравнивает частоту фонемы в тексте с ее частотой в русской речи с помощью критерия согласия  $\chi^2$  Пирсона [Ван дер Варден, 1960, 272–273, 286, 408]. В данном методе исследования поэтической фонетики был принят 5%-ный доверительный интервал [Там же, 45].

Исследование поэтической фонетики текста предполагает следующие тапы работы:

1. В память компьютера вводится таблица частот фонем в русской речи. В данном случае была использована таблица из статьи Генри Кучера [Cučera H, 1963, 202]. Здесь дана единственная известная нам

таблица частот фонем русской речи. Автор выделил в русском языке 41 фонему, в исследовании возникла необходимость следовать его подходу, хотя, как отмечает В.С. Баевский, не все его решения представляются бесспорными [Баевский, 2001, 54]. Так как при анализе поэтической фоники необходимо лишь соотносить данные по частотности единиц исследуемого текста с данными по частотности тех же единиц в русской речи, особенности понимания автором фонемы не могут оказать существенного влияния на результаты.

2. Текст вручную подготавливается к автоматической обработке компьютерной программой в среде Word: во всех словах, кроме односложных, расставляются ударения, а также ставятся точки над Ё, если нет в тексте; в окончании типа снежного, зимнего буква Г заменяется буквой В; если при сочетании букв ЖЖ, ЗЖ обе буквы относятся к корню, они заменяются одной буквой Ж. Например, вожжи → вожи; визжать → вижать. Буквенный текст программа автоматически транслирует в фонематический, подсчитывает количество фонем текста, частоту каждой фонемы в тексте и сравнивает частоту фонемы в тексте с ее частотой в речи. При этом используется критерий согласия  $\chi^2$  Пирсона. Критерий основывается на сравнении наблюдаемых и ожидаемых встречаемостей дискретных случайных величин, которыми в нашем случае являются частоты встречаемости фонем. Подсчеты производятся отдельно по твердым и мягким согласным фонемам (например, по Б и Б\*), отдельно по суперфонемам (например, Б\*, объединяющей Б и Б\*).
3. Автоматически подсчитывается количество фонем в тексте.
4. Автоматически подсчитывается количество употреблений каждой фонемы в тексте.
5. Автоматически подсчитывается частота каждой фонемы в тексте.
6. Автоматически вычисляется  $\chi^2$  для каждой фонемы.
7. Все данные выводятся на дисплей и в случае необходимости на печать.
8. В исследовании граница области случайных значений величины  $\chi^2 = 3,84$ . Фонемы,  $\chi^2$  которых превосходит данную величину, встречаются в тексте статистически значимо чаще или реже, чем в среднем в русской речи. Их стали называть «частые» или «редкие». Фонемы,  $\chi^2$  которых меньше 3,84, по частоте в тексте статистически значимо

не отличаются от их частоты в русской речи. Их в исследовательской группе назвали «нейтральные» фонемы.

9. После проделанной работы, программа строит график частотности распределения фонем в тексте, на котором вдоль горизонтальной оси расположены фонемы в порядке возрастания  $\chi^2$ , а вдоль вертикальной оси — значения  $\chi^2$ .

Получившийся график напоминает по очертанию змею: есть поднятая голова (фонемы с самым высоким показателем), туловище (фонемы, статистически значимо не выделяющиеся) и хвост (фонемы, статистически значимо уступающие их частоте в речи). Это явление В.С. Баевский назвал «Законом змеи» [Баевский, 2001, 95–98].

## 2.

Представим результаты исследования поэтической фоники прозы И.А. Бунина, проведенного при помощи компьютерной программы «БУКВА → ФОНЕМА», которая помогла выявить фонемы, статистически значимо отличающиеся от их употребления в речи.

Материалом исследования в данном случае стали всего 8 произведений: 4 текста 1920-х гг.: «Ночь отречения» (1921); «Роза Иерихона» <1924>, «Скарабей» <1924>, «Музыка» (1924), и 4 рассказа из цикла «Темные аллеи» 1930–1940-х гг.: «Баллада» (1938), «Смарагд» (1940), «Дубки» (1943), «Чистый понедельник» (1944) [Бунин, 1988, т. 4–5].

Произведения 1920-х гг. представляют собой бесфабульные тексты, которые строятся по принципу лирического развертывания. Они разного размера. Так, в «Ночи отречения» на 491 слов приходится 2789 фонем, в «Розе Иерихона» насчитывается 335 слов и 1777 фонем; в «Скарабеех» — 319 слов и 1798 фонем, в «Музыке» — 294 слов и 1445 фонем.

В произведениях 1920-х гг. наибольшее отклонение от средних частот показывают фонемы в рассказе «Музыка»: «А» ( $\chi^2= 24,08$ ); «Ч» ( $\chi^2= 19,36$ ); «Ж» ( $\chi^2= 13,35$ ). К этим значениям несколько приближается фонема в рассказе «Скарабей» «В» ( $\chi^2= 11,59$ ). Здесь это единственная «частая» фонема. В исследуемых произведениях данного периода чаще используются звонкие согласные («Б'», «В», «Г», «Н», «М'», «Й», «Ж»), реже — глухие («С», «Т», «Ч»). Среди «частых» появляются и гласные фонемы — верхняя, передняя, высокая «И», нижняя, открытая «А», задняя, низкая «У».

Общие выводы о структуре поэтической фоники исследованных текстов Бунина 1920-х гг. следующие.

1. Ряд фонем имеет частоту, статистически значимо не отличающуюся от их частоты в речи. Так, в «Ночи отречения» из 41 фонемы нейтральных — 8; в «Розе Иерихона» — 14; в «Скарабеех» — 18; в «Музыке» — 11.

2. Значительное место в произведениях занимают «редкие» фонемы, которые в тексте статистически значимо реже встречаются, чем в среднем в русской речи, таких фонем около половины от всех употребляющихся. Так, в «Ночи отречения» — редких фонем 25; в «Розе Иерихона» — 21; в «Скарабеех» — 20; в «Музыке» — 22.

— Меньше всего в произведениях «частых» фонем: «Ночь отречения» — 7 («Б'» (9,18); «М'» (7,56); «С» (7,28); «Г» (7,07); «В» (5,56); «Н» (4,45); «И» (4,42)); «Роза Иерихона» — 4 («У» (8,67); «Й» (5,76); «С» (4,56); «И» (4,31)); «Скарабее» — 1 («В» (11,59)); «Музыка» — 5 («А» (24,08), «Ч» (19,36); «Ж» (13,35); «Т» (8,98); «И» (8,54)).

Рассказы 1930–1940-х гг. («Баллада» (1938); «Смарагд» (1940); «Дубки» (1943); «Чистый понедельник» (1944)) являются фабульными произведениями, хотя в рассказе «Смарагд» фабула строится по принципу «вершинной» композиции.

В целом выявляется следующая картина.

Также как и произведения 1920-х гг. рассказы различаются по объему. В «Балладе» на 1795 слов приходится 8633 фонемы; в «Смарагде» на 305 слов — 1452 фонемы; в «Дубках» на 1269 слов — 6234 фонемы, в «Чистом понедельнике», самый большой текст, на 3937 слов — 19964 фонемы.

В рассказах 1930–1940-х гг. наибольшее отклонение от средних частот имеют фонемы в рассказе «Дубки» — это фонема «В» ( $\chi^2 = 5,70$ ). На втором месте стоят фонемы «Т» ( $\chi^2 = 4,90$ ) в рассказе «Смарагд» и фонема «Д» ( $\chi^2 = 4,61$ ) в «Дубках». На третьей месте находятся фонемы «С» ( $\chi^2 = 4,02$ ) в «Балладе» и «У» ( $\chi^2 = 3,95$ ) в «Дубках». В «Чистом понедельнике» не выделилось ни одной частой фонемы.

Больше всего «частых» фонем представлено в рассказе «Дубки» (три фонемы: «Д», «В», «У»). В «Балладе» и «Смарагде» всего по одной «частой» фонеме, при этом следует учитывать, что в целом фонем в «Смарагде» в пять раз меньше, чем в «Балладе».

В произведениях 1930–1940-х гг. чаще среди «частых» представлены согласные твердые фонемы как звонкие («Д», «В»), так и глухие («С»,

«Т»). Звонкие фонемы присутствуют в рассказе «Дубки», также здесь появляется единственная в исследованных произведениях гласная низкая фонема «У».

Общие выводы о структуре поэтической фонике исследованных текстов Бунина 1930-х — 1940-х гг. следующие.

1. Также как в произведениях 1920-х годов значительное место в рассказах занимают «редкие» фонемы: в «Балладе» — 24, в «Смарагде» — 22, в «Дубках» — 20, в «Чистом понедельнике» — 19.

2. Нейтральные фонемы по количеству приближаются к «редким», но их всегда меньше: в «Балладе» — 13, в «Смарагде» — 16, в «Дубках» — 14, в «Чистом понедельнике» — 18. Примечательно, что такая же тенденция наблюдается в произведениях 1920-х годов.

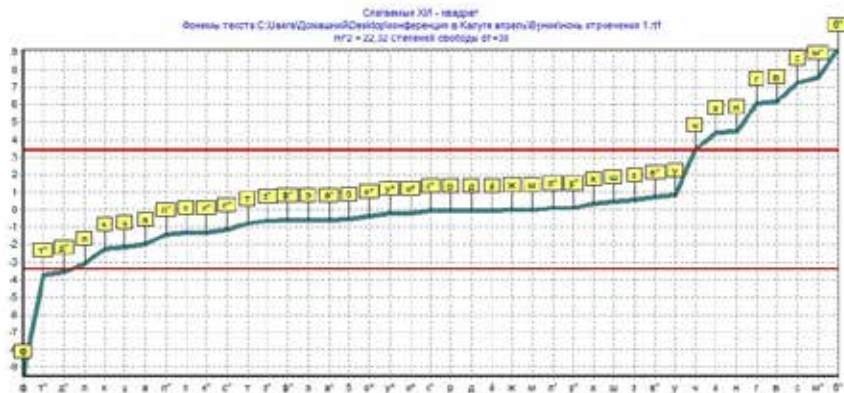
3. В каждом тексте некоторое количество фонем не используется, в «Дубках» и «Чистом понедельнике» нет по 4 фонемы, в «Балладе» и «Смарагде» — по 2 фонемы.

В целом ситуация в формировании фонемной структуре произведений Бунина 1920-х гг. и 1930–1940-х гг. совпадает. Однако в произведениях 1920-х гг. «частых» фонем в тексте больше, чем в исследуемых текстах 1930–1940-х гг. Выделяются «частые» фонемы, которые представлены как в произведениях 1920-х гг., так и в рассказах 1930–1940-х гг. Это такие фонемы — «В», «С», «Т», «У».

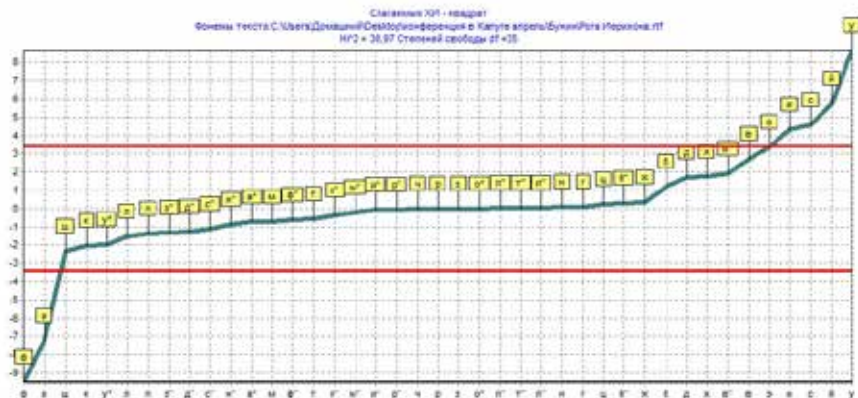
Наглядно распределение фонем по частоте представлено на графиках. По горизонтальной линии фонемы расположены в порядке убывания значений  $\chi^2$ .

С одной стороны, частые фонемы поднимаются по вертикали, с другой — редкие опускаются по вертикали. Нужно отметить и то, что на графиках произведений Бунина в «хвосте» везде оказывается фонема «Ф», а также в рассказе «Роза Иерихона» — фонема «А»; в «Музыке» — фонемы «А'»; «П». Примечательна устойчивость вида графика для всех исследованных текстов. В.С. Баевский определил это явление «Закон змеи» [Баевский, 2001, 98].

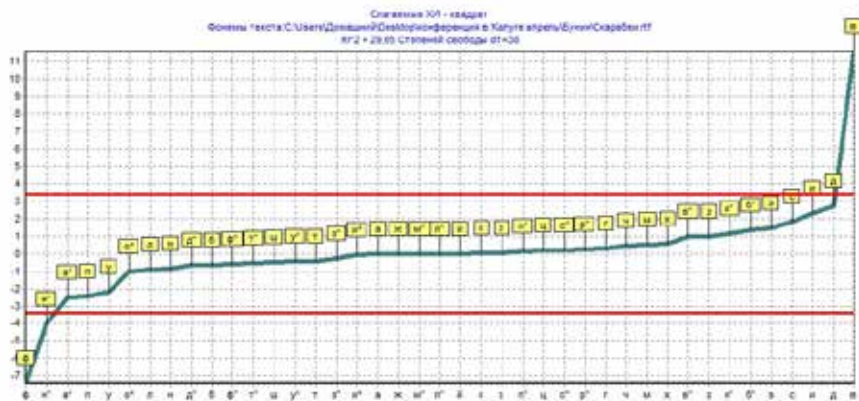
# Графики произведений 1920-х гг. «Ночь отчаяния» (1921)



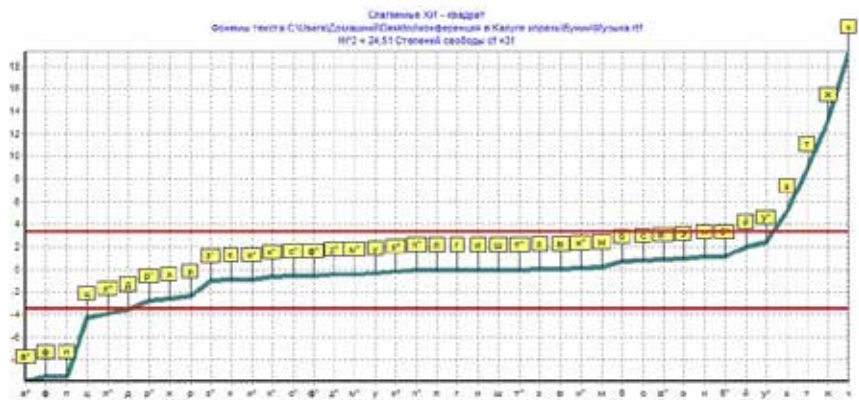
# «Роза Иерихона» <1924>



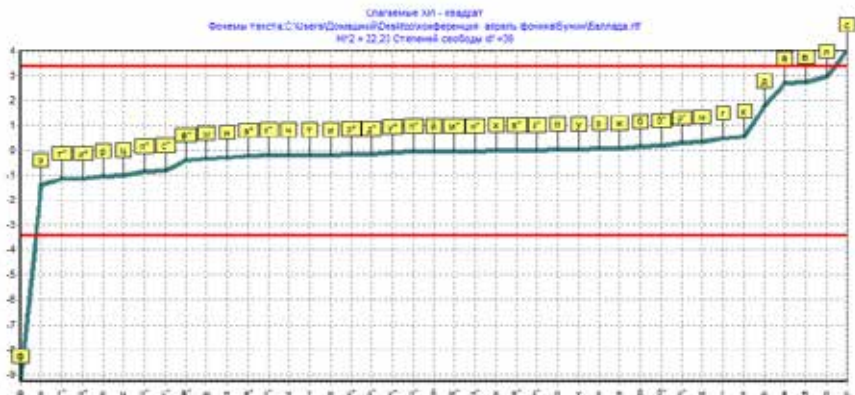
## «Скарабей» <1924>



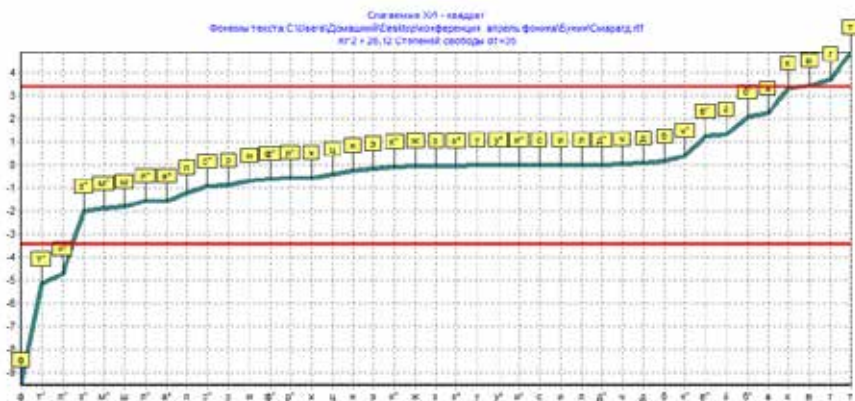
## «Музыка» (1924)



## Графики рассказов 1940–1930-х гг.: «Баллада» (1938)

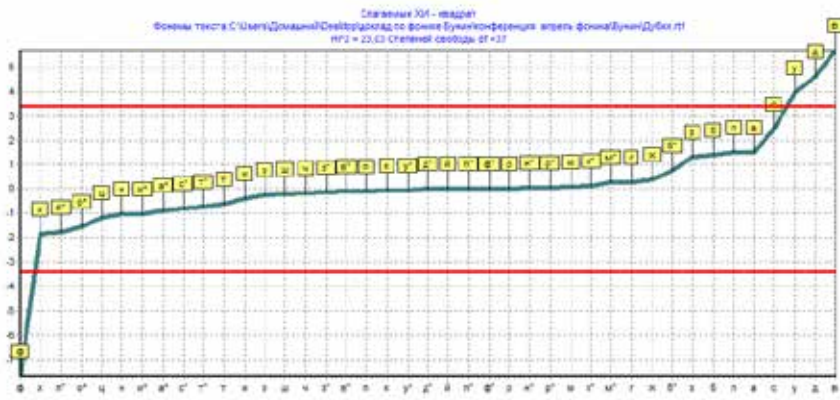


## «Смарагд» (1940)

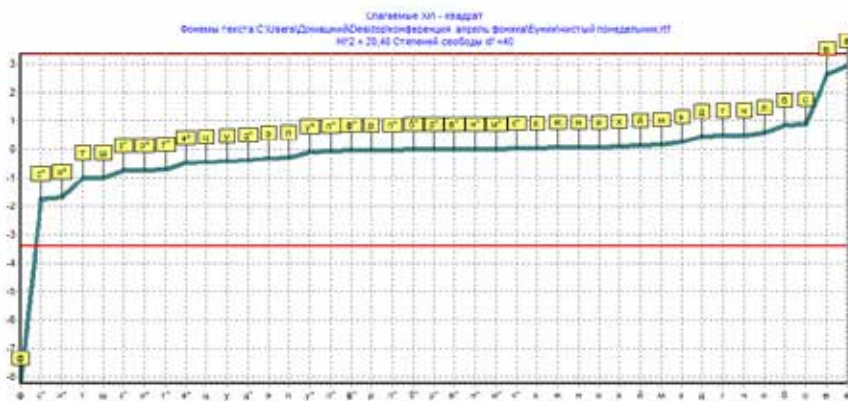




## «Дубки» (1943)



## «Чистый понедельник» (1944)



### 3.

«Частые» фонемы в исследуемых произведениях Бунина выполняют различные функции.

1. Выступают в качестве аллитераций и ассонансов, в функции звукоподражаний. Также в тексте они могут вводить музыкальную тему, например, в рассказе «Скарабей» фонема «В» (*«До/лго ходи/л и опя/ть до/лго смотре/л на ма/ленькие чё/рные мо/щи Рамзе/са Вели/ково в ево/стекля/нном я/щике. Да, да, поду/мать то/лько: во/т я во/зле са/мово Вели/ково Рамзе/са, ево/ по/длинново те/ла, ну/сть иссо/хшево, почерне/*

*вшево, преврати/вшевося в одни/ ко/сти, но всё/ же ево/, ево/о!»* [Бунин, 1988, т. 4, 300]).

2. Маркируют ключевые для текста слова. Например, в рассказе «Ночь отречения» (1921) «частая» фонема «Н» входит и в одну лексему заглавия.

В рассказе «Дубки» (1943) выделилось три «частых» фонемы «Д» и «У», «В», две из которых входят в лексему «дуб». Данная тема в рассказе является структурообразующей. В сюжете она разворачивается в парадигму: «"Дубки"» (заглавие) — усадьба Дубки — росло несколько дубов (древних, могучих) — под дубами стояла старая грубая изба — в этой избе под дубами — в избе под дубами — зачернели в этой тьме гудящие дубы под заветной избой (приближение к кульминации) — привязал лошадь к дубу. Тема дуба сосредоточена в завязке. Здесь она включается в фигуру повтора, так Бунин акцентирует внимание на значимости образа и усиливает его. Дважды тема дуба возникает в перипетиях, подводящих к кульминации: *«зачернели в этой тьме гудящие дубы под заветной избой»* [Бунин, 1988, т. 5, 411], *«привязал лошадь к дубу»* [Бунин, 1988, т. 5, 412].

3. В целом, выделение по тексту «частых» фонем в рассказах часто демонстрирует, что нет никакой системы включения фонемы в текст, не явно проявляются аллитерации и звуковые повторы.

#### 4.

Рассмотрим подробнее, какую роль выполняют «частые» фонемы в художественной структуре «Розы Иерихона» [Бунин, 1988, т. 4, 166]. Неизвестно точное время написания произведения, исследователи называют промежуток между 1917–1924 гг. Заглавие «Роза Иерихона» стало и названием книги, вышедшей в 1924 году в Берлине.

Текст строится на принципе лирического развертывания, в нем четко проявляется техника лирического развития темы. Состоит из 15 предложений. По типу повествования представляет собой лирическое рассуждение с включением эмоциональных мотивов, описаний, проявляются черты жанра притчи. В основе композиции — тематический параллелизм.

В тексте выделяются 2 части. В первой части в первом же предложении вводится тема, развернутая в троп: «Роза Иерихона → Знак веры в жизнь вечную, в воскресение из мертвых» [Бунин, 1988, т. 4, 166–167].

Далее в 2–8 предложениях данная тема разворачивается посредством введения еще одного основания сопоставления — *«Роза Иерихона → клубок сухих, колючих стеблей, подобных нашему перекасти-поле»; «пустынная жесткая поросль, встречающуюся только в каменистых песках ниже Мертвого моря, в безлюдных синайских предгорьях»*. Так представлено описание странного растения, которое преобразовалось в символ.

Далее вводится предание, откуда пошло название — от Саввы Освещенного, основавшего обитель в *«страшной долине Огненной, нагую мертвую теснину в пустыне Иудейской»*. Здесь в сюжете актуализируется религиозная тема. Бунин только отмечает, что дикий волчек был дан Савве как Символ воскресения.

Далее разворачивается признак сопоставления образа *«Роза Иерихона — знак веры в жизнь вечную, в воскресенье из мертвых, символ воскресения»* → *«клубок сухих, колючих стеблей <...> пустынная жёсткая поросль»: «этот волчек чудесен; годы он может лежать сухим, серым, мёртвым, но если положить в воду, тотчас начинает распускаться, давать мелкие листочки и розовый цвет»*. Именно это свойство растения актуализировало в данном символе темы воскресения из мертвых и веры в жизнь вечную.

Во второй части произведения вводится образ лирического «Я», происходит переход на уровень личного бытия: от «бедного человеческого сердца» в обобщенном смысле (как сердце человечества), которое утешается и радуется, видя воскресение Розы Иерихона, к теме «мой души», «моей любви», «Памяти».

В этой части текста образ Розы Иерихона предстает как символ Памяти, связанной с душой, сердцем лирического «Я». Мотивы «утешения» и «воскресения» соотносятся с образом «Я»: *«утешаюсь и я, воскрешая в себе»*. Далее перечисляется то, что воскрешает Память лирического «Я»: страны, дни молодости, спутница, паломничество «в святую землю господа нашего Иисуса Христа»; описание Святой земли.

Так, здесь происходит возвращение к первой части текста — вновь возникает тема Святых земель: 1 часть — каменистые пески ниже Мертвого моря, Синайские предгорья, пустыня Иудейская; 2 часть — долины Галилеи, холмы Иудейские, Пятиградие.

В заключение текста, ключевой образ Розы Иерихона получает свое завершение, трансформируясь из внешнего пространства во внутреннее.

Образ «Роза Иерихона — знак вечной жизни, символ воскресения из мертвых» → «клубок сухих, колючих стеблей» во второй части произведения предстает как основание сопоставления в структуре образа.

Реконструируем образ сопоставления. Здесь Роза Иерихона — «это корни и стебли моего прошлого», моя Память. Воскрешение возможно, если сердце наполнено живой водой; «чистой влагой любви, печали и нежности», прах забвения покрывает Розу если иссякнет эта влага, оскудеет сердце.

Далее трансформируется и образ Иерихона. В 1 части: «Иерихон — мертвая нагая теснина в пустыне Иудейской», во второй — это «мой Иерихон», т.е. внутреннее пространство, но оно мертво, если не оживлено водой сердца, влагой любви, нежности и печали.

Так, разворачивается образ: «Роза Иерихона, воскресающая в воде клубок сухих стеблей» → «Корни и стебли моего прошлого, погруженные в живую воду сердца» (Роза Иерихона → Моя память, Мое прошлое; Влага → Моя память и любовь, которые способны оживить).

Далее переходим на уровень поэтической фонетики.

Исследование показало, что фоника в данном произведении усиливает лирические приемы и актуализирует подтекст.

Всего в «Розе Иерихона» насчитывается 335 слов и 1777 фонем. Из 41 русской фонемы в произведении присутствует 39 фонем. 14 фонем имеет частоту, статистически значимо не отличающиеся от их частоты в речи, мы их называем нейтральными. Значительное место в «Розе Иерихона» занимают «редкие» фонемы, которые статистически значимо реже встречаются, чем в среднем в русской речи, таких фонем здесь половина от всех употребляющихся: 21 фонема.

Выделилось всего 4 «частые» фонемы,  $\chi^2$  которых превосходит данную величину. Они встречаются в тексте статистически значимо чаще, чем в среднем в русской речи. Это фонемы — «У» (8,67); «Й» (5,76); «С» (4,56); «И» (4,31). Среди их две гласные «У» и «И», причем разные по характеристикам: «И» — передняя, самая высокая по звучанию, а «У» — задняя и самая низкая, и две согласные, которым также противостоят друг другу: согласные «Й» — сонорная, звонкая, «С» — глухая, свистящая. Таким образом, здесь не проявляется тенденция к повышению звонкости.

Чтобы определить функцию частых фонем в структуре произведения, мы выделили их в тексте, а затем извлекли из текста.

Текст был разделен на предложения. Всего в произведении 15 предложений и заглавие.

### **Роза Иерихона**

1. В знак веры в жизнь вечную, в воскресение из мёртвых, клали на Востоке в древности Розу Иерихона в гроба, в могилы.
2. Странно, что назвали розой да ещё Розой Иерихона этот клубок сухих, колючих стеблей, подобный нашему перекасти-поле, эту пустынную жёсткую поросль, встречающуюся только в каменистых песках ниже Мёртвого моря, в безлюдных синайских предгорьях.
3. Но есть предание, что назвал её так сам преподобный Савва, избравший для своей обители страшную долину Огненную, нагую мёртвую теснину в пустыне Иудейской.
4. Символ воскресения, данный ему в виде дикого волчца, он украсил наиболее сладчайшим из ведомых ему сравнений.
5. Ибо он, этот волче, воистину чудесен.
6. Сорванный и унесённый странником за тысячи вёрст от своей родины, он годы может лежать сухим, серым, мёртвым.
7. Но, будучи положен в воду, тотчас начинает распускаться, давать мелкие листочки и розовый цвет.
8. И бедное человеческое сердце радуется, утешается: нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то!
9. Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память!
10. Так утешаюсь и я, воскресая в себе те светоносные древние страны, где некогда ступала и моя нога, те благословенные дни, когда на полудне стояло солнце моей жизни, когда, в цвете сил и надежд, рука об руку с той, кому Бог судил быть моей спутницей до гроба, совершал я своё первое дальнее странствие, брачное путешествие, бывшее вместе с тем и паломничеством во святую землю господина нашего Иисуса Христа.
11. В великом покое вековой тишины и забвения лежали перед нами её палестины — долины Галилеи, холмы иудейские, соль и жупел Пятиградия.
12. Но была весна, и на всех путях наших весело и мирно цвели всё те же анемоны и маки, что цвели и при Рахили, красовались те же лилии полевые и пели те же птицы небесные, блаженной беззаботности которых учила евангельская притча...

13. Роза Иерихона.
14. В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого — и вот опять дивно прозябает мой заветный знак.
15. Отдались, неотвратимый час, когда иссякнет эта влага, оскудеет и иссохнет сердце — и уже навеки покроет прах забвения Розу моего Иерихона.

В 13 предложениях появляются в разных комбинациях «частые» фонемы. В заглавие представлено 2 «частые» фонемы: «И», «Й»; в 6-м предложении — 3 «частые» фонемы: «С»; «И»; «У»; в 10-м предложении — 3 фонемы: «И», «У», «Й». Таким образом, текст пронизан «частыми» фонемами, причем в основном каждое предложение включает весь их набор, представляя в виде звуковых повторов, ассонансов, аллитераций. В тексте «частые» фонемы формируют звуковой комплекс: «И — И — Й — С — У», в процессе развертывания текста через сочетания данных фонем прочитывается имя «ИИСУС». Фонемы, входящие в него, рассредоточены по тексту, появляются в разном порядке, удваиваются, утраиваются, создаются приемы поэтической фонетики.

Рассмотрение «частых» фонем, выделенных из текста, позволяет предположить, что выделенные «частые» фонемы участвуют в формировании одного из основных явлений поэтической фонетики — анаграммы, прием поэтической фонетики, когда ключевые слова, фонемы которых нагнетаются и распыляются в других словах текста. [Баевский, 2001, 98].

Аллитерации, ассонансы, звуковые повторы часто предстают как обломки анаграмм, когда звуковой образ ключевого слова недостаточно полно проявляется в тексте. При изучении анаграмм, мы ориентировались на труды Ф. де Соссюра [Соссюр, 1977], а также учитывали идеи и опыт изучения анаграмм, отраженный в статьях В.С. Баевского, А.Д. Кошелева. [Баевский, Кошелев, 1975, 1977, 1979]. Наряду с анаграммами, в тексте возникают гипограммы: повторяются фонемы и слоги ключевого слова, которое и само присутствует в нем. Мы будем употреблять термин анаграмма в указанном выше значении и как родовое понятие.

Выявляя наличие или отсутствие анаграмм в тексте, мы опирались на ряд критериев.

Наличие анаграмм определяется если:

- отмечается статистически значимое преобладание «частых» фонем ключевого слова;
- повтор ключевых фонем, сочетаний их, происходит на протяжении нескольких строк, предложений, целого отрывка;
- возникающее слово непосредственно сочетается с кругом понятий, тем, имеющих место в тексте, либо обнаруживается в подтексте произведения;
- определяющими фонемами являются согласные, так как они обладают информативной функцией.

В «Розе Иерихона» при выделении «частых» фонем обнаружилась анаграмма имени «Иисус».

Так, в 13 предложениях из 15 в разных вариациях возникают «частые» фонемы, составляющие имя — «И», «Й», «У», «С».

Имя Иисус непосредственно представлено в тексте, выделяя смысловой центр произведения — это 10 предложение. Но также имя Иисус прочитывается в и других предложениях рассказа, например, в 4, 5, 12.

Кроме того, тема Иисуса актуализируется и через аллюзии, выявляя подтекст. Согласно преданиям, это растение, названное Саввой Освященным Розой Иерихона, было обнаружено Марией по дороге в Египет. Она благословила его на бессмертие, поэтому эту Розу часто называют еще «рука Марии». Также есть поверье, что Святая Дева положила Розу на одеяние младенца Христа, и он обрел бессмертие. В день Рождества Христова цветок распустился, а в день распятия задох, вновь возродившись только в день Пасхи.

### Распределение «частых фонем»

#### в рассказе «Роза Иерихона»

(ЗАГЛАВИЕ) ИЙИ — И

1. И — И — УЙУ — СИИЙИ — И — И — И — ИСИ — СИ — УИЙИИ — И
2. С — И — Й ИИ — ИЙИ — У — У — И С-И-Й — ИЙ — ИУ — ИИ — И — У — УСУЙУ — СУЙУ — С — СИЙУ — УЙУ — СИ — ИС — И — И — И — И — ИСИ — И — ИЙ
3. ЙС — И ИЙИ — ИИЙ — С — ИЙ — СЙИ — ИИ — С УЙУ — У — ИУЙУ — УЙУ — УЙУ — ИСУ — УСИ — **ИУЙСИ**
4. СИИЙ — ИЙ — ЙИУ — И — У ИИЙИ — СЙИ — И — **И** — **ЙУ** — **СИЙ**
5. **СИУ — ИИ**
6. СИЙ — И — УИЙ — СИ — ЙИ — ИИ — И — **И — И — СУ — И — И**

7. УИ — И — С — ИСИ — И — ИЙ
8. И — ЙИ — ИИСЙИ — И — УЙИ — УИЙИ — И — СИ — ИИ — И
9. И — И — И — Й — У — Й — У
10. УИЙУС — СИЙ — И — И — СИЙИИ — ИЙИ — СИ — И — СУ — ИЙ — И — СИЙИ — И — СЙ — СИ — ЙЙ — И — И — С — И — У — У — СЙ — У — ЙЙ — СИИЙ — СИ — Й — СЙ — ЙИ — ИЙИ — СИЙИ — ЙИ — УСЙИИ — ИЙИ — СИСИС — И — ИС — СЙУ — У — С — И — ИИСУС — ИС
11. И — ИЙ — ИЙ — И — И — ИЙ — ИИ — И — ЙИЙ — ИСИ — И — И — И — И — **ИУСИЙИ** — С — И — И — ИИЙ
12. И — ИС — И — У — И — И — И — И ИИИИ — И — И — И — И — СИ — И — ИИ ИЙИ — ИИ — И — И — СИЙИ — И — ИС — И — И — У — ЙИ — ИСЙ
13. ИЙИИ —
14. **ИЙУ — У — СУЙУ — У — И — И — И**
15. ИИЙ — С — ИСИ — СЙИ И — ИСИ — И — И — И — ЙИ — ИЙ — У — ЙИ — ИЙИИ

Выделенная анаграмма на уровне фоники входит в парадигму образа, который лежит в основе произведения. Представляет парадигму образа.

«Роза Иерихона → это клубок сухих, колючих  
стеблей, воскресающий в воде»



«Знак веры в вечную жизнь, в воскресение  
из мертвых, Символ Воскресения»

«Роза Иерихона, воскрешающая в воде клубок сухих стеблей»



Моя Память, Мое прошлое («Корни и стебли моего  
прошлого, погруженные в живую воду сердца»)

Влага

Мой Иерихон (внутреннее пространство).

Так, в произведении Бунина разворачивается образ, в котором актуализируется тема Воскресения, вечной жизни :«Роза Иерихона, воскресающая в воде клубок сухих стеблей» →«Корни и стебли моего прошлого, погруженные в живую воду сердца» (Роза Иерихона →Моя память. Мое прошлое; Влага → Моя память и любовь, которые способны оживить) → **Иисус**».



Однако в последнем предложении возникает оппозиция. С одной стороны, сохраняется тема веры в вечную жизнь, в воскресение (Иисус — Роза — сухой пучок — знак, символ вечной жизни, воскресение из мертвых), а с другой — вводится тема личного «Я», которое обречено на смерть, исчезновение: Я — Моя память — Роза моего Иерихона — но влага все равно иссякнет, оскудеет и высохнет сердце и навеки покроют прах забвения Розу моего Иерихона.

При этом, на протяжении всего произведения на глубинном уровне, на уровне поэтической фонетики, как заклинание звучит имя «Иисус» — Символ Спасения и Воскресения.

Таким образом, исследование поэтической фонетики художественной прозы Бунина показывает, что звуковой строй значим для нее. Фоника реализуется в приемах аллитерации, ассонанса, звуковых повторах, звукоподражаниях, анаграмме. «Частые» фонемы маркируют ключевые темы произведения, формируют смысловые центры.

В ряде случаев выделение по тексту «частых» фонем в рассказах демонстрирует, что нет никакой системы включения фонемы в текст, не явно проявляются аллитерации и звуковые повторы.

Объем текста определяет наличие и количество «частых» фонем: чем больше произведение, тем меньше вероятности появления фонем, статистически значительно отличающиеся от их употребления в речи.

## Литература

1. Баевский В.С., Кошелев А.Д. Поэтика Некрасова: анаграммы // Н.А. Некрасов и его время. Вып.1. Калининград, 1975; Баевский В.С., Кошелев А.Д. К целостному анализу лирики В. Соловьева: Анаграммы // Целостность художественного и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977; Баевский В.С., Кошелев А.Д. Поэтика Блока: Анаграммы // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сбз, Тарту, 1979. С. 50–76.
2. Баевский В.С., Самойлова Т.А. Частотная структура фонем поэтического текста // Междисциплинарный семинар-3. Петрозаводск, 2000. С. 7–9.
3. Баевский В.С., Павлова Л.В., Рogaцкина М.Л., Романова И.В., Самойлова Т.А. На пути к единой теории поэтической фонетики (на основе компьютерной программы БУКВА → ФОНЕМА) // Системы компьютерной математики и лингвистики: Материалы международной конференции.

- Смоленск, 2000а; Баевский В.С., Рогацкина М.Л., Романова И.В., Самойлова Т.А. Реализация компьютерной программы «БУКВА → ФОНЕМА»: «Вступление» к поэме А.С. Пушкина «Медный всадник» // Пушкинско-Пастернаковская культурная парадигма: Итоги исследования в XX веке. Смоленск: СГПУ, 2000б.
4. Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. — Языки славянской культуры, 2001. 336. (Studia philologica). (гл. 4 — с. 52–107).
  5. Бунин И.А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 4–5. М.: Худож. лит., 1988.
  6. Ван дер Варден Б.Л. Математическая статистика. М., 1960. С. 45, 272–273, 286, 408.
  7. Cuřera H. Entropy, Reduncy and Function Load in Russian and Czech// International Congress of Slavists, the 5-th. Sofia, 1963. American Contributions. Vol. 1. The Hague, 1963. P. 202.
  8. Павлова Л.В., Романова И.В. Неочевидные структуры текста. Применение программных комплексов для нужд филологического анализа текста: монография. Смоленск: Свиток, 2015. 148 с.
  9. Рогацкина М.Л. Наблюдения над поэтической фоникой авторской песни: А. Вертинский. В. Высоцкий — Б. Окуджава — А. Галич. // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы Третьей междунар. науч. конф. Москва, 17–20 марта 2003 г. / сост. Е.Г. Язвикова; Гос. культур. центр-музей В.С. Высоцкого. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2003. с. 119–130.
  10. Соссюр Ф. де Труды по языкознанию. М., 1977.
  11. Трубецкой Н.С. Основы фонологии. М., 2000, 1977.

*M.L. Rogatskina*

*Smolensk State University, Smolensk, Russia*

### **Poetic euphony in small prose I.A. Bunina**

*Key words: I.A. Bunin, stories 1920, 1930–1940; poetic euphony anagrams.*

*All text levels are semantically relevant in a literary work while poetic euphony has a special significance though part of poetic language has not been studied sufficiently. This paper present the results of poetic euphony in I.A. Bunin's stories 1920, 1930–1940. The analysis was done proceeding from the conception and research methodology of poetic euphony developed and*

*described by V.S. Baevskiy. A special algorithm "Letter → Phoneme" developed by T.A. Samoilova was applied to examine the euphony in Bunin's stories 1920, 1930–1940. The euphony aspect was studied in terms of a phoneme (in accordance with Trubetskoy). The research was done in two stages. At the first stage the texts were analyzed through the "Letter → Phoneme" algorithm and "frequent", "neutral" and "occasional" phonemes were identified. At the second stage the role of "frequent" phonemes in the literary text was examined and their semantic function analyzed. The following conclusions were made: the 1920, 1930–1940 stories Bunin by is characterized by the presence of phoneme complex: several phonemes run through texts and they are statistically significant as far as their frequency is concerned as compared to their frequency in the Russian language. It is fair to assume that this complex was dominant at the back of the poet's mind and that manifested in his poetry. Statistically significant phonemes have a semantic aspect, they mark key words, new topics in the text, serve as compositional elements and it is assumed they form anagrams.*

О.В. Богданова, М. Лю

УДК 821.161.1

## **Образ студента Воронова в рассказе И. Бунина «Птицы небесные»**

Ключевые слова: *И. Бунин, рассказ «Птицы небесные», система образов, образ студента, фольклор.*

*В статье в качестве исследовательского материала избран рассказ И. Бунина 1940- г. «Птицы небесные». Предмет анализа составляет образ одного из центральных героев повествования, не только часто рассматриваемый критикой образ странника Луки, «птицы небесной», но и редкий в критических обзорах образ «безымянного» персонажа студента Воронова. Проведенное на основе сравнительно-исторического и поэтологического подхода исследование вбирает в себя черты и приемы интертекстуального анализа. В опоре на теоретические разработки классиков отечественного литературоведения проанализирована*

*образная система рассказа, в том числе прослежена «птичья» символика парных образов, в сопоставлении друг с другом эксплицирующих важнейшие грани характеров персонажей. Выявлены образные ряды, поддерживающие смысловой контекст рассказа Бунина. Установлены значимые переключки с произведениями русского фольклора. Результаты исследования, проведенного в настоящей статье, могут быть использованы в научно-исследовательской и преподавательской деятельности, связанной с изучением современной литературы, русской прозы, поздней новеллистики И. Бунина в частности.*

Рассказ Ивана Бунина «Птицы небесные» достаточно известен читающей публике и критикам, к его анализу обращались известные буниноведы, среди которых можно назвать имена А. Нинова [Нинов, 1964], Е. Полтавец [Полтавец, 2015], К. Галай [Галай, 2014], А. Боловиной [Боловина, 2015], И. Гнездилова и В. Яковлевой [Гнездилова, Яковлева, 2021] и др. Между тем исследователи, как правило, сосредоточивали внимание лишь на отдельных аспектах анализа — в частности, на образе птиц в прозе Бунина и на образе странника Луки, «птицы небесной». Целостному анализу образной системы рассказа «Птицы небесные» и непосредственно образа студента Воронова прежде бунинский текст не подвергался.

В начале анализа прежде всего внимание привлекает название рассказа. Если первоначальный заголовок рассказа «Беден бес» (сборник «Знание», 1909) представлял собой усеченную простонародную паремическую формулу «Беден бес — на нем креста нет» [Даль, 2004, 31], то название «Птицы небесные», появившееся уже в 1927 году, порождает аллюзию к Библии. Евангелие от Матфея: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш небесный питает их» (Мтф. 6: 26). Смена названия с очевидностью влечет за собой коррекцию идейного ракурса рассказа — библейский претекст метафоризирует содержание и заставляет искать в нем символические смыслы, образы и мотивы. Несомненно, первыми в этом образно-символическом ряду оказывается образ птиц (птиц небесных).

На первый взгляд кажется, что образ птиц небесных связан исключительно с образом нищего и убогого странника Луки, о чем, как правило, и пишут современные исследователи [Боловина, 2015; Полтавец, 2015]. Герой-богомалец холодным зимним вечером бредет по заснеженной

дороге в Знаменский монастырь, чтобы найти там приют и ночлег, но замерзает по пути, не достигнув цели («на знаменской дороге лежит в снегу мертвое тело» [Бунин, 1965, II, 345]). Образ «птиц небесных», несомненно, ориентирован на восприятие судьбы нищего больного странника, по сути юродивого («дурачок», «бродяга по святым местам» [Бунин, 1965, II, 340]), и его бессмертной души, безвременно взлетевшей к небесным высям. Образ душа-птица традиционен как в целом для мировой литературы, так и для русской ментальности и русского фольклора в частности.

Образ богоугодного странствующего нищего со всей очевидностью несет на себе отсвет библейской мифологемы «птицы небесные». Его образ маркирован рядом характерологических черт и семантически значимых признаков. Прежде всего имя героя — Лука («Звать-то? Звали Лукой...» [Бунин, 1965, II, 343]).

Во-первых, имя Лука означает «свет» [Тихонов, Бояринова, Рыжкова, 1995, 224], что напрямую связано с его «небесной» сущностью (как известно, в XIX веке значение имени обязательно учитывалось при крестинах и считалось, что оно осеняет весь жизненный путь его носителя) [Булгаков, 1958; Доброхотов, 1996; Лосев, 1990]. Не меньшую значимость имя героя несет и в литературном произведении [Карпенко, 1986; Кормилов, 1985; Степанов, 2001; Тименчик, 1992; Тумаркина, 1988; и др.]. По утверждению Ю. Тынянова, «в художественном произведении нет неговорящих имен» и «"говорят" имена по-разному» [Тынянов, 1977, 254].

Во-вторых, несомненно, при возникновении в тексте рассказа «Птицы небесные» имени героя Лука естественным образом в сознании актуализируется и имя евангелиста Луки. То есть имя героя оказывается по-тыняновски «говорящим», «по-разному» говорящим и своими различными гранями связанным с библейскими мотивами и ассоциациями.

Внешний облик героя, бредущего по дороге, нищего и убогого, больного и сирого, моделирует образ «бродяги по святым местам» [Бунин, 1965, II, 340], пилигрима, ранее уже появлявшийся в стихах Бунина («Пилигрим», 1908). Семантически значимым при этом оказывается сам тип организации наррации — т.н. «путевой» сюжет, изображение героя-странника, героя-путника, идущего по дороге (дороге в Знаменское и — шире — дороге его жизни). Как известно, герой-странник, герой-путешественник — один из самых знаменательных типов литературного

персонажа в русской прозе XIX века [Степанов, 2001, 181–210] (без сомнения, и в произведениях Бунина [см. об этом: Богданова, 2021]).

Ряд эпитетов, которые обрисовывают портрет странника Луки, показателен: «зипунишка» «старый» и «заплатанный», «костыль», «самодельная шапка с наушниками и назатыльником, мехом внутрь», «склоненная голова», «бледное и изможденное, простое и печальное» лицо [Бунин, 1965, II, 340–341]. Буниным создается узнаваемый образ странника-пилигрима, весьма типичный для литературных проекций. Использование уменьшительно-ласкательных суффиксов («зипунишка») придает портрету странника еще более щемящую «малость» и «мелкость» — «маленький человечек», именно так изначально номинирован герой. Можно предположить, что подобным определением Бунин словно бы встраивает образ Луки в ряд «маленьких людей» русской классической литературы — «маленьких героев» А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского и др.

Малость героя дополняет физическое состояние, которое избирает Бунин для его портретирования (болезнь): «По вытянутой шее и склоненной голове, по тому, как он отставил костыль, опершись на него обеими руками, видно было, что кашель затяжной, мучительный» [Бунин, 1965, II, 340–341]. «Святой бродяга» тяжело болен и почти лишен сил. Неслучайна мысль второго героя рассказа «Птицы небесные» при взгляде на Луку: «...ноги тонки и слабы, онучи тонки и стары, лапти разбиты, велики... И как это он ухитряется ходить по такому морозу?» [Бунин, 1965, II, 341]. Почти точный повтор — «тонки и слабы», «тонки и стары» — истончает связь этого героя с миром, усиливает впечатление его уже почти ощутимой надмирности.

Исследователи правы, когда проецируют образ «птиц небесных» на образ бунинского Луки, чья душа, подобно птицам, взлетела к небу. Между тем образ «птиц небесных» связан не только с образом странника, но и (как это ни странно на первый взгляд) с образом героя-студента. Примечательно, что фамилия второго героя, студента, «по-птичьей» характерологична — персонаж-студент носит фамилию Воронов. Можно предположить, что «птичья» фамилия, которой наделяет автор героя, не случайна, но семантически значима и выбрана для него преднамеренно.

Как известно, в славянском фольклоре образ ворона отчетливо маркирован и сопровождается самыми «тяжелыми» характеристиками. **По народным представлениям, ворон причастен «нечистой силе»,**

**он связан с загробным миром, с миром мёртвых.** Уже только чёрный окрас оперения ворона наводит на «черные» мысли, заставляет видеть в его образе некую зловещую сущность. В народе ворона всегда почитали за ум, разумение, мудрость, но в фольклорных сказках ворон олицетворяет темные силы, нередко выступает вестником несчастий или близкой смерти. Ворон, как правило, оказывается в свите Бабы-яги, Кощея и прочей нечисти. В крике ворона народ слышит слово «смерть». Значение образа-символа многозначно и многогранно, но в основном и главным образом ворона вбирает в себя семантику отрицательно-негативную, зловещую и пугающую [Иллюстрированная энциклопедия символов, 2003, 184–186].

Учитывая «темную» этимологию образа ворона, нетрудно понять, что в рассказе «Птицы небесные» фамилия героя Воронов имплицитно должна сформировать противостояние, маркирующее (взаимо)отношения странника Луки и студента.

На первый взгляд кажется, что студент сочувствует страннику Луке, кажется, он готов помочь «божьему человечку», предлагает ему полтинник, тревожится о его судьбе зимней вьюжной ночью. Между тем очевидно и другое — студенту Воронову малосимпатичен нищий странник, он не верит ему, первоначально видит в нем лукавого обманщика, наделяет Луку самыми обидными определениями-характеристиками.

Как ни странно, позиции героев в рассказе исходно противоположны: Бунин как будто бы «сближает» героев (по сюжету студент приближается к нищему, стоящему на мосту; позже догоняет его на дороге), но подспудно автор «разводит» их, не акцентируя на этом особого внимания. Уже в пейзажной картине, открывающей рассказ, прозаик противопоставляет «сторону» Воронова и «сторону» Луки. «...оконца изб и кресты церкви на противоположной вороновской стороне еще горели лучистым золотом» [Бунин, 1965, II, 340]. В пейзаже изначально ощутимо противоположение — «вороновской стороны», темной, теневой, холодной («темнели сосны палисадника», «дым из труб дома поднимался в чистое <...> небо», «черная, густая зелень елок в вороновском палисаднике», «мертвеющие сизые крыши усадьбы» [Бунин, 1965, II, 340, 342]), и «лучистого золота» церкви, куда направляется Лука-свет, лучистого «горения» и тепла. (NB: на стороне Луки сельские дома с оконцами — форма слова и его уменьшительный суффикс по-

рождают ощущение теплоты и уюта, авторской симпатии и нежности к этой «стороне»).

В отличие от Луки, молодой герой рассказа не имеет имени собственного, он безымянен — он представлен как студент Воронов [Бунин, 1965, II, 340]. Антропомастика в данном случае словно бы внешняя, сторонняя, ослабленная. Личностное начало, могущее быть обретенным персонажем посредством его персонального имени, растушевывается или даже обнуляется. Есть социальный статус, есть фамилия, но нет имени собственного.

Может показаться, что социальный статус «студент» имеет положительную аксиологию.

«— Я вот на доктора учусь, доктором, значит, буду... Понимаешь?

— Дело хорошее... Как не понимать...» [Бунин, 1965, II, 342].

Оценка добросердечного Луки — дело хорошее. Однако применительно к безымянному персонажу последнее утверждение либо нивелируется. Либо вызывает сомнение. Герой-доктор, казалось бы, должный сочувствовать больным людям, исходно не верит страннику, подозревает его в обмане: «Студент сбежал к мосту,— он [Лука] все кашлял. <...> видно было, что кашель затяжной, мучительный. Но, должно быть, притворный: верно, что был дурачок, бродяга по святым местам, и, верно, он заметил барина...» [Бунин, 1965, II, 340].

Герою-студенту представляется, что кашель Луки вызван не хворью, а желанием получить от барина монету, искусственно и искусно вызвать барское сочувствие демонстрацией болезни, кашля. Причем Бунин так описывает мысли студента Воронова, что читателю-реципиенту очевидно: будущий доктор нисколько не сомневается в своем представлении о лукавом нищем. Неслучайны вводные слова «верно», повторенные дважды и настойчиво. Герой-студент словно бы уверяет себя в этом суждении — «верно», «верно» [Бунин, 1965, II, 340]. Нельзя сомневаться, что для тонкого стилиста Бунина выбор именно этого вводного слова концептуально значим: вместо «сомнительных» вероятно, возможно как синоним и заместитель используется «утвердительное» верно.

Примечательно, как мысленно именует (т.е. характеризует) студент нищего странника. В несобственно-прямой речи (от автора) он видится герою «маленьким человечком», чуть позже он назван героем «дурачком», а к концу рассказа и еще более грубо и жестко — «дикарем» [Бунин,



1965, II, 344] и «чертом» [Бунин, 1965, II, 345]. В последнем случае речь, несомненно, идет о междометном восклицании («Замерзнет, черт!» — с сердцем подумал студент про нищего [Бунин, 1965, II, 345]), но Бунин ставит лексему «черт» в такую позицию, что она легко проецируется и на образ Луки-героя. Любой поступок и суждение Луки вызывают однозначно негативную реакцию студента-барина: «Глупо,— сказал он» [Бунин, 1965, II, 342].

Противоположна и поведенческая доминанта героев. Если настрой и поведение студента Воронова отличаются «бодростью», заметим: «деланной бодростью» [Бунин, 1965, II, 341]: герой «сбежал...», «крикнул...» [Бунин, 1965, II, 340], то Лука, наоборот, медлителен и спокоен: «...медленно побрел...»; «Черные глазки глядели со странным спокойствием» [Бунин, 1965, II, 341].

Весь облик нищего богомольца Луки необычен для студента Воронова. Автор трижды (четырежды) повторяет: «Необычна была <...> аккуратность, с которой лежали мешки за его спиной. Необычен и зипунишка, старый, но тщательно заплатаанный. И уже совсем необычно было лицо...» [Бунин, 1965, II, 341]. И необычность героя для молодого барина видится ему именно в том спокойствии и той простоте, с которыми говорил, двигался, ощущал себя Лука. Казалось, что всё в нем «неожиданно просто» [Бунин, 1965, II, 341].

Примечательно, что герой студент у Бунина полон вопросов. С одной стороны, может показаться, что это психологический признак молодости, который придает автор образу юного барина, демонстрируя его желание все (у)знать. Вся речь молодого персонажа исполнена (перенасыщена) вопросами: «Застыл, старик? <...> Дальний? <...> Давно удушье-то? <...> Селитру не жег? <...> А ночевать-то где ноне будешь? <...>» (и др.) [Бунин, 1965, II, 340–342]. Однако, с другой стороны, обилие вопросов студента несет в себе и иные смысловые коннотации: вопросы становятся признаком незнания и неопытности молодого человека. Его неумения разбираться в людях, в ситуации, в жизни. Последнее выразительно показано в восприятии студентом внешности Луки: он для него то «старик», то «подросток лет под сорок», то «дядя» [Бунин, 1965, II, 341]. Или в эпизоде, когда студент советует нищему использовать от кашля селитру: нищий внешне как будто бы покорно соглашается с будущим доктором («Это можно. Деньги не велики» [Бунин, 1965, II, 342]), но при этом «не придав, видимо, ни малейшего значения селитре» [Бунин, 1965,

II, 342]. Бунин не объясняет причину невнимания странника к совету студента, но за его равнодушием ощутим и опыт жизни (вероятно, он уже многое перепробовал в своей жизни), а, может быть, понимание неизбежности собственной обреченности. В любом случае за спокойной реакцией Луки ощутим некий жизненный опыт, которого у студента явно нет. Опыт жизни противопоставлен лекционному знанию, причем у Бунина явно не в пользу последнего. Заметим, натуральный перец, который в борьбе с кашлем использовал Лука, противопоставляется Буниным химической селитре, рекомендованной студентом-медиком.

Всякий раз задавая страннику вопрос, молодой человек внутренне уже предполагает, каким будет ответ. Однако каждый раз он обманывается. Видя «тонкую» и «плохую» «одежу» нищего, студент спрашивает, озяб ли странник, и полагает, что ответ будет «да». Однако ответ другой. «Нет, — ответил он <...> Застыть не застыл...» [Бунин, 1965, II, 341]. Слыша, что нищий бредет в далекое Знаменское, студент удивляется: «Но ведь ты туда к свету со своей ходьбой придешь!» (NB:!). «Мне спешить некуда, — ответил нищий и так просто, что студент слегка смешался» [Бунин, 1965, II, 342]. На вопрос: «Побор в мешках-то?» — «святой бродяга» несогласно восклицает: «Ну, побор! [= нет] Добришко...» [Бунин, 1965, II, 342]. Позиции героев ни в едином «вопросе» не совпадают. Даже в ситуации «одаривания» нищего («Ну-ка вот тебе полтинничек» [Бунин, 1965, II, 343]) герой барин ожидает иной реакции: «Студент ждал великой радости, но поблагодарил нищий довольно спокойно <...>» [Бунин, 1965, II, 343].

Молодой герой-студент, как ему кажется, знает практически все: что лучше, что хуже, что дальше, что ближе, что полезнее, что глупее. Он легко подразделяет мир (= жизнь) на разные и четко очерченные половинки. Тогда как странник Лука принимает жизнь всецело, во всех ее проявлениях. Холод, нищета, дальняя дорога, болезнь не пугают его. Он готов к любому исходу: «Ночевать везде можно...» [Бунин, 1965, II, 342].

В заключительной части рассказа становится особенно очевидно, что если простой и убогий нищий у Бунина имплицитно сравнивается с «птицей небесной», то материалистически настроенный герой-студент соотносится с пугающей «темной» птицей вороном, с предвестием беды, несчастья, смерти. Именно так и происходит в рассказе — материализм и прагматизм студента-медика Воронова не спасли Луку («свет») от смерти. Единственное, на что готов был студент, — по-во-

роньи «накаркать»: «Да ведь замерзнешь!» [Бунин, 1965, II, 343] и «Да скажи, как поминать тебя» [Бунин, 1965, II, 343]. Его знание оказалось не пророчески дружеским, товарищеским, обнадеживающим, спасительным, но прогностически, диагностически угрожающим и неизбежным.

Таким образом, завершая наблюдения над текстом рассказа Бунина «Птицы небесные», можно сказать, что фольклорная стихия, в данном случае слитая со стихией религиозного мироосознания, позволяла писателю тоньше и поэтичнее выразить семантически значимые акценты рассказовой наррации. Народная точка зрения, особенно обострившаяся в годы парижской эмиграции, выходила в его текстах на передний план, эксплицированная обращением к русскому фольклору, в прежнему жизненному опыту и знанию, обретенному писателем с ранней юности в пределах отечества. Чуткость к народному фольклору помогала Бунину и в ситуации эмиграции аксиологически точно и корректно выражать собственную точку зрения, выверять ее в согласии с опытом, обретенным на родине.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова О.В. «Темные аллеи» и другие рассказы Ивана Бунина. Санкт-Петербург: РГПУ им. А.И. Герцена, 300. 2021 с.
2. Боловина А.И. Религиозно-символическая семантика образов птиц в поэзии Г. Гессе и И. Бунина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 3 (45): в 3 ч. Ч. III. С. 36–39.
3. Булгаков С.Н. Философия имени. Париж: YMCA-press, Сор., 1958. 278 с.
4. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 9 т. Москва: Художественная литература, 1965. Т. II. Повести и рассказы. 1890–1909. 527 с.
5. Галай К.Н. Зооморфные образы в произведениях И. Бунина (цикл «Темные аллеи») // Дискуссия. Сер. Филологические науки. 2014. № 5 (46). С. 137–134.
6. Гнездилов И.А., Яковлева В.Ю. Духовные искания героев в рассказах И.А. Бунина // Молодой ученый. 2021. № 3 (345). С. 407–409.
7. Даль В.И. Пословицы русского народа. Москва: Русский язык, Медиа, 2004. 814 с.
8. Доброхотов А.Л. Мир как имя // Логос. Москва, 1996. Вып. 7. С. 47–61.
9. Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егзаров. Москва: Астрель, АСТ, 2003. 723 с.
10. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 1986. № 4. С. 34–40.

11. Кормилов С.И. Имена, отчества и фамилии литературных персонажей: к проблеме изучения // Литературные произведения XVIII–XX веков в историческом и культурном контексте. Москва: Изд-во МГУ, 1985. С. 160–178.
12. Лосев А.Ф. Философия имени. Москва: Изд-во МГУ, 1990. 269 с.
13. Нинов А. Бунин в «Знании» // Русская литература. 1964. № 1. С. 184–200.
14. Полтавец Е.Ю. Лев Толстой и Иван Бунин — «птицы небесные» русской литературы (2015). URL: <http://bunin-lit.ru/bunin/kritika/poltavec-lev-tolstoj-i-ivan-bunin.htm> (дата обращения: 8.05.2023)
15. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. Изд. 2-е. Москва: Академический проект, 2001. 989 с.
16. Тименчик Р.Д. Имя литературного персонажа // Русская речь. 1992. № 5. С. 27–25.
17. Тихонов А.Н., Бояринова Л.З., Рыжкова А.Г. Словарь русских личных имен. Москва: Школа-пресс, 736 .1995 с.
18. Тумаркина Л.М. Антропонимика и проблема понимания художественного текста // Теория и практика литературоведческих и лингвистических исследований. Москва: Изд-во МГУ, 1988. С. 79–83.
19. Тынянов Ю. Литературный факт // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 253–254.

*O. Bogdanova, M. Liu*

### **The image of the student Voronov in the story of I. Bunin “Bird of heaven”**

*Key words: I. Bunin, the story “Birds of Heaven”, the system of images, the image of a student, folklore.*

*The article uses the story of I. Bunin of the 1940s “Birds of Heaven” as a research material. The subject of the analysis is the image of one of the central characters of the narrative, not only the image of the wanderer Luke, the “bird of heaven”, often considered by critics, but also the image of the “nameless” character of the student Voronov, rare in critical reviews. Conducted on the basis of a comparative historical and poetological approach, the study incorporates the features and techniques of intertextual analysis. Relying on the theoretical developments of the classics of Russian literary criticism, the figurative system of the story is analyzed, including the “bird” symbolism of paired images, in*

*comparison with each other, explicating the most important facets of the characters. The figurative series supporting the semantic context of Bunin's story are revealed. Significant references to the works of Russian folklore have been established. The results of the research conducted in this article can be used in research and teaching activities related to the study of modern literature, Russian prose, and I. Bunin's late short stories in particular.*

А.П. Белова

УДК 82–31

### **Мотив сна в трилогии В. Белова «Час шестый»**

*Ключевые слова: сон; трилогия; герой-сновидец; градация; мотив света; мотив покаяния; система.*

*Предметом рассмотрения в статье является система снов в трилогии В.И. Белова «Час шестый». В качестве материала исследования привлекаются описания трех снов трех разных героев трилогии. Установлено, что своеобразный сюжет этих снов обусловлен духовным состоянием каждого из героев, предопределен тем или иным этапом его духовных поисков. Сны интерпретируются с помощью всего текста произведения.*

*В ходе анализа установлено, что три сна трех разных героев-сновидцев могут быть интерпретированы как единая система, единый текст, для которого характерны общие мотивы, общие образы. К таковым общим мотивам отнесено особое психологическое состояние героя-сновидца, к общим образам — образы бесов и Бога. Формы присутствия Бога в снах героев различны: это либо явленный образ, либо неявленный. Знаком присутствия Бога во сне героя являются облака.*

*Истолкование снов трилогии как некой системы позволяет уточнить идейное содержание произведения.*

По наблюдениям О.В. Федунинной, романы содержат сны разных типов, в отличие от повестей, в которых обычно один сон и один герой-сновидец [Федунина; 45]. Исследователь рассматривает и оценивает научную традицию, которая определяет функцию онирических мотивов в литературных сновидениях (например, предварение или ретроспекция событий, развитие действия и т.п.), изучает конструктивную роль снов в произведениях и типологизирует их формы и разновидности. О.В. Федунина определяет основные классификации как восходящие к психологическим, литературоведческим или метафизическим подходам. Среди вариантов, предложенных исследователями, особый интерес вызывает т.н. «литературоведческий» подход, изучающий роль сновидения в произведении. Следовательно, изучать литературные сны можно и в такой перспективе, не только как изображение внутреннего мира героя или способ корректировки действительности, хотя они, безусловно, откликаются на художественную реальность произведения [Молнар; 71].

В трилогии В. Белова «Час шестый» есть мотивы и сюжеты, которые, противостоя реальности, создают своё смысловое поле. Речь идёт о снах и искажённом пространстве [Сальникова; 96]. В данной статье остановимся на снах про бесов и Бога. Выделяемые образы (Бог, бесы) в той или иной форме присутствуют во всех этих снах (в трех снах трех разных героев), следовательно, между этими частями текста образуется определенная параллель, что позволяет рассматривать именно эти сны в единстве. Такие сны видят не все герои трилогии, а только те, которые либо уже обрели Бога, либо мучительно ищут путь к нему. Кривой Носопырь ощущает Бога как тайну, не сомневается в его существовании, в его Всевидении, в его картине мира сосуществуют и ангелы, и бесы; дед Никита Рогов, молещик, всю свою жизнь проживает в постоянном диалоге с Богом; отец Николай Перовский (поп Рыжко, поп-прогрессист), поначалу неверующий, пройдя жизненные испытания, обретет Бога. Отметим, что перечисленные герои не пытаются истолковать свои сны, никому о них не рассказывают, не возвращаются впоследствии к сюжетам своих снов. Поэтому особое внимание следует уделить компоновке сна (понятие, используемое А. Молнар). Компоновка сна в текст произведения реализуется каждый раз различным образом. Следовательно, большое значение приобретает более широкий контекст, освещающий внутренние мотивации субъекта и событийные

генераторы, вызвавшие сновидения. Итак, сны интерпретируются с помощью всего текста произведения.

Символично, что трилогия открывается описанием погруженного в сон кривого Носопыря (нищего бобыля). «Кривой Носопырь лежал на боку, и широкие, словно вешнее половодье, сны окружали его. Во снах он снова думал свои вольные думы» [Белов; т 3; 97]. Во сне он видит, как ширится мир, как он убегает во все стороны. Этот мир предстает в сновидении Носопыря в противоборстве мглы и яркого света, тепла и холода. Во время сна Носопырь ищет в душе почтение к тайнам (он представляет Бога; Бог у Носопыря получается похожим на знакомого старика Петрушу Ключина, который после бани ест тяпушку, Бог перебирает мозольными перстами какие-то золоченые бубенцы, сидит на крашеном сосновом троне). В первой главе применительно ко сну Носопыря использовано слово «срисовывал». Судя по всему, подразумевается попытка Носопыря описать привычными словами то необычное, что он видит во сне, то, чего нельзя увидеть в обычной жизни. Носопырь то срисовывал Богово, на белых конях, воинство. Это воинство изображается в легких и радостных красках: розовых, лазурных. С ним связан мотив полета — воинство на конях, с вьющимися прапорцами. То пытался представить шумную ораву нечистого: в этой картине доминирует красный цвет, запах — вонючие копыта, звук — шумная орава, прискакивающие на вонючих копытах. От этих сновидений Носопырь возвращался к зимней своей волости и своей судьбе (сон плавно перетекает в рассказ о предыстории героя). Затем автор продолжает описывать сновидение Носопыря. «Ему снилось и то, что было либо могло быть в любое время». Фиолетовое небо, звезды, мягкий снег, зайцы, баня, спящий на елке стогодовалый ворон, река течет подо льдом, в домах в кадушках бродит пиво.

Слово «очнулся» сигнализирует о том, что все описываемое ранее Носопырь видел в измененном состоянии — состоянии сна. Очнувшись, старик сначала открыл мертвое око и только потом — здоровый глаз. Его сновидение строится на основе антитезы: в нем два воинства — богово и нечистого. Вся трилогия В. Белова о том, как в мире борются два эти воинства. Причем порядок появления в трилогии этих воинств такой же, как и во сне Носопыря: сначала изображается крестьянская вселенная, которая живет в соответствии с ладом, затем показано, как в эту вселенную вторгаются бесы. Если в сне Носопыря бесы только

появились, они не представлены в действии, то в сне Никиты Ивановича Рогова бесы активно действуют. Их становится всё больше, наконец, эти бесы разрушают гармоничную крестьянскую вселенную.

Третья часть романа «Кануны» начинается с описания сна, который видит дедко Никита Рогов. Сон условно можно разделить на четыре части, которые выстраиваются в единый текст сна на основе нарастающей градации. Четкой границы между явью и сном в тексте нет: дедко смотрит в темноту и видит, как от левого сенника отделилось что-то еще более темное, это что-то остановилось и слилось с темнотой. И от правого сенника тоже что-то метнулось. Дедко решил, что это беси. Пока дедко пытался вспомнить что-то очень важное, беси все копились. Сначала они безмолвствовали. Затем они начинают издавать звуки: тонкий мышинный писк, детский плач. Дедко Никита во сне решил, что не надо с ними связываться. Он старался что-то припомнить, затем забыл и о том, что надо что-то вспомнить. Описание первой части сна заканчивается словами о том, что в душе Никиты Ивановича ничего не осталось («она была пуста»). Но духи и образины становились развязнее. Стон и плач их переходил в бесстыдно-утробное гоготание, хохот. Никита Иванович чувствует, как в нем рождается тоска, душевная жажда, но он по-прежнему верит, что если бесов не трогать, то они исчезнут. И тогда (это третья часть сна) бесы стали прыгать через него и харкать в него, а он даже не вытирался и удивлялся своему терпению. Иные даже стали дергать его за бороду. Дедко лежал в холодном поту. Никита Иванович подумал, что теперь от бесов будет не отвязаться, раз он дал им потачку. И тогда бесы появились снова (четвертая часть сна) — и стало их еще больше, стали они еще крупнее. Они окружили Никиту со всех сторон. Дедко отмахивался от них, и они отлетали от него с легкостью. Но в это же время он увидел, как бесы стали взламывать сенники. «Весь дом дрожал и шатался, они хозяйничали теперь везде, со свистом и хохотом; крушили все, что попадетя, а тот, что ломал замок, вдруг обернулся. Это был сват Данило» [Белов; т. 3; 382]. Дедко хотел крикнуть ему, зачем он с бесами, но голоса не было, сил не было. И дедко Никита плакал от горькой обиды на Бога. «Оставил меня еси, Господи, Господи... чем я заслужил жребий позорный мой? Господи...» И дедко Никита проснулся. Продолжая шептать молитву (граница между сном и явью стерта), Никита Иванович сел на постели. Несколько частей сна Никиты Ивановича про бесов прямо соотносятся с эпизодами



раскулачивания крестьянских хозяйств: сначала раскулачивать приходит один Игнаха Сопронов, затем — тройки, после — целые группы. Возможно, онемение Никиты Ивановича, отсутствие сил в каком-то смысле можно истолковать как некое предсмертное состояние. Именно от такого воинства бесов во главе с Игнахой Сопроновым и погибнет в финале трилогии Никита Иванович. И его избушку эти бесы разломают: пол уйдет на дрова, и даже листы из старинной Библии эти бесы вырвут и используют вместо дров. Сон Никиты Ивановича про бесов в каком-то смысле можно считать пророческим (бесы уничтожили его дом: семью раскулачили, внучка Вера с правнуком живут в бане, сына отправили в лагерь, приемыша Павла тоже), но можно толковать его как продолжение сна о двух воинствах (боговом и вонючих прохвостов) кривого Носопыря. Но если сон Носопыря приходит к нему вроде как без связи с предшествующими событиями (это еще 1928 год, кануны, до раскулачивания, бесы в мире есть, но никто не дал им потачки), то сон Никиты Ивановича (в августе 1929 г.) является своеобразным ответом на его размышления о действительности. Дедко пытался найти ответ на вопрос, когда началась свистопляска в стране. В такой метафорической форме ему является ответ: бесов никто не остановил в начале, поэтому они сейчас и разбушевались.

Подобно Никите Рогову другой персонаж также обращается к молитвам в состоянии душевного смятения. Отец Николай, оказавшись в Прилуцком храме в роли Харона, читает Символ веры. Но сбивается на добавлении от второго собора. Это повергает его в страх: ему кажется, что это дьявол заставил его забыть строчки любимых псалмов. Отец Николай смущен мыслью о том, что, возможно, он продлевает свою жизнь предательством православия. «Бесам служи — долго живи» [Белов; т. 4; 66]. Николай Иванович с ужасом думает, что он не нужен Богу. О. Николай вспоминает епископа Великоустюжского и vicария Вологодского, убитого при аресте. В этом контексте, очевидно, о. Николай воспринимает свою жизнь как грех, как знак того, что он оставлен Богом.

Тяжесть и мука обступили о. Николая. Наконец, ему удалось вспомнить 37-й псалом Давида. В романе текст этого псалма дается с пропусками. На месте пропусков — многоточия. Возможно, это объясняется тем, что прилуцкому Харону удалось вспомнить не весь текст псалма. Возможно, о. Николай шепчет только те строчки псалма, которые особенно

важны для него сейчас. Редуцированный вариант псалма усиливает мотив покаяния. Этот псалом является просительной молитвой к Богу о даровании покоя, что указывает на тяжелое состояние, которое испытывал Давид. Состояние Давида соотносится с состоянием о. Николая. Сила физических страданий вполне отвечает сознанию глубины своего падения и тяжести совершенного им преступления (не зачитал послание патриарха Тихона шибановским верующим), которое он в своем сокрушенно-покаянном настроении образно рисует потопившим его с головой и давящим, как тяжелое бремя. С точки зрения св. Игнатия (Брянчанинова), когда при действии Божественной благодати откроется подвижнику множество согрешений его, тогда невозможно, чтобы он не пришел в крайнее недоумение, не погрузился в глубокую печаль [Брянчанинова]. Вспоминая своих врагов, которые пытаются увлечь о. Николая ко греху, которые не удовлетворились первым нападением на него, он тревожится о том, как бы они не напали на него во второй раз (о. Николай периодически вызывают в Духов монастырь — бесы-чекисты поселились в монастыре — и допрашивают о всем, что он видел и слышал в Прилуцком храме), он просит Господа о помощи.

Сон, в который провалился о. Николай, служит своеобразным ответом Господа на молитву. Сон характеризуется как тяжкий, необлегчающий, бессмысленный. В этом сне о. Николай увидел себя идущим по крыше Евграфа Миронова вдоль по князьку. Во сне о. Николай вспоминает, что нынче он Харон. «Только плывет не ладья, а скрипучие дровни. Нет, это плывет тесовая крыша Евграфа Миронова. Белые легкие облака реют вокруг, не вверху, а внизу» [Белов; т. 4; 67]. Крыша — важный сновидческий и библейский образ. Крыша крестьянского дома традиционно соотносится с небом (если рассматривать космогонический код сна) и с головой (если рассматривать антропоморфный код сна). В данном случае оба кода взаимосвязаны: изменения, произошедшие в сознании отца Николая, в его мыслях, то есть в его голове, влекут за собой изменения и в его положении в космосе, в мире (придя к вере, он приблизился к Богу, т.е. небу). Облака, согласно библейской символике, — это знак незримого присутствия Бога (другое толкование образа облаков см. в статье А.В. Федоровой [Федорова; 93]). Движение отца Николая в этом сне строго определено, задано — это движение вперед, движение вдоль князька, возможности повернуть назад нет, это опасное движение (легко можно сорваться). В коннотативном значении слова «князек»

содержится положительная семантика: это и название обладающего властью человека, и титул жениха в свадебном обряде [Якушевич; 36], Князь мира — это один из способов номинации Иисуса Христа в Библии. Вероятно, движение отца Николая вдоль по князьку крыши — это движение по жизненному пути, движение вместе с Богом. И небесные творения (облака), и творение человека (крыша) — всё изображается в движении. И если крыша /лодка вытянуты по горизонтали, то фигура о. Николая вытянута по вертикали — так образуется магический крест. В этой картине перемещения запечатлено движение всех элементов космоса, не исключая Божественную составляющую [Филатова; 128]. Всё в мире сдвинулось — таким изображен мир в трилогии. В монастыре чекисты, Библия идет на растопку.

Не просыпаясь, о. Николай задает себе важные вопросы: что и кому он должен сказать? Не забыл ли сделать важного дела? Какой грех оставлен? Нет ли какого стыда? Кого не простил за обиду? Сокрушенно-покаянное состояние духа выражается в этих вопросах.

Во сне о. Николаю кажется, что он умер. Умер, чтобы воскреснуть. Во сне о. Николай слышит, будто над ним, как над покойником, читают канон «Через бурю напастей по житейскому морю притекаю к тихому пристанищу и молю Тебя: спаси от тления живот мой...». Мотив движения к Богу, как видим, появляется и в этом тексте и рифмуется с текстом сна о. Николая. Созвучный внутреннему состоянию о. Николая текст читает священник, тайно проводящий обряды в Прилуцкой церкви (новые власти запретили переселенцам совершать церковные обряды). Прозревший о. Николай спасает этого священника. Неслучайно в маленьком эпизоде отпевания умершего тайным священником символическое значение приобретает мотив света: колеблющийся язычок свечного пламени выделяет в темноте фигуру безвестного служителя, зыбкий свет от свечного пламени отражается в его глазах, чистенькая фелонь выделяется в темноте и как будто рассеивает ее — у самого о. Николая фелонь была с пятнами сажи (на святках его фелонь местный шутник спрятал в трубу), а сейчас, в Прилуцком храме, он и вовсе без фелони. Теперь на нем грязный ватный пиджак, подпоясанный ремнем. Горение свечи указывает на горение сердца в молитве ко Творцу, стремление христианина к духовному преображению. Пламя церковной свечи символически указывает на Духа Святого, сошедшего в огненных языках на апостолов, пополающего грехи, просвещающего умы и сердца,

воспламеняющего души пламенем любви к Богу и друг к другу. После покаянной молитвы, после своего тревожного сна, после увиденного ночью тайного отпевания о. Николай выходит из тьмы неверия: он окончательно прозрел и уверовал. Его посадили в его же розвальни, и теперь он не Харон, а тот, которого везет перевозчик. С этой «лодки» он переседет на настоящую, на ней его и убьют: о. Николай, в которого стреляет чекист Ерохин, встанет во весь свой двухметровый рост — так повторится графический рисунок сна (лодка — горизонталь, фигура о. Николая — вертикаль). Таким образом, можно сказать, что сон его про качающуюся крышу /лодку оказался пророческим.

Для трилогии В. Белова «Час шестый» характерно наличие системы снов, то есть нескольких сновидений, тесно связанных между собой. Прежде всего, эта связь проявляется в наличии общих мотивов, общих образов (бесов, Бога). Сны героев передаются повествователем. Роман характеризуется «многоязычным сознанием, реализующимся в нем» [Бахтин; 202]. Закономерность, заключающаяся в стремлении романа к большому числу снов и героев-сновидцев, связана с этой стилевой многоплановостью романа. В трилогии важным становится именно соотношение снов не только с основным повествованием, но и между собой, внутри системы. Три рассмотренных сна трех разных героев можно интерпретировать как единый текст, в котором главный герой — человек, ощущая присутствие в мире и Бога, и дьявола, должен сам сделать свой выбор — с кем ему быть, в зависимости от этого и выстраивается логика событий его жизни.

## Литература

1. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб, 2000. С. 202.
2. Белов В.И. Собрание сочинений. В 7 тт. М.: ИИЦ «Классика», 2011.
3. Брянчанинов И. Аскетические опыты. — Т. 2. [Электронный ресурс]. — URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ignatij\\_Brjanchaninov/tom2-asketicheskie-opyty/7](https://azbyka.ru/otechnik/Ignatij_Brjanchaninov/tom2-asketicheskie-opyty/7) (дата обращения: 05.06.2023)
4. Молнар А. Сон женщины и его рамка в «Обрыве» А. Гончарова // Новый филологический вестник. 2015. № 2 (33). С. 71–82.
5. Сальникова Я.В. Пространственные оппозиции романов В. Белова («Кануны», «Год великого перелома», «Час шестый») // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 1. № .2010. С. 98–91.

6. Федорова А.В. Роль образов Москвы и Вологды в реализации оппозиции город/деревня в трилогии В. Белова «Час шестой» // Вестник Череповецкого государственного университета. (64) 3 . № .2015. С. 94–91.
7. Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX века в контексте традиции). М.: Intrada, 2013. 196 с.
8. Филатова В.Ф. Семиотика народной молитвы // Человек. 2012. № . 1. С. 116–131.
9. Якушевич В.И. Символ «дом» в русском языке и поэтическом контексте.— Владимир, 2018.— 182 с.

A. P. BELOVA

### **The motif of sleep in V. I. Belov's trilogy "The sixth hour"**

*Key words: dream; trilogy; hero-dreamer; gradation; motive of light; motive of repentance; system.*

*The subject of consideration in the article is the system of dreams in V.I. Belov's trilogy "The Sixth Hour". Descriptions of three dreams of three different heroes of the trilogy are used as research material. It is established that the peculiar plot of these dreams is conditioned by the spiritual state of each of the characters, predetermined by one or another stage of his spiritual quest. Dreams are interpreted using the entire text of the work.*

*During the analysis, it was found that three dreams of three different dream heroes can be interpreted as a single system, a single text, which is characterized by common motives, common images. The special psychological state of the hero-dreamer is attributed to such common motives, the images of demons and God are common images. The forms of God's presence in the heroes' dreams are different: it is either a manifest image or an implicit one. The clouds are a sign of the presence of God in the hero's dream.*

*The interpretation of the trilogy's dreams as a kind of system makes it possible to clarify the ideological content of the work.*

# История зарубежной литературы

Н.В. Барковская

## Трагический трикстер в стихотворении Каната Омара «Апология рисовальщика»

Ключевые слова: *русскоязычная поэзия Казахстана, кинематографический код в поэзии, номадический субъект, диалектика творца и творения*

Предмет исследования в статье — игра субъектами сознания в стихотворении современного русскоязычного казахстанского поэта Каната Омара «Апология рисовальщика» из книги «Город крадет мертвых» (2023). Цель — выявление способов выражения «номадического» авторского сознания через персонажную систему стихотворения. Мы опираемся на представление о субъектной сфере лирики, развитое в трудах Б.М. Кормана и С.Н. Бройтмана, на идею «экзотрического» пространства текста, высказанную В.Н. Топоровым. В творческой индивидуальности Омара отмечаются в качестве ведущих ее особенностей острая социальность, ощущение нарастающего неблагополучия, стремление преодолеть жесткие границы культурных явлений, в том числе — национальных культур. Кинематографический код в стихотворении выполняет несколько функций: указывает на характер соотношения двух частей текста (согласно теории монтажа) и усложняет субъектную организацию, где, помимо Трикстера и Рисовальщика, есть и не выраженное местоимением авторское «Я», кроме того, аллюзия к фильму Гринуэя в совокупности с общим эпиграфом к книге стихов — фрагментом из романа Н. Лескова «Островитяне», объясняет не только фигуру Рисовальщика, но и предпринятую в стихотворении его «апологию». Экзистенциальная тревога, выраженная в избранном стихотворении, может трактоваться как одна из «химер» «темных времен», обуславливающая поэтику пустотности в последнем разделе

книги («Большие интервалы»). Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 19–18–00205.

Канат Омар — русскоязычный казахстанский поэт, с 2001 г. живет в Астане. В 1996 г. закончил Санкт-Петербургскую Академию культуры по специальности «режиссер киностудии». На сегодняшний день у него вышли пять книг стихов: «К еще более бледным» (1997), «Сукно» (1999), «Замерзает вода» (2002), «Каблограмма» (2008, с предисловием Ст. Львовского), «Город крадет мертвых» (2023, с послесловием И. Кукулина). В последнюю книгу вошли, в основном, стихи, написанные в 2021 — самом начале 2022 гг. Исследование творчества этого автора еще впереди, пока, помимо кратких, но ёмких характеристик Ст. Львовского и И. Кукулина, назовем статью А. Володиной и М. Гусевой «Книги подслушанных историй» [Володина, Гусева, 2008] и А.Т. Бактыбаевой «Ирония и ироническое в верлибрах Каната Омара» [Бактыбаева, 2021, 309–313].

Поэзия Каната Омара актуальна и поэтому — политична, он откликается на важнейшие события, волнующие его страну здесь и сейчас. В последней по времени книге три раздела: «Темные времена» (Астана во время пандемии 2021 г., массовые беспорядки в январе 2022 г.), «Химеры», «Большие интервалы». Инфернальный образ Города, крадущего мертвых, задает общие параметры поэтического пространства: это мир, грозящий опасностью, не позволяющий человеку самому распоряжаться не только жизнью, но и смертью. В стихотворении «Кенсай» сказано, что «каждый казах желает, чтобы его останки перенесли на кенсай / солнце, чтоб грело землю над ним на склоне священной горы, / дабы его драгоценный прах лучился сквозь глину, / чтобы его потемку с одной стороны согревало затылок и спину...», но замыкает текст горькая строчка об обманувших мечтах: «и ничего не сбылось» [Омар, 2023, 25].

И. Кукулин свое послесловие к книге назвал «Медитацией на мгновение перед взрывом», очень точно уловив разлитую в книге тревогу перед будущим [см.: Омар, 2023, 100–104]. Канат Омар сознает, что современность чревата катастрофами, преддверием которых выглядят трагические события, которым посвящены стихи первого раздела книги, кроме того, в разных стихотворениях книги упоминаются пожары

в Черногории [Омар, 2023, 72], лица беженцев [Омар, 2023, 74]; зловеще звучит миниатюра-однострок:

Непутевые чайки кричали, куда ты чего там ату его вот он  
стреляйте стреляйте стреляйте  
[Омар, 2023, 21].

Выбор стихотворения этого автора в качестве материала для анализа обусловлен не только оригинальностью поэтики Омара, но и тем фактом, что в настоящее время особое внимание привлекает русскоязычная поэзия за пределами России, где разворачиваются свои коллизии вокруг использования русского языка. Это касается не только поэтов русских диаспор, но и авторов, родившихся и проживающих в стране другого языка и национальной культуры. В отличие от эмигрантов, эти авторы не переживали опыт изгнания, но им также присуще неиерархическое, полицентричное представление о современной культуре. Сразу скажем, что у Каната Омара нет раздвоенности между русским и казахским языками, он не находится в ситуации «междуречья», а если говорить о билингвизме, то русский ему не менее родной, чем язык титульной нации.

Канат Омар родился в 1971 г. в поселке Актогай (Краснокутск) на берегу озера Балхаш. Омар называет это место центром рая [Троценко, 2015]. Огромное озеро Балхаш уникально тем, что в одной его половине вода соленая, а в другой — пресная, в контексте разговора о двуязычии эта природная особенность воспринимается как метафора. Потом семья переехала в Павлодар. В этой области Казахстана тесно переплелись судьбы казахов, русских, немцев. Канат вспоминает, что в классе он был единственный мальчик-казак и была одна девочка-казашка, зато сразу две девочки по фамилии Меркель (не родственницы!), другие дети с немецкими фамилиями, большинство же составляли русские [Там же]. Омар помнит о трагических событиях в истории Казахстана (в конце XIX в. для русских переселенцев отнимали земли у казахов, потом шла борьба с «басмачами»-баями в 1929–1930 гг., когда казахское население сократилось вдвое), но в целом он не склонен к противопоставлению стран и народов. Развитие коммуникаций, возможность участвовать в международных поэтических фестивалях, широкий круг общения (в России, в Прибалтике, в США) сформировали у него



чувство трансграничности, сплоченности поэтического сообщества. В настоящее время он переводит на английский язык казахский эпос и на казахский — современных англоязычных поэтов, продолжая выполнять функцию медиатора между разными культурами.

О подобном писал Кевин Платт, размышляя о русскоязычных поэтах Латвии: не стремясь дать однозначные дефиниции поэтическим фигурам Артура Пунте, Сергея Тимофеева, Семена Ханина: русскоязычные латвийские поэты? европейские авторы, пишущие по-русски и живущие в Латвии, — исследователь пишет о ценности межкультурной гибридации: «...практика “Орбиты” с момента ее создания была обращена на высвечивание конструктивной природы культурных традиций и их обогащение путем подталкивания однозначных схем и жестких границ в сторону большей гибкости». Вместе с тем, исследователь признает сложность ситуации, «подвижность, условность границ между этими традициями и всю проблематичность определения этих традиций по отношению к этнической идентичности» [Платт, 2013]. Более того, по мнению американского слависта, ряд поэтов как в России, так и за ее пределами, «выработали ряд стратегий антиимперского оспаривания, противопоставляя онтологии единственного русского мира множественность самостоятельных русскоязычных миров, тем самым обогащая русский язык и культурные традиции гибридными альтернативами, проблематизируя наследие империализма и насилия в российском культурном и политическом пространстве» [Платт, 2023].

Павел Банников, также русскоязычный поэт Казахстана, в статье «Преодоление отчуждения (о казахской русской поэзии)» рассматривает группу русскоязычных поэтов (Иван Бекетов, Айгерим Тажи, Канат Омар и некоторые другие) и отмечает: «Мне кажется, есть ещё одна общая черта у казахстанских поэтов — это обращённость вовне, незамкнутость поэтического сознания на географии, осознание того, что работа идёт не на уровне “лучший поэт города/страны/региона”, а в несколько более широком пространстве, что важен поиск своей точки, ниши, в огромном пространстве современной русской поэзии <...>. И еще важной для всех названных оказывается поэзия не как констатация некоего заранее известного конвенционального факта, но как исследование, как метод познания и способ выражения собственного поиска» [Банников, 2015].

В этом аспекте творческая личность Омара представляет собой «номадического» субъекта, ориентированного на открытие новых культурных традиций, осваивающего новые пути в поэзии, не закрепленного «намертво» только в одной национальной литературе. Н. Фатеева поясняет: «<...>латинский термин “номадизм”, буквально означающий “кочевничество”, в переносном значении был применен к новой форме субъектности, построенной на множественности различий и отсутствии иерархии, а также снятии системы четких оппозиций». В частности, она рассматривает интертекстуальность как способ говорить о «подвижном» понимании «авторской идентичности» [Фатеева, 2018, 117].

В позиции Каната Омара просматриваются не этнические оппозиции, а этико-политические. Отметим, что эпиграф к книге «Город крадет мертвых» взят из далеко не из самого известного романа Н. Лескова «Островитяне», героями которого являются петербургские немцы, вполне обрусевшие, ассимилированные русской жизнью (в отличие от Шульца с его показной, аляповатой «русскостью», заставляющей вспомнить набоковскую героиню — русскую эмигрантку в Берлине, о которой с иронией пишет автор «Защиты Лужина»: в ее доме «бойко подавалась цветистая Россия» [Набоков, 1989, 175]. Н.Ю. Данилова выделяет на материале этого романа Лескова четыре типа поведения человека в инокультурной среде: сепарацию (василеостровские немцы), интеграцию (Фридрих Шульц), ассимиляцию (Мария Норк), маргинализацию (Ида Норк). Анализируя «автокомментарии», исследовательница приходит к выводу, что Лескову наиболее интересен герой, находящийся на границе культур, интегрирующий «свое» и «чужое» [Данилова, 2011, 20], как, например, Мария Норк.

Канат Омар свободно выбрал путь русскоязычного поэта Казахстана. Думая о своей стране и ее проблемах, он переживает и за судьбу русской поэзии, переставшей быть «гегемоном» на постсоветском пространстве. Встреча в аэропорту среди прочих поэтов одного — единственного с русской фамилией — наводит лирического субъекта на следующие мысли:

<...>

подумалось вот она

русская поэзия

жмущаяся по углам

маленьких но гордых кофеен  
едва ли кому-то нужная слегка недужная недоразбуженная  
но все такая же мучительная  
и недостижимая...

[Омар, 2023, 71]

При всей ироничности, возникающей из-за аллюзии к тосту из фильма Л. Гайдая «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» о «маленькой, но гордой птичке», полетевшей прямо на солнце, «оторвавшейся от коллектива» и потому погибшей, высказывание звучит достаточно серьезно: после дважды повторенного префикса *не* со значением недостаточности, третий раз *не* утверждает высшую степень, превосходность.

В критике уже отмечались (само)ироничность этого поэта и склонность к парадоксам [Володина, Гусева, 2008]. Парадоксальность предохраняет от жестких схем и идеологических конструкторов. Так, например, стихотворение «Разлука» переиначивает традиционное представление о теле, как темнице души.

### РАЗЛУКА

и оторвавшись от себя  
оставив медленное тело  
идет в уборную как будто  
а тело морщится и хнычет  
сейчас вернется этот монстр  
сейчас обратно влезет в шкуру  
вонючий птеродактиль!

[Омар, 2023, 67]

Это маленькое смешное стихотворение содержит серьезную и сквозную для книги «Город крадет мертвых» тему: соотношение Творца и творения/твари. Эта проблематика освещена довольно подробно в статьях о поэзии В. Жуковского, Федора Сологуба [Белобородова, 2008, 87–92], о романах В. Пелевина и Б. Акунина [Ерофеева, 2013, 139–146].

Вспомним также книгу стихов Александра Добролюбова “Natura naturans. Natura naturata” (1895). У ряда современных авторов эта тема решается не как соотношение Бога-творца и мира как его творения,

а через рассмотрение связи «автора и героя в эстетической деятельности», если использовать название работы М.М. Бахтина. Диалектика понятий *Natura naturans* и *Natura naturata* осмыслялась уже в философии Спинозы, полагавшего, что субстанция (природа) сама по себе обладает креационной функцией (творческой энергией), порождая эмпирическое существование отдельных предметов, благодаря чему в философии Спинозы мир представлен в его глубинной целостности и взаимосвязанности. Эта имплицитная «включенность», взаимосвязь и взаимопереход полярных или, казалось бы, чужеродных сторон и явлений важны для «интегративной» культурной установки Каната Омара.

Далее мы рассмотрим, как обозначенные особенности творческой индивидуальности Омара (социальность, парадоксальность, стремление преодолеть разъединяющие линии в пространстве культуры, чувство нарастающего социально-политического неблагополучия) проявились в подвижном, многосоставном субъекте стихотворения «Апология рисовальщика», включенного в раздел «Химеры».

## АПОЛОГИЯ РИСОВАЛЬЩИКА

1

трикстер  
лечу тревожным почтальоном  
как шелестящим молескином  
подробно дергаясь и хмурясь  
под карандашным острием

лечу в сумятице бумажной  
штриховкой шороха очерчен  
преображаясь бесконечно  
выделявая кренделя

лечу на шелесте и мучусь  
прозрачной графикой тревоги  
мелькая выскочкой люмьером  
у кулешова на виду

мчусь сломя голову на месте  
шуршащим шорохом разбужен

горячкой веера взъерошен  
чечетке виттовой учусь

зажмурившись ошеломленно  
себя пролистывая бегло  
шурша пизанской катастрофой  
и щелкающим языком

рисовальщик

*барахтаешься под обложкой  
летишь летишь не замечаешь  
что на странице на последней  
уже горящий протопоп*

*вот-вот прожжешь бумагу-небо  
как будто за полярным кругом  
пока зима-сибирь на память  
записывает от руки*

2

шурщащую пролистывает кто  
прозрачную и шаткую колоду  
гроссбух тоски  
неведомую чушь  
где запертый кривляка-оригами  
графический живучий карапуз  
летающий в космос а не то по воду  
болтая беспилотными ногами  
у шороха учусь чему?

разбить на озеро и греческий скандал  
прозрачную и зыбкую цепочку  
и выпустить на волю пузыри  
пускай и фиолетового цвета

и вот уже оправдана развязка  
которую придумала природа  
прислушайся что делают китайцы  
о чем скорбишь прозрачный сорванец  
[Омар, 2023, 68–69].

Стихотворение состоит из двух нумерованных частей, в первой части два субъекта речи: трикстер и рисовальщик, ни один из них не является собственно лирическим «я» поэта и может быть обозначен как субъект-персонаж. Во второй части субъект речи и сознания не маркирован. Отметим диалогизм всей структуры: два монолога в первой части, причем рисовальщик обращается к трикстеру, вопросом к нему заканчивается и вторая часть, однако теперь «прозрачный сорванец» уже теряет свою определенность только как обращение к трикстеру. Режиссерское образование Каната Омара проявилось в активном использовании кинематографического кода в стихотворении. Попробуем выяснить, какие функции выполняют эти киноаллюзии.

В основу первой части стихотворения положена известная забава: рисование в углу листочков блокнота схематичного человечка, при этом немного изменяя положение его рук и ног, при быстром пролистывании блокнота человечек «бежит». Сейчас популярны блокноты линейки “Moleskine”, в том числе мульт-блокноты и скетч-блокноты для рисования. Этот прообраз мультипликации соотносится далее с опытами Люмьера по запечатлению движения и упоминаемым Львом Владимировичем Кулешовым — теоретиком монтажа как основного средства в киноискусстве. Согласно принципу монтажа, из соотнесения двух частей текста должен возникнуть дополнительный смысл. Общая особенность рисованного в блокноте человечка, раскадровки мультипликационного персонажа, кинокадров, поступающих в монтажную — ограниченность изображения рамкой (размером листка в блокноте, рисунка мультипликатора, кинокадра). При быстрой смене рисунков-кадров возникает иллюзия отсутствия рамки, движение кажется непрерывным.

Слово «рисовальщик» в стихотворении напоминает о фильме Питера Гринуэя «Контракт рисовальщика» (1982). Художник Нэвилл на 12 рисунках запечатлел те виды парка, которые непосредственно видел через рамку видеоискателя — но в итоге из серии рисунков получился

связный, хотя, может быть, и ложный, рассказ об убийстве хозяина имени мистера Херберта. Н.Е. Мариевская комментирует: «<...> режиссер сворачивает динамику бурно развивающегося сюжета, а, вернее, интриги в статику двенадцати рисунков Невилла <...> Двенадцать рисунков, двенадцать кадров, оказываются “равными” большому запутанному тесту» [Мариевская, 2012]. Продолжая аналогию, можно сказать, что «бегущий» на месте рисованный человечек в стихотворении Омара также свидетельствует о некотором, более обобщенном содержании.

Субъект первой части — рисованный человечек, сотворенный и оживляемый рисовальщиком. Он назван трикстером, кривлякой, сорванцом, но это не карнавальная (в бахтинском смысле) фигура шута. М. Липовецкий называет четыре признака литературного трикстера как культурного архетипа: амбивалентность и функция медиатора, лиминальность, способность трансформировать трансгрессию в художественный жест, связь с сакральным контекстом [Липовецкий, 2009]. Трикстер в стихотворении Омара не играет роль, а страдает по-настоящему: дергается, хмурится, мучается, испытывает тревогу, а его «кренделя» подобны виттовой чечетке. Самое главное — он не свободен, заперт в «гроссбух тоски», полностью подчинен воле творца-аниматора как злой высшей силе, вызвавшей его к жизни и предрекающей скорый конец: блокнот кончится, а там — лед и огонь (ср. у Ходасевича в «Окнах во двор»: «сегодня в лед, а завтра в огонь»).

Трикстер в первой части стихотворения стремительно движется (анафора «лечу» трижды использована), но это бессмысленный бег на месте, причем не по своей воле. Какую весть он несет, этот «тревожный почтальон»? Весть о неумолимо приближающейся «пизанской катастрофе», что и подтверждают, холодно-отстраненно, слова рисовальщика, пренебрежительно относящегося к своему «живучему карапузу». Первая часть текста показывает фигуру рисовальщика хозяином положения, впрочем, огонь, уничтожающий бумажное небо, перекликается с финальной сценой фильма Гринуэя, где Нэвилла ослепляют, а рисунки его предают огню — вопреки планам самого художника, полагавшего, при заключении первого контракта (с миссис Херберт), что именно он диктует условия. Однако Сара Тальманн, дочь миссис Херберт, прямо говорила, заключая свой контракт с рисовальщиком, что он наивен и самонадеян, не видит скрытых пружин интриги.

В первой части два субъекта, два голоса, хотя местоимение «я» отсутствует, более того, каждый из них обозначен в качестве персонажа другим, более авторитетным автором (которого, вслед за Б.О. Корманом [Корман, 1972, 9], можно назвать автором концепированным, стоящим вне художественного мира произведения и организующим весь этот мир). Во второй части также нет местоимения «я», голос относится к рисовальщику. А рисовальщик, в свою очередь, сближается с лирическим субъектом автора биографического, назовем его автор-поэт, поскольку речь идет о бумаге, о фиолетовых чернилах (а не о карандаше, которым орудовал рисовальщик), именно ему принадлежит «апология рисовальщика», заявленная в названии текста. Бахтин проводил различие между внутренним телом человека («тяжелая плоть») и его внешним телом, которое оформляется извне, нуждается в Другом [Бахтин, 1979, 47], только так можно приблизиться к «я-для-себя» как духовной сущности [Там же, 49]. Таким образом, ипостаси рисовальщика и трикстера необходимы для возможности самоанализа, взгляда на себя со стороны. И трикстер, и рисовальщик смоделированы автором-поэтом, который пытается осмыслить «неведомую чушь» своего творчества, «темные времена», рождающие «химер» и, возможно, суету жизни в целом. Отсутствие непосредственно выраженного «я» в стихотворении сближает всех его субъектов в «экстропическом пространстве» текста. В экстропическом пространстве, по мысли В.Н. Топорова, обнаруживается глубинная внутренняя связь Творца и творения, субъекта творчества и объекта его: поэт творит текст, а текст формирует поэта [Топоров, 1993, 26]. Рисовальщик является дублером автора-поэта, а трикстер — подобием живущего в его стихах лирического «героя». Автор-поэт испытывает ту же тревогу от приближающейся катастрофы, и он так же не свободен, подчинен воле того, кто пролистывает «шаткую колоду» — так названный блокнот уже ассоциируется с карточной колодой, а некий верховный Творец-Бог — с картежником. Напомним мысль Лотмана о том, что мотив карточной игры в русской литературе демонстрирует, помимо прочего, волю случая, рока, судьбы, в данном стихотворении — «природы», первичной, согласно пантеизму Спинозы, субстанции, все порождающей и все связывающей между собой, а также предусматривающей смерть всего живущего. По Топорову, язык, слово образует то средостение, которое соединяет божественное и небесное с человеческим и земным [Там же, 33], применительно к рассматрива-



емому стихотворению — автора-поэта, рисовальщика и трикстера, творца и его творения.

И здесь следует обратиться к внешней форме стихотворения. Трикстер производит шорох, к которому прислушивается, и у которого чему-то учится автор-поэт. В первой части это шорох листочков блокнота, «пролистываемого бегло». Бегущее время приближает к финалу-смерти, так что возможен образ убывающих листков отрывного календаря или шорох песка в песочных часах, или шорох ускоренно запущенной киноленты. При общей размытости образов, слишком быстро сменяющих друг друга, на первый план при восприятии текста выходит очень рельефная звукопись: стихотворение буквально шуршит, за счет нагнетаемых аллитераций на шипящие звуки. Отсутствие знаков препинания еще усиливает эффект «тесноты стихового ряда» [Тынянов, 1993, 48], как и четкая метрическая структура. Канат Омар пишет, в основном, верлибры, но в данном случае использован в первой части четырехстопный ямба без рифм, а во второй части — пятистопный (т.е. белый стих), объем строф увеличивается во второй части в два раза, что передает, на фоне скороговорки трикстера, интонацию элегического раздумья автора-поэта. Жесткость структуры особенно заметна в первой части. Например, в первой строфе нечетные строки (первая и третья) написаны 2-й формой ямба (пиррихий на третьей стопе), а четные (вторая и четвертая) — 5-й формой ямба (пиррихии в первой и третьей стопах). В третьей строфе имеем в первой и второй строках 2-ю форму ямба, в третьей строке — 5-ю форму, в четвертой — 6-ю форму четырехстопного ямба (пиррихий во второй и третьей стопах). Далее эти формы повторяются с небольшими вариациями в разных строках строф. Но самое заметное, что придает строгость звучанию — это клаузулы: везде в первой части первые три строки в строфе имеют женские окончания, а финальная четвертая — мужское, маркирующее конец строфы.

Во второй части шорох тематизируется, делаясь предметом раздумий. В заключительной строфе формулируется желание вырваться из ограничивающих рамок, порвать призрачную цепь повторяющихся действий, то есть самому стать трикстером, но уже свободным, хотя бы даже ценой жизни. Здесь уместна ассоциация блокнота-скетчбука с книгой стихов, листаемой и подходящей к концу, а также с шорохом приближающейся, как лавина, катастрофы. Мотив шороха неоднократно

ранее присутствовал в книге, в разных микроконтекстах [Омар, 2023, 12, 17, 22, 33, 35, 45–46], в том числе — в связи с темой поэтического творчества [Омар, 2023, 46]. В стихотворении «потому что дело поэзии гибель и страх...» [Омар, 2023, 64] как заклинание повторяется: «бормочи бормочи бормочи», «шебуршись шебуршись шебуршись» в опустевшем поздней осенью парке, где «из шороха выдуваются из ничего проявляются в воздухе» волхвы, и от их «бесконечного шелеста» начинается творение поэзии, «пусть ни толку от этой горячечной сутолоки / ни лада в бормочущем зареве лопающихся пузырей». Характер высказывания напоминает речь трикстера, что лишний раз доказывает, что его можно рассматривать как дублера второй степени (после рисовальщика) лирического субъекта-поэта в тексте Омара. С.Н. Бройтман охарактеризовал синкретические и диалогические формы лирического высказывания, сложную игру голосами, особенно в поэзии И.Ф. Анненского, А.А. Блока и О.Э. Мандельштама [Бройтман, 1988, 527–538]. Так, если в первом томе лирики Блока исследователь отмечает обилие неместоименных форм выражения субъекта речи, нелокализуемость интенций носителя речи в лично-субъектных формах [Там же, 535], то во втором томе появляются несобственно-прямая речь и диалогические формы субъектной организации — «интерсубъектные голоса» [Там же, 536]. Эта тенденция преодоления романтического обособленного «я», нацеленного на «дивергентное общение», усиливается, согласно концепции В.И. Тюпы, в постсимволистской «конвергентной дискурсной формации», опирающейся на философию диалогизма. Такая установка как раз предполагает аллюзивное слово, рассчитанное на понимание другим сознанием [Тюпа, 2010, 113, 124–126]. Полагаем, что творчество Каната Омара отвечает подобному «этосу солидарности» [Там же, 132].

Почему Канат Омар предпринимает «апологию» рисовальщика? В фильме Гринуэя Нэвилл, хотя и показан как художник самодовольный, недалекий, рисующий только видимое, но не проникающий в скрытое, однако он оказывается жертвой, он втянут в интриги богачей, готовых на позор, унижение и убийство ради сохранения собственности на имение. Пышные парики и одежды — маски, скрывающие отталкивающие лица-личины. Если обобщить, то можно сказать, что люди, имеющие власть и деньги, не задумаются принести в жертву художника, не случайно в конце фильма Гринуэя появляется еще один архитектор-рисовальщик, которого, скорей всего, ждет та же судьба, что и Нэвилла. Эпиграф ко

всей книге стихов «Город крадет мертвых», как уже отмечалось выше, взят из 22 главы романа Н. Лескова «Островитяне».

Утро оставалось такое же сырое и тихое;  
воздух не согревался;  
по серому небу не ползло ни облачка;  
все серело, как опрокинутая миска,  
и только с севера на юг как будто тянулся какой-то  
крошечный обрывок мокрой бечевки;  
*не было это облако, не была это и бечевка*

[Лесков, 1957, 165].

В романе этот пейзаж дан в восприятии художника Романа Истомина, рокового героя юности Маши Норк. И только спустя некоторое время оптический обман проясняется, Истомин увидел, что это летящие журавли: «Ага! Летят уже Ивиковы журавли...» и почувствовал себя Каином. Ивиковы журавли, согласно балладе Ф. Шиллера, переложенной на русский язык В.А. Жуковским, указали на убийцу поэта. Первое в книге Каната Омара стихотворение, стоящее вне разделов, выполняющее роль эпиграфа, озаглавлено «Это в меня стреляли». В нем лирический субъект не отделяет себя от других жертв насилия. Таким образом, удел поэта, пишущего в «темные времена», неизбежно трагичен: внутренне свободный, он чувствует себя в сковывающих рамках все более жестких обстоятельств.

В последнем разделе книги, названном «Большие интервалы», образ пузырей очень часто встречается. В стихотворениях этого раздела нет каркаса силлабо-тоники, более того, слова и строки финалов стихотворений растянуты по пространству страницы. Большие белые пустоты можно сравнить с лопающимися пузырями, образовавшимися на месте связной речи (ср. Ходасевич: «В душе и в мире есть пустоты / Как бы от пролитых кислот» из «Тяжелой лиры»). О поэтике и семантике пустоты в авангардизме и в современной поэзии написано довольно много, мы не будем затрагивать этот аспект. Но можно предположить, что зияния в тексте передают ощущение невозможности внятно сказать в ситуации, когда «нет слов». Во всяком случае, благодаря растягиванию слов и даже букв в поле страницы интонация становится замедленной, с огромными паузами, а голос затухает:

разинутые рты  
захлебывающиеся на полуслове  
уносит признаки смывающей знакомства и родства к началу  
водой  
мгновенной и бесповоротной  
вчера еще дышали в ухо слюнявили рукав  
а вот глядишь и нет ни их ни даже  
сил  
всмотреться в сих тех что клубились и размылись расплылись  
и вытягивая ножку  
спустились вниз  
сгущающимся медленным осадком  
от лопающихся  
п  
у  
з  
ы  
р  
е  
й  
там позади где далеко  
где  
ни-кого ни-почему и ни-зачем

[Омар, 2023, 85–87].

Стихотворение фиксирует исчезновение прошлого (прошлых стихов?), передает чувство растерянности и неуверенности (через скопление неопределенных местоимений). Трикстерское желание свободы от ограничений сталкивается с непреодолимыми обстоятельствами. В «мгновение перед взрывом» (по выражению И. Кукулина) возможна лишь медитация-саморефлексия. Замыкающий стихотворение вопрос: «О чем скорбишь?» можно считать адресованным поэтом самому себе.

Подводя итоги, отметим, что в регионах, подобных Северному Казахстану, где за последние сто лет сложился полиэтничный состав населения, выбор русского языка для творчества вовсе не означает «колониального комплекса», но позволяет свободно выбирать культурные традиции, как казахские, так и русские и европейские. Тяготя

к верлибру, Канат Омар мастерски использует возможности силлабо-тоники, строфики, эвфонии русской поэзии, с которой знаком глубоко, как и с поэзией (и, шире, культурой) мировой. Чувство внутренней свободы личности заставляет особенно болезненно переживать «темные времена». Фигура трикстера, «переходящего» границы, становится в таких условиях привлекательной. Однако автор трезво оценивает масштабы возможной опасности. Моделируя «цепочку» субъектов (рисованный человек, рисовальщик, герой-поэт, природа, Бог-Творец или рок, судьба) автор обнаруживает разные степени свободы и/или зависимости, расхождение внутреннего «я» личности и той роли, которая уготована ей временем и обстоятельствами. Ощущение невозможности реализации внутренней свободы рождает тревогу за будущее и желание преодолеть возникающие ограничения. Обращение к творчеству других русскоязычных поэтов Казахстана позволит уточнить, скорректировать и дополнить сделанные наблюдения и, возможно, обнаружить другие тенденции и стратегии творческого поведения.

### **Литература**

1. Бактыбаева А.Т. Ирония и ироническое в верлибрах Каната Омара // Актуальные вопросы современной лингвистики: Тихоновские чтения [материалы Международной научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения профессора А.Н. Тихонова]. ФГБОУ ВО «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина». Том. Ч. .2 526 .2021 с.
2. Банников П. Преодоление отчуждения (о «казахской русской поэзии») // Артбухта. 15.08.07. URL: <http://artbuhta.ru/indexpavel-bannikov.-preodolenie-otchuzhdeniya-o-kazahskoj-russkoj-poezii.html> (дата обращения: 12.04.2023).
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
4. Белобородова И.В. Творец, творение или тварь? Пространство веры Ф. Сологуба // Вестник ТППИ (Таганрогский ин-т им. А.П. Чехова). Сер. «Гуманитарные науки», 2008. С. 87–92.
5. Бройтман С.Н. Субъектная структура русской лирики XIX — начала XX века в историческом освещении / С.Н. Бройтман // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1988. Т. 47. № 6. С. 527–538.
6. Век диаспоры. Траектории зарубежной русской литературы. 1920–2020 / под ред. М. Рубинс. М.: НЛЮ, 2021. 36 с.

7. Володина А., Гусева М. Книги подслушанных историй // TextOnly. 2008. № 1 (25). URL: <http://textonly.ru/case/?issue=25&article=26903> (дата обращения: 12.04.2023).
8. Данилова Н.Ю. Диалог «своего» и «чужого» в художественном мире Н.С. Лескова (на материале произведений 1860–1880-х гг. об иностранцах и инородцах): автореф. дисс. ... к.ф.н. СПб, 2011. 30 с. URL: <http://pushkinskijdom.ru/wp-content/uploads/2018/03/Danilova-Avtoreferat.pdf> (дата обращения: 12.04.2023).
9. Ерофеева К.Л. Проблема творца и творения в художественной литературе и проблемы современного креационизма // Соловьевские исследования. 2013. Выпуск 1 (37). С. 139–146.
10. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 113 с.
11. Лесков Н.С. Собр. Соч. В 11 т. Т. 3. М.: Гос. Изд. Художественной литературы, 1957. 643 с.
12. Липовецкий М.Н. Трикстер и закрытое общество // НЛО, 2009. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html> (дата обращения: 12.04.2023).
13. Мариевская Н.Е. Культурная память в кинематографическом произведении // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 2 (7).
14. Набоков В.В. Дар. Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1989. 592 с.
15. Омар К. Город крадет мертвых / послесл. И. Кукулина. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2023. 108 с. (Серия «InВерсия»).
16. Павловец М.Г. Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX — начала XXI века: дисс. ... докт. филол. н. М.: НИУ ВШЭ, 2023.
17. Павловец М.Г. «Нулевые» и «пустотные» тексты в русской поэзии: от «исторического авангарда» к неподцензурной поэзии второй половины XX века // Сто лет русского авангарда: сборник статей. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2013.
18. Платт К. Гегемония без господства/диаспора без эмиграции: русская культура в Латвии // НЛО, 2014. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/3/gegemoniya-bez-gospodstva-diaspora-bez-emigraczii-russkaya-kultura-v-latvii.html> (дата обращения: 12.04.2023).
19. Платт К. Русскоязычные поэтические антиимперии: модель(и) деколонизации []. // XXIX международная конференция «Баннные чтения»: Неимперская Россия: образы, идеи, практики. 23.19.05. URL: <https://>

- [www.youtube.com/watch?v=5iOmWxoP\\_NU](https://www.youtube.com/watch?v=5iOmWxoP_NU) [видео]. (дата обращения: 26.05.2023).
20. Платт. К. Сквозь демаркационные линии. НЛО, 2013. № 5. URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/123\\_nlo\\_5\\_2013/article/10638](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/123_nlo_5_2013/article/10638) (дата обращения: 12.04.2023).
  21. Топоров В.Н. Об «эктропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе: сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М.: РГУ, 1993.
  22. Троценко П. Канат Омар, поэт: «Музыка — честнее слова» [интервью] // Новая карта литературной России. 15.29.12. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/muzyka-chestnee-slova> (дата обращения: 12.04.2023).
  23. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка [1924] // Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. 319 с.
  24. Тюпа В.И. Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.
  25. Фатеева Н. К проблеме «номадического субъекта» в современной поэзии // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. / Ред. Шталь Х., Евграшкина Е. Berlin: Peter Lang, 2018. 448 с.

# Русско-зарубежные литературные связи

Е.А. Кондратенкова

УДК 811'111

## **Проблемы перевода безэквивалентной лексики в повести М.Ю. Лермонтова «Тамань» на английский язык**

*Ключевые слова: Михаил Лермонтов; Тамань; безэквивалентная лексика; бытовые реалии; военные реалии; мифологические реалии; национальный колорит; способы перевода.*

*Статья посвящена проблеме сохранения национально-исторического колорита в переводах повести «Тамань» М.Ю. Лермонтова. В исследовании сопоставляются шесть английских переводов, выполненные XIX–XXI веках. В данной статье представлен анализ переводов различных реалий, выявленных в повести «Тамань». Автором исследования выделены наиболее продуктивные способы перевода названных лексических единиц на английский язык. К ним относятся замена, а также транскрипция и транслитерация. С одной стороны, адаптация, облегчает осмысление реалии, а с другой стороны не способствует сохранению национально-культурного колорита произведения. Комментирование реалий характерно для последних переводов повести. Такой подход облегчает восприятие данных лексических единиц иноязычным читателем.*

«Никто еще не писал у нас такую правильною, прекрасною и благоуханною прозою. Тут видно больше углубленья в действительность жизни — готовился будущий великий живописец русского быта...», — так отзывался Н.В. Гоголь о «Герое нашего времени» [Гоголь, 1952, 402].

В лермонтовской «Тамани» переплетаются романтические и реалистические черты, фольклорные и мифопоэтические элементы. Особенно



интересна такая «прекрасная» и «благоуханная», по определению Н.В. Гоголя, проза для перевода.

Со времени создания «Героя нашего времени» существует множество его переводов на английский язык. В своей работе мы решили остановиться на шести наиболее известных переводах повести «Тамань», выполненных в XIX, XX и XXI веках [A Hero of Our Own Times, 1854; Lermontov, 1916; Lermontov, 1920; Lermontov, 1947; Lermontov, 1958; Lermontov, 2013]. Мы задались целью проследить, как менялась стратегии переводчиков с течением времени и развитием переводоведения, какой перевод наиболее адекватно передает стиль автора и производит на читателя такое же впечатление, как и оригинал.

Одним из отражений авторского стиля и специфики произведения являются русско-кавказские реалии, сохранение которых должно быть одной из первоочередных задач переводчика. Именно такая лексика передает национально-исторический колорит произведения, является показателем национальной культуры народа.

В повести «Тамань» нами были выявлены различные виды реалий: географические понятия, бытовые и военные реалии, этнические объекты, одежда и оружие, меры длины. Рассмотрим особенности их перевода.

Географические объекты во всех английских текстах повести переводятся с помощью транскрипции / транслитерации (*Taman, Ghelentchik / Gelenjik / Gelendjik / Gelendzhik, Fhanagori / Phanagoriya / Fhanagoria, Kertch / Kerch*) за исключением реалии «Крым», которая имеет словарное соответствие *the Crimea*.

Отметим, что Набоков и Павстернак-Слейтер поясняют географические единицы в комментариях к «Герою нашего времени». Например, *Fhanagoria fort* — «ruins of an ancient Greek colony in the vicinity northeast of Taman village» [Lermontov, 1958, 203]; *Kerch* — «is a port city of ancient and continuous foundation on the Crimean Peninsula on the northern Black Sea coast and in the eastern part of Crimea, stretching eastwards to the Taman Peninsula. Catherine the Great acquired this contested terrain in 1774 from Turkey in the Treaty of Kuchuk-Kainarji» [Lermontov, 2013, 189].

Самая многочисленная группа в повести представлена бытовыми реалиями, которые включают жилье, одежду, транспорт. В «Тамани» Лермонтов использует богатую палитру синонимов, таких как «изба», «хата», «лачужка», «фатера». Они представлены в таблице 1.

## Реалии, связанные с жильем

Лермонтов неизвестный переводчик	изба house	фатера hut	хата hut	лачужка Hut	сени –/–	печь stove
Марри	hut	lodging	cabin	hovel	hall	stove
Филлимор	cottage	phatera <sup>1</sup>	shanty	hovel	shed / passage	stove
Паркер	cottage	one place	hut	hut	porch / passageway	stove
Набоков	hut	<i>fatera</i> [quarters]	shanty	hut	hall way	stove
Пастернак- Слейтер	hut	'partment	shack	hovel	porch/hall	stove

В России «избой» называли «деревянный крестьянский дом»; «хатой» — «крестьянский дом в украинской, белорусской и южнорусской деревне» [Большой толковый словарь русского языка. 2000]. В Большом толковом словаре С.А. Кузнецова «лачужка» имеет помету «разговорное» и обозначает «небольшое убогое жилище». При передаче названия жилища переводчики чаще всего использовали нейтральную замену: *hut, cottage, cabin, lodging*. Английские *hovel* и *shanty* можно назвать более точными соответствиями, так как они имеют дополнительные коннотации в своем значении (*dirty, badly built, for poor people*): *hovel* — «a house or room that is not fit to live in because it is dirty, in very bad condition or badly built»; *shanty* — «a small house, built of pieces of wood, metal or whatever material is available, where very poor people live, especially on the edge of a big city» [Oxford Learner's Thesaurus © Oxford University Press, 2008, 372].

В словаре В.И. Даля «фатера» имеет помету «искаженное» и означает «квартиру», «помещение», «жилье». На <http://new.gramota.ru/spravka/buro/search-answer?s=фатера>. В первых двух переводах повести реалия «фатера» также передается с помощью нейтральной замены (*hut, lodging*). Паркер применяет генерализацию — *one place*. В результате в этих трех переводах теряется коннотативное значение лексической

<sup>1</sup> Здесь и далее в примерах — курсив переводчика.

единицы. Филлимор транслитерирует реалию, выделяет курсивом, однако значение единицы не совсем понятно иноязычному читателю, а также отсутствует в английских словарях. Набоков и Пастернак-Слейтер стремятся сохранить дополнительное значение реалии. Набоков помимо транслитерации и выделения курсивом поясняет ее значение в квадратных скобках. Пастернак-Слейтер намеренно заменяет первую букву апострофом.

«Сенями» называли «помещение между жилой частью дома и крыльцом в деревенских избах и в старинных городских домах» [Большой толковый словарь русского языка]. В первом переводе русская реалия опущена, в остальных она заменяется близкими по смыслу лексическими единицами с потерей национального колорита. Перевод *shed* мы считаем не совсем корректным, так как английское слово обозначает сарай или навес [См. подробнее: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/shed>].

Коннотативная реалия «печь» заменяется во всех переводах английским аналогом *stove*. А при передаче лексической единицы *пряник* на английский язык переводчики используют замену *gingerbread*, *ginger cakes* и в первом переводе — *cakes*, что приводит к потере национального коннотативного элемента данной реалии.

В повести встречаются русские реалии, связанные с транспортом, такие как *перекладная тележка*, *тройка*, *подорожная*.

Мы уже рассматривали особенности перевода «тележки» и «тройки» в статье, посвященной реалиям в повести «Бэла» [см. подробнее: Кондратенкова, 2021, 19–29]. В «Тамани» неизвестный переводчик и Филлимор передают первую реалию транслитерацией с курсивом (*telega*, *teliejka*), остальные переводчики — с помощью аналога (*post-car*, *post chaise*, *springless carriage*, *post-carriage*).

Русскую реалию «тройка» почти все переводчики передают транслитерацией (*troika*), причем Марри и Филлимор выделяют ее курсивом. Исключением является первый анонимный перевод, в котором реалия заменяется на *three horses*. В «Бэле» же данная реалия в большинстве случаев заменяется на более общие понятия, что лишает текст национальной окраски [см. подробнее: Кондратенкова, 2021, 19–29].

Лермонтовская фраза «с подорожной по казенной надобности» объясняется В.А. Мануйловым в комментариях к роману: «Для того чтобы получить на почтовой станции почтовых лошадей, прежде

требовалось предъявление подорожной, официального документа, удостоверяющего личность и права едущего. Подорожные выдавались с обозначением: по казенной (служебной, государственной) или личной, частной надобности едет путник» [Мануйлов, 1966, 156]. При передаче данной реалии большинство переводчиков используют описательный перевод (*an order for post-horses, my pass 'to proceed under instructions from Government', a holder of a road-pass, an official travel order*). И только в переводе Паркера данная лексическая единица опущена, а в первом переводе заменена на *crown passport*.

Обратимся к предметам одежды, которые встречаются в повести: *бурка, бешмет, татарская баранья шапка*. Первые две реалии были проанализированы нами в статье, посвященной повести «Бэла» [см. подробнее: Кондратенкова, 2021, 19–29]. Данные реалии относятся к национальной одежде кавказских горцев. При передаче на английский язык реалии «бурка» неизвестный переводчик использует прием транскрипции с выделением курсивом (*bourka*), остальные переводчики заменяют аналогом (*cloak*). Бурка — это войлочный плащ, поэтому Марри и Набоков добавляют прилагательное *felt*, которое способствует сохранению национального колорита текста.

Реалия «бешмет» в первых трех переводах заменяется на *cloak / tunic* с утратой коннотативного значения, а в последующих более поздних английских текстах используется транслитерация с курсивом (*besbmet*). Восприятие читателем данной лексической единицы не затруднено в переводах Паркера и Пастернака-Слейтера в связи с тем, что в предыдущей повести «Бэла» переводчиками дано ее объяснение.

Кавказская реалия «татарская баранья шапка» калькируется всеми переводчиками — *Tatar sheepskin cap / Tatar's sheepskin hat*, за исключением анонимного переводчика, который применяет описательный перевод — *sheepskin cap usually worn by the Tartars*.

В повести также встречаются этнонимы «черноморский казак» и «крымский татарин». Во всех переводах они имеют английские соответствия — *the/a Cossack of/from the Black Sea, the/a Black Sea Cossack; the/a Crimean Ta(r)tar, Tatar from the Crimea*. Только в переводе Филлимора реалия «черноморский казак» опущена, а Набоков, напротив, поясняет ее в комментариях в конце книги [см. подробнее: Lermontov, 1958, 203].

Рассмотрим перевод на английский язык различных военных чинов и оружия в повести «Тамань».

## Военные реалии в повести «Тамань»

Лермонтов	черномор- ский урядник	десят- ник	ден- щик	шашка	дагестан- ский кинжал
неизвест- ный пере- водчик	inspector	sergeant	valet	gun	Poignard of Daghestan
Марри	under-of- ficer from the Black Sea	headbo- rough	soldier- servant	sabre	Daghestan dagger
Филлимор	Black Sea corporal	desyatnik	servant	sword	Dagger from Daghestan
Паркер	the sergeant of the Black sea Cossacks	local po- liceman	batman	sword	Daghestan dagger
Набоков	the Black Sea sergeant	corporal	I had in my service	sword	Dagestan dagger
Ъ	the Black Sea sergeant	corporal	batman	sword	Dagestan dagger

Определение русской реалии «черноморский урядник» дано в научном труде В.А. Мануйлова: «урядник Черноморского казачьего войска — то же, что в армии унтер-офицер, в наше время соответствует сержанту» [Мануйлов, 1966, 151]. В «Толковом словаре» Д.Н. Ушакова данная лексическая единица имеет помету «дореволюционное».

В первом переводе XIX века, а также в переводах Марри и Филлимора приводятся замены русской реалии — *inspector*, *under-officer*, *corporal*, причем первый вариант перевода наименее точный. В английском толковом словаре слово *inspector* имеет значение, не соответствующее русской реалии «a military officer whose duty is to inspect the troops and examine their arms» [Webster's Dictionary]. Помимо этого опущено слово «черноморский», что лишает фрагмент текста национально-исторической окраски. Перевод Филлимора также можно назвать ошибочным, так как *corporal* ниже звания *sergeant*: «the lowest officer of a company of infantry, next below a sergeant» [Webster's Dictionary]. Более поздние по времени появления переводы Паркера, Набокова и Пастернака-Слей-

тера ближе всего передают значение русской лексической единицы, но без соблюдения исторической дистанции текста.

С.Н. Дурылин в комментариях к роману Лермонтова пишет, что «урядник» и «десятник» являются чинами «линейских казаков» [см. подробнее: Дурылин, 2006, 180]. Как видно из таблицы, Филлимор использует транскрипцию при переводе с выделением курсивом, но не объясняет значение реалии. Остальные переводчики заменяют данный историзм английскими аналогами. Марри приводит в сноске объяснение: «*Desyatnik*, a superintendent of ten (men or huts), i.e. an officer like the old English tithing-man or headborough» [Lermontov, 1924, 97]. Паркер дает ошибочный перевод. Последние два перевода, выполненные Набоковым и Пастернаком-Слейтером, можно назвать наиболее адекватными из всех.

В царской России «денщиком» называли солдата, который состоял при офицере в качестве слуги [Толковый словарь русского языка, 1935, 688]. Во всех переводах мы встречаем английские аналоги — *valet*, *(soldier)-servant*, *batman*. Набоков дает описательный перевод. Незвестный переводчик и Филлимор приводят нейтральные по окраске лексические единицы, а Марри оправданно дополняет словом *soldier*. Из всех переводов наиболее точными можно назвать переводы Паркера и Пастернака-Слейтера, так как *batman* зафиксирован в английских словарях как личный слуга офицера [см. подробнее: Oxford Dictionary; Cambridge Dictionary]. Историческая окраска во всех переводах не сохранена. Отметим, что у неносителей английского языка, читающих повесть в переводе, есть опасность неправильных ассоциаций с выдуманным героем фильма «Бэтмен».

Оружие занимает особое положение в культуре, истории и военном быте Кавказа. Дагестанский кинжал — это не только оружие, но и часть национальной одежды, предмет домашнего обихода, элемент различных обрядов и народных праздников. В.А. Мануйлов отмечает, что самое лучшее кавказское холодное оружие производилось в Дагестане [Мануйлов, 1966, 154]. Как видно из таблицы 2 в основном переводчики используют английское соответствие в сочетании с заменой части речи и транскрипцией *Dag(h)estan dagger*. В первом переводе наблюдается замена реалии историзмом, заимствованным из французского языка — *poignard*.

Переводы реалии «шашка» были рассмотрены нами в предыдущем исследовании [см. подробнее: Кондратенкова, 2023, 274–290]. Отметим, что в «Тамани» данная лексическая единица также передана не совсем верно.

Обратимся к мифологическим реалиям. В «Тамани» встречается романтический образ русалки-ундины. В.А. Мануйлов в комментариях к роману поясняет, что ундина — это «созданное воображением германо-скандинавских народов существо, соответствующее славяно-русской русалке» [Мануйлов, 1966, 154]. Рассмотрим, как отражена данная лексика в английском тексте. Незнакомый переводчик передает реалию «русалка» с помощью транскрипции, выделяет ее курсивом и поясняет значение в тексте повести: «Picture to yourself a real water-nymph— a *roussalka* of our mythological times» [Lermontov, 1854, 93]. Лексическая единица «ундина» в одном фрагменте опущена, а в другом имеет английское соответствие *Undine*.

В остальных английских текстах «русалка» заменяется аналогами (*water nymph, water-nixie, mermaid*). *Nixie* происходит из немецкого языка и обозначает одного из водных духов, обладающих озорным нравом: «One of a class of water spirits, commonly described as of a mischievous disposition» [Webster's Dictionary]. В словаре имеет помету «тевтонская мифология». Реалия «ундина» передается с помощью английского соответствия *undine* и аналогов (*nixie, mermaid*). В последнем переводе Пастернак-Слейтер в комментариях к роману объясняет значение лексической единицы: «the native image of the Rusalka, a soulless water-spirit of folklore who conceives a love for mortal men, fused with the version of Friedrich de la Motte- Fouqué's tale Ondine (1811), which Vasily Zhukovsky translated into Russian verse in 1837» [Lermontov, 2013, 189]. Следовательно, в последнем переводе благодаря такому комментарию происходит полноценное понимание данного фрагмента текста английским читателем.

В повести встречаются реалии меры длины, такие как «верста» и «сажень». Отметим, что при передаче лексемы «верста» большая часть переводчиков (неизвестный переводчик, Марри, Паркер, Пастернак-Слейтер) придерживается транслитерации с грамматической адаптацией (*versts*). Филлимор и Набоков используют функциональную замену — *miles*.

«Сажень» во всех переводах заменяется английскими аналогами (*fathom, yard*), за исключением перевода Паркера, в котором данная мера длины транслитерируется с применением грамматической адаптации (*sagenes*). Обе реалии зафиксированы в английских словарях.

Особую трудность при переводе составляют разговорные и просторечные выражения, такие как «бельмы» (разговорно-сниженное), «побигла в слободку», «утикла за море» (просторечное), «таскался с узлом» (разговорное), «куда я ходив», «с яким узлом», «экой бес девка» (разговорное, сниженное) и другие. Такие единицы являются речевой характеристикой персонажа и показывают, к какому культурному слою общества он принадлежит.

Рассмотрим, как переводчики передали такие особенности русского языка в английском тексте. Просторечные выражения «побигла в слободку» и «утикла за море» во всех переводах заменены на нейтральные аналоги: *she's gone to the village, gone to the village / to town/ the settlement, run down to the village; ran away beyond the seas, ran away and crossed the sea, ran away across / over the sea*. Однако отметим, в переводе Филлимора допущена смысловая ошибка: *she was drowned*, хотя у Лермонтова нет указания, что дочь хозяйки утонула.

Разговорно-сниженное «бельмы» (*лут.* бельма) в английском тексте 1854 года передано с помощью нейтрального описательного перевода: *outward signs of blindness*, в последних переводах Набокова и Пастернака-Слейтера — *white eye*. Марри, Филлимор и Паркер используют замену — *cataract*, которая не совсем корректна, так как это другое заболевание глаз.

Разговорные фразы «таскался», «куда я ходив?.. никуда не ходив... с узлом? яким узлом» в большинстве переводов заменены нейтральными аналогами: *where did you go, tell me where you were off to, where you wandered; where did I go? I did not go anywhere... With the bundle? What bundle? / I went nowhere with a bundle — of what bundle do you speak?* Таким образом, в данных переведенных фрагментах не сохранены отклонения от литературной нормы, что приводит к неточной речевой характеристике персонажа в английском тексте. И только в последнем переводе 2013 года Пастернак-Слейтер попытался передать малороссийское наречие, на котором говорил персонаж: *Where I went? I didn't go nowhere! Bundle? What bundle?* В переводе используются грамматически

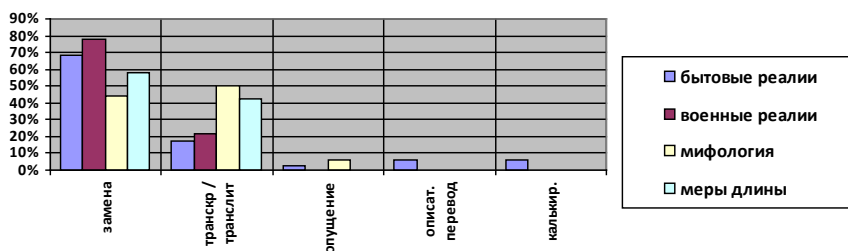


неправильные конструкции, что указывают лишь на недостаточную грамотность мальчика.

Таким образом, в повести «Тамань» при переводе бытовых реалий преобладает замена (68%), на втором месте транскрипция / транслитерация (17%), описательный перевод и калькирование составляют по 6%, и опущения — 3%. При передаче военных реалий переводчики используют замену (78%) и транскрипцию / транслитерацию (22%). Мифологические реалии в повести переводятся с помощью транскрипции / транслитерации (50%), замены (44%), опущения составляют 6%. Меры длины передаются на английский язык с помощью замены (58%) и транскрипции / транслитерации (42%). Географические объекты передаются с помощью транскрипции / транслитерации. Разговорные и просторечные выражения в большинстве случаев заменяются нейтральными аналогами. Статистические данные представлены на диаграмме 1 ниже.

Диаграмма 1

### Способы перевода безэквивалентной лексики в повести «Тамань»



Если рассматривать перевод безэквивалентной лексики в диахронии, то можно прийти к следующим выводам. Преобладающим способом перевода является замена. Такая адаптация облегчает осмысление реалии, однако не способствует сохранению национально-культурного колорита произведения. В переводе, выполненном в середине XIX века, присутствуют опущения. Комментирование реалий характерно для двух последних переводов повести, выполненных Набоковым и Пастерна-

ком-Слейтером. Следовательно, такой подход облегчает восприятие реалии иноязычным читателем.

«Лермонтов-прозаик — это чудо, это то, к чему мы сейчас <...> должны стремиться, должны изучать лермонтовскую прозу, должны воспринимать ее как истоки великой русской прозаической литературы» [Толстой, 1949, 427–428.]

## Литература

1. Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: «Норинт», 2000. 1534 с.
2. Гоголь Н.В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность («Выбранные места из переписки с друзьями», 1846 г.). Полное собрание сочинений, т. 8. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 402. URL: <http://feb-web.ru/feb/lermont/texts/selected/gnv/gnv-198-.htm> (дата обращения 15.05.2023).
3. Дурьлин С.Н. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Комментарии. Изд-е 2-е. М.: Издательство «Мультитратура», 2006. С. 180.
4. Кондратенкова Е.А. Воссоздание национально-исторического колорита в английских переводах повести «Бэла» М.Ю. Лермонтова // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета: межвузовский сборник научных статей. Т. 22 / отв. ред., предисл. Л.В. Павлова, И.В. Романова. Смоленск: СмолГУ, Свиток, 2023, с. 274–290.
5. Кондратенкова Е.А. Этнокультурная лексика в переводах повести «Бэла» М.Ю. Лермонтова на английский язык // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета: межвузовский сборник научных статей. Вып. 21 / отв. ред. Л.В. Павлова, И.В. Романова. — Смоленск: Изд-во СмолГУ. 2021, с. 19–29.
6. Мануйлов В.А. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. Москва — Ленинград: «Просвещение», 1966. 276 с.
7. Толковый словарь русского языка: В 4 т. М.: Гос ин-т «Сов. энцикл.» ОГИЗ, 1935. Т. 1. Стб. 688. URL: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp> (дата обращения 04.05.2023).
8. Толстой А.Н. Полное собрание сочинений, т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 427–428.
9. A Hero of Our Own Times. From the Russian of Lermontof. Now first translated into English. London: David Bogue, 86, Fleet Street. 1854. 231 p.

10. Cambridge Advanced Learner's Dictionary on CD ROM. 3rd edition. Cambridge University Press, 2008. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/shed> (дата обращения 05.05.2023).
11. Lermontov M. A Hero of Our Time. Translated by J.H. Wisdom and Marr Murray. New York, Knopf, 1924. First published 1916. 265 p.
12. Lermontov M. A Hero of Nowadays. Translated by John Phillimore. London: Thomas Nelson, 1920. 335 p.
13. Lermontov M. A Hero of Our Time. Translated by Martin Parker. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1947. 223 p.
14. Lermontov M. A Hero of Our Time. Translated by Vladimir Nabokov in collaboration with Dmitri Nabokov. Garden City, New York, 1958. 210 p.
15. Lermontov M. A Hero of Our Time. Translated by Nicolas Pasternak Slater. UK: Oxford University Press, 2013. 201 p.
16. Oxford Dictionary. URL: [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/batman\\_1?q=batman](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/batman_1?q=batman) (дата обращения –4.05.2023).
17. Oxford Learner's Thesaurus © Oxford University Press, 2008. C.372.
18. Webster's Dictionary. URL: <https://webstersdictionary1828.com/Dictionary/inspector>; <https://webstersdictionary1828.com/Dictionary/corporal>; <https://www.webster-dictionary.org/definition/Nix> (дата обращения 04.05.2023).

*Y.A. Kondratenkova*  
*PhD in Linguistics,*  
*Associate Professor,*  
*Department of the English Language and Translation Studies,*  
*Smolensk State University,*  
*Smolensk, Russia*

### **The problem of translating culture-bound word in Mikhail Lermontov's story «Taman» into english**

*Key words: Mikhail Lermontov; Taman; culture-bound words; everyday realia; military realia; mythological realia; national colour; ways of translation.*

*The article deals with the problem of preserving the national and historical colour in translations of Lermontov's story «Taman». The study compares six translations into English done in the XIX- th — XXI- st centuries. This article analyses translation of various realia singled out in the story «Taman». The*

*author of the paper identified the most productive ways of translation of these lexical units into English. They include substitution, as well as transcription and transliteration. On the one hand, adaptation facilitates the comprehension of realia, and on the other hand it does not contribute to the preservation of the national and cultural colour of the story. Commenting on realia is typical for the latest translations of «Taman». This approach facilitates the comprehension of these lexical units by a foreign-language reader.*

*Л.В. Павлова, И.В. Романова*

*УДК 821.161.1*

## **Мартирос Сарьян в стихах русских поэтов: экфрасисы Натальи Кончаловской<sup>1</sup>**

*Ключевые слова: Армянский текст русской поэзии, Мартирос Сарьян, поэтический экфрасис, Н. Кончаловская.*

*Исследование, основные результаты которого представлены в статье, — является частью большого научного проекта, посвященного изучению «армянского текста» русской поэзии. Маркерами локального текста могут выступать знаковые, «текстопорождающие» имена собственные, среди которых в «армянском тексте» значительное место занимает имя великого художника Мартироса Сарьяна. Для многих деятелей русской культуры именно Сарьян стал «проводником» (А. Белый) в мир Армении. Картины Сарьяна поэтически запечатлены в стихах многих русских поэтов: Л. Вышеславского, А. Дементьева, В. Звягинцевой, Е. Николаевской, С. Шервинского и других. Самые объемные в русской литературе экфрасисы живописных полотен армянского художника созданы Н. Кончаловской в цикле «На выставке Сарьяна». Основная часть статьи посвящена анализу этих стихотворений-экфрасисов: композиция, приемы создания, пафос.*

<sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках поддержанного РНФ научного проекта «Армянский текст русской поэзии» (проект № 22-18-00339).

И неба синего фарфор,  
И золото песков сыпучих,  
В лиловой дымке цепи гор,  
И замки древние на кручах,  
И терпкий запах южных трав,  
И солнце в зеркале Севана...

*Н. Кончаловская*

<...> ко мне, проведеншей больше половины жизни в мастерских художников — деда и отца, — все впечатления приходят от визуального восприятия. Я училась «видеть» среди художников и потому, начав заниматься литературой, стремилась донести до читателя в цвете все то, чем хочу с ним поделиться.

*Н. Кончаловская*

Имя великого художника Мартироса Сарьяна, *ВангоГогена всех армян* (С. Калашников), объединяет несколько десятков стихотворений русских авторов, образуя своего рода «сарьяновский цикл»<sup>1</sup>. В некоторых стихотворениях переданы впечатления от картин Сарьяна и чувства, возникшие при личном общении с художником. В других — созданы

<sup>1</sup> На сегодняшний день в исследовательский цикл входят 37 стихотворений 28 авторов: Антокольский П. «Древний город», Вознесенский А. «Декабрьские пастбища», Вышелавский Л. «Краски Сарьяна», Гацко-Славацкий Р. «Сарьян», Гитович А. «Живопись», Городецкий С. «Мартиросу Сарьяну (Экспромт)», Давиденко И. «Когда без меры зло...», Дементьев А. «Солнце Сарьяна», Звягинцева В. «В гостях у Мартироса Сарьяна», «Моя Армения», «Армении», Зенов И. «Еревану», Калашников С. «Севджур», Калугин И. «Волшебный свет воды армянской...», Климова Г. «Я помню стать сарьяновской собаки...», Кончаловская Н. «Портрет Сарьяна», «Вернисаж», «У родника в селе Туманян», «Сбор хлопка в Араратской долине», «С высот Арагаца», Копштейн А. «Армения», Лисянский М. «Я читаю стихи Сарьяну», Матусовский М. «О, тайна фамилий на «ян»...», «Август», Николаевская Е. «Армения», «Когда ты застынешь в его мастерской...», Орлов С. «Сарьян», Полякова Н. «Два полотна Мартироса Сарьяна», Рогов В. «Красота», «Рассвет» (Мартиросу Сарьяну), Рождественский Р. «Сарьян», Сапгир Г. «Жар-птица», Слуцкий Б. «Холсты Акопа Коджояна», Снегова И. «Сарьяну», Чичибабин Б. «Четвёртый Псалом Армении», Шервинский С. «В мастерской Сарьяна», Ханин Б. «"Финиковая Пальма Египет" Мартироса Сарьяна».

поэтические экфрасисы прямо названных или угадываемых по характерным особенностям сарьяновских полотен.

Стихотворения-экфрасиса, полностью представляющего собой описание картины Сарьяна, в анализируемом исследовательском цикле нет. Экфрастические фрагменты, всегда содержательно значимые, составляют более или менее объемную часть стихотворения.

Среди сарьяновских экфрасисов, созданных русскими поэтами можно выделить<sup>1</sup>:

а) экфрасис с очевидным прототипом (в тексте есть ясные указания на изображение-прототип, как, например, в стихотворении А. Дементьева «Солнце Сарьяна», где прямо назван описываемый портрет, *где Эренбург смотрел так странно* [Дементьев, 1982]); б) экфрасис с предполагаемым прототипом (в тексте нет прямых указаний на живописный прототип, есть лишь характеристики, дающие повод для предположения, как, например, в стихотворении В. Звягинцевой «В гостях у Мартироса Сарьяна», где упоминаются *синие звери* [Амирханян, 2022, 403], с первых выставок так поразившие зрителей и на долгие годы ставшие своего рода визитной карточкой Сарьяна; установить, о какой именно картине идет речь невозможно, можно лишь предположить — синим цветом написаны гиены одноименной картины 1907 года, и буйвол египетского пейзажа 1911 года).

Экфрасисы «сарьяновского цикла» различаются также по степени воспроизведения прототипа: а) полный экфрасис (в тексте дано описание картины максимально подробное, как, например, в стихотворении Н. Кончаловской «У родника в селе Туманян», посвященном одноименной картине Сарьяна [Кончаловская, 1961, 51–52]); б) свернутый экфрасис (в тексте описан фрагмент картины, детали, которые могут отличаться по степени информативности о живописном первоисточнике: одни ясно указывают на прототип, другие — не позволяют однозначно определить, какому целому принадлежат (например, *Так мастер видел дерево и ночь. / Все дерево в цветущей белой пене* у Н. Поляковой в стихотворении «Два полотна Мартироса Сарьяна» [Амирханян 2022, 634]); в) **нулевой** экфрасис (например, в стихотворении Г. Климовой «Я

<sup>1</sup> В исследовании выявленных в поэтических текстах экфрасисов мы в ряде случаев обращаемся к известной классификации, разработанной Е. В. Яценко с опорой на теоретические положения таких исследователей, как Л. Геллер, Н.В. Брагинская, В.В. Бычков, С.С. Аверинцев, Р. Мних и др. [Яценко, 2011].

помню статью сарьяновской собаки», где *сарьяновская собака* занимает свое место в перечне прочих известных собак: есенинский Джим, Муму, собака Павлова, Каштанка [Климова, 2013]).

Отличаются экфрасисы «сарьяновского цикла» и по охвату визуальной информации: а) простой экфрасис (описание конкретной картины, например, у С. Шервинского «В мастерской Сарьяна» идет речь о знаменитом автопортрете «Три возраста»: *Всмотрись в свидетельство жизни зрелой, / В бесстрашно-тройственный автопортрет, / Где юный, сидящий и поседелый, — / Всех краше в центре, под старость лет* [Шервинский, 1984, 34–35]; б) сводный экфрасис (воспроизведение примет нескольких произведений, создание собирательного образа, как, например, в стихотворении А. Копштейна «Армения»: *На прекрасных картинах Сарьяна / Я нагорные вижу сады, / И армянского солнца сиянье, / И дрожанье искристой воды* [Копштейн, 2005]).

Самые объемные в исследуемом материале экфрасисы с очевидным прототипом вошли в цикле Наталии Кончаловской «Выставка Сарьяна». Названия трех стихотворений цикла прямо указывают, какая именно картина вызвала поэтический отклик автора: «У родника в селе Туманян», «Сбор хлопка в Араратской долине», «С высот Арагаца»<sup>1</sup>.

Для создания каждого из трех экфрасисов Кончаловская использует единый прием — повторяя в общих чертах сюжет картины, она переводит его из исходного статичного состояния в динамическое, «оживляет» изображение. Меняя время — произошедшее предстает как происходящее, поэт изменяет и пространство, расширяет его, уводит за раму.

Так, в стихотворении «С высот Арагаца» описан сам процесс создания картины в излюбленном сарьяновском жанре «горный пейзаж».

Сумели добраться  
До гор Арагаца  
С мольбертом  
с холстом и палитрой.

<sup>1</sup> Стихотворения опубликованы в 1961 году в сборнике с показательным названием «Цвет» [Кончаловская 1961, 50–55], в этом же году М. Сарьян получил Ленинскую премию за цикл картин «Моя Родина», куда вошли: «Армения» (1923), «Сбор хлопка в Араратской долине» (1949), «Колхоз села Кариндж в горах Туманяна», «Лалвар», «Араратская долина из Двина», «Арарат из Двина» (1952), «Бюракан» (1958).

Все выше и выше  
Под синюю крышей  
Вершины, как снежные митры,

Уже из-под кисти  
Рождается чистый  
Над горной лужайкою воздух,  
Покой величавый  
И горные травы,  
Туман над ущельями создан  
[Кончаловская, 1961, 53–54].

В описании указаны характерные приметы сарьяновских гор — синее небо, снежные священные вершины, величавый покой. Инерция последовательной фиксации того, что уже перенесено из жизни на полотно — лужайка, горные травы, туман над ущельем — настраивает на дальнейшую детализацию, появление все новых подробностей. Но Кончаловская создает эффект обманутого ожидания: в повествование вводится забавная перипетия — появление незапланированного объекта изображения.

И вдруг на поляну  
Приходит к Сарьяну  
Осел неизвестно откуда,  
Ленивый на диво.  
Красиво? Красиво!  
«Ну, значит, писать его буду»  
[Кончаловская, 1961, 54].

Похожую историю, возможно созданную на основании стихотворения Н. Кончаловской, описывает Дм. Голубков в повести для детей «Доброе солнце»: «— Мартирос Сергеевич, а почему вы этого ослика не нарисовали целиком? — спрашивает худощавый рослый мальчик.

— Само собой так получилось, — объясняет художник. — Я сидел. Рисовал пейзаж. Но чего-то не хватало и мне и пейзажу. — Он лукаво смолкает. Дети тоже стихают: ждут продолжения. — Вдруг подбежал ослик. — Художник удивленно оглядывается, словно слышит чье-то



внезапное приближение.— Подбежал, понюхал меня, посмотрел на мою палитру, ее тоже обнюхал. Вздыхнул — и стал в сторонке. И пейзаж сразу переменялся. Ожил! Я быстро нарисовал ослика. Но не успел закончить — он взял да и отправился по своим делам. Я его снова начал рисовать, идущего по тропинке. Но успел нарисовать только половинку — мой новый приятель скрылся в зарослях кизила. И вот осталось на моей картине полтора ослика...

Ребята весело смеются и переглядываются» [Голубков, 1970, 131–132].

Далее у Кончаловской следует классический экфрасис — описание ослика с картины Сарьяна.

И вот на пейзаже  
Негаданный даже  
Натурщик по горной вершине,  
С ослиною ленью,  
С глубокою тенью  
Навек поселился отныне.  
Задумался ослик,  
Вздремнул <...>

[Кончаловская, 1961, 53–54].

Сопоставление стихотворного текста с живописным прототипом позволяет не только отметить поэтическую фантазию по поводу неожиданного появления *негаданного натурщика*, но и неточность — на картине изображены два ослика, один поближе, другой подальше, но все же не настолько далеко, чтобы его не заметить.

Остроумное объяснение этого мнимого недочета содержат следующие строфы, в которых Кончаловская опять приводит изображение в движение, вводя новые перипетии.

В отличие от величественно застывших гор новый натурщик не может долго оставаться неподвижным:

Пошел он лужайкою прямо.  
«Куда ты? Куда ты?  
Да стой же проклятый!»  
Но разве ишак не упрямый?

[Кончаловская, 1961, 55].

И снова художник, верный правде жизни, но не отступающий от правды искусства, меняет свой замысел:

Он встал над обрывом.  
Красиво? Красиво!  
«С него напишу я второго»,  
И вот уж их двое:  
Поодаль живое  
Созданье рождается снова  
[Кончаловская, 1961, 55].

Кончаловская увидела на картине и описала не двух разных осликов, а одного в разных моментах и ракурсах. Таких моментов и ракурсов — неисчислимое множество. Пережить каждый, не отвергая и не деля на пригодные и не пригодные — мудрость художника, его доверие жизни, которая сама произведет необходимый отбор, расставит акценты.

Их было бы трое  
Под снежной горою,  
Пойди он направо долиной.  
Но он не остался,  
Он влево подался  
И... вышел совсем из картины  
[Кончаловская, 1961, 55].

Поэт в шутовском, на первый взгляд, стихотворении раскрывает тему, весьма значимую, в частности, для Сарьяна. Художника не раз упрекали в однообразии тем, например, в пристрастии к изображению гор, фруктов, цветов. «Вам нравится писать одно и то же? — Ничуть не нравится. — Но Арарат... — Так разве это одно и то же? Он другой каждый раз» [Манучарова, 1960]<sup>1</sup>

В другом стихотворении цикла «Выставка Сарьяна», посвященном картине «Сбор хлопка в Араратской долине» (1949), используется тот же

<sup>1</sup> Об этой особенности сарьяновских работ — «разница в нюансах» — пишут не только недовольные критики, но и доброжелательные исследователи его творчества «<...> и в тех случаях, когда пейзажный мотив не нов, Сарьян никогда не повторяется, он находит новые аспекты» [Сарабянов, 2000].

прием — поэт фиксирует момент, когда живая, подвижная, наполненная звуками и красками реальность кистью художника превращается в картину. На этот раз центральным персонажем, в полном соответствии с изображенным на картине, становится мальчик. Но прежде чем превратится в живописный образ, он шагает по родным полям, распевая песенку и радуясь всему, что видит вокруг:

Шел мальчишка по полям,  
Пел он песенку одну:  
«Цолак-джан, Цолак-джан,  
Не брани свою жену».

Шел парнишка, шел да пел:  
«Ты жену не обижай!»  
А кругом был хлопок бел —  
Собирали урожай

[Кончаловская, 1961, 52].

Мальчику поэт передоверяет рассказать об ослепительно белой кипе хлопка, о девочке в красном платье и корове, о человеке, сидящем на берегу канала под широким зонтом. У ног его — ящик с красками, перед ним — холст. А на холсте — все то, что только что видел мальчик, узнаваемое, только озаренное вдохновением художника, превращенное в рай:

На холсте и свет и тень,  
Телка с девочкой стоят,  
В шапке белой набекрень  
Дремлет древний Арарат.

А под ним долины рай  
Кистью создал человек,  
Собирай да собирай  
Хлопя хлопка, словно снег

[Кончаловская, 1961, 52–53].

В заключительной строфе Кончаловская, словно вместе с художником завершая картину, переносит героя своей истории в созданный мастером удивительный мир:

Сел мальчишка на траве,  
Хоть негдан и неждан,  
Он в пейзаж вошел навек.  
«Цолак-джан! Цолак-джан!»

[Кончаловская, 1961, 53].

В стихотворении происходит удвоение ряда визуальных образов: долина, хлопок, девочка, корова. Сначала — это мир, увиденный глазами ребенка, потом — изображенный на холсте. В похожести их описания проявляется авторская оценка творчества Сарьяна, по-детски свежо и радостно воспринимающего жизнь.

«Оживает» под пером Кончаловской и картина «У родника в селе Туманян», которая, по мнению исследователей, отличается от большинства пейзажей художника: «Не типична для Сарьяна картина “У родника. Село Туманян” (1952), в которой на первом плане изображено стадо коров и быков, пришедших на водопой, виду селения отведено второстепенное место. В этой картине Сарьян обнаружил себя прекрасным анималистом, изобразив с большим мастерством коров, быков, осликов, лошадей» [Сарабьянов, 2000]. Судя по композиции стихотворения, поэта тоже в картине привлекли именно эти образы. Центральная и большая по размеру часть стихотворения отведена описанию животных на водопое, которые, как и в предыдущих стихотворениях, описаны «в движении»:

Напьются овцы и пастух,  
НапьетсЯ дикий голубь.  
И буйволы в полдневный час  
Придут лежать на брюхе,  
В грязи обмазавшись до глаз,  
Чтоб не кусали мухи.  
Меж ними, громко гогоча,  
Расхаживают утки,

Ероша перья, грязь топча,  
Выпячивая грудки.

[Кончаловская, 1961, 51–52].

Другие части стихотворения, не экфрасические, обрамляют анималистическую зарисовку. Поэт создает образ не только одного горного селения, но и удивительной страны в целом, любовь к которой — смысл жизни каждого армянина: и уставших от тяжелой физической работы сельчан, тех, *что пшеницу вместо мха растят на голых скалах*, и признанных мастеров армянского искусства. В качестве эпиграфа к стихотворению Кончаловская взяла начальные строки знаменитой поэмы «Маро» выдающегося армянского поэта Ованеса Туманяна (*Деревня наша между гор / Расположилась с давних пор, / По краю скал, поросших мхом, / В ущелье мгlistом и глухом* [Кончаловская 1961, 51]). Его именем названо село, где по каменному желобу струится тот самый родник, запечатленный Сарьяном. Присутствие в одном текстовом пространстве имен двух классиков — поэта и художника, позволяет автору перейти на уровень широкого обобщения. Так утверждается мысль о том, что воспевание родной земли есть цель истинного искусства. Этим пафосом проникнуто творчество и Ованеса Туманяна<sup>1</sup>, и Мартироса Сарьяна<sup>2</sup>.

Как в знойный день, когда *жара безлюдна и глуха*, радуется роднику любое живое сердце, так восхищает русского поэта любовь к родной земле, выраженная в произведениях армянского искусства.

В армянских селах не бывав,  
Я слышу запах пряный  
Коры древесной, знойных трав,  
На вернисаже постояв  
Перед холстом Сарьяна

[Кончаловская, 1961, 52].

<sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФ научного проекта «Армянский текст русской поэзии» (проект № 22–18–00339).

<sup>2</sup> В исследовании выявленных в поэтических текстах экфрасисов мы в ряде случаев обращаемся к известной классификации, разработанной Е.В. Яценко с опорой на теоретические положения таких исследователей, как Л. Геллер, Н.В. Брагинская, В.В. Бычков, С.С. Аверинцев, Р. Мних и др. [Яценко, 2011].

Поэтические экфрасисы картин Мартироса Сарьяна Натальи Кончаловской можно отнести к ядру «Армянского текста русской поэзии». Помимо упоминания прецедентного имени художника, «паттерна» локального текста [Шафранская, 2023], автор наделяет его ценностной внетекстовой ориентацией [Меднис, 2003]. Кончаловская поддерживает закрепленную в искусствоведческой критике, мемуарной литературе и поэзии традицию изображения неразрывной связи Сарьяна и Армении [Павлова, Романова, 2023]. Яркий колорит страны передается через картины художника, посвященные его Родине. На первый план выходит мотив невозможности постичь во всей глубине Армению, не увидев ее на картинах Сарьяна. Этот мотив становится «ядерным» для Армянского текста русской поэзии.

### Литература

1. Амирханян М.Д. Армения в зеркале русской поэзии. Изд. 3-е / под ред. И.В. Романовой. Ереван. Копи Принт, 2022. 662 с.
2. Голубков Д.Н. Доброе солнце. М.: Детская литература, 1970. 134 с.
3. Дементьев А.Д. Солнце Сарьяна // Русская советская поэзия 50–70х годов: Хрестоматия / сост. И.И. Розанов. Минск: Вышэйшая школа, 1982. 703 с. URL: [https://snegirev.ucoz.ru/index/andrej\\_dementev\\_izbrannoe\\_chast\\_1/0–1300](https://snegirev.ucoz.ru/index/andrej_dementev_izbrannoe_chast_1/0–1300) (дата обращения: 20.08.2023).
4. Климова Г.Д. Я помню статью сарьяновской собаки... // Вестник Европы. 2013. № 36 URL: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2013/36/smert-kursistki.html> (дата обращения: 06.09.2023).
5. Кончаловская Н.П. Цвет: Стихи. М.: Сов. писатель, 1961. 88 с. С. 50–55.
6. Копштейн А.И. Армения // Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне / сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. М.А. Бениной и Е.П. Семеновой; вступ. ст. И.Н. Сухих]. Санкт-Петербург: Академический проект, 2005. 571 с. (Новая библиотека поэта). URL: <https://flibusta.org.ua/b/286591/read> (дата обращения: 02.09.2023).
7. Манучарова Е. Мастер // Пионер. 1960. № 6. URL: [https://archive.org/stream/Pioneer\\_Magazine\\_1960–06/Pioneer\\_Magazine\\_1960–06\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/Pioneer_Magazine_1960–06/Pioneer_Magazine_1960–06_djvu.txt) (дата обращения: 05.09.2023).
8. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. URL: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35> (дата обращения: 06.09.2023).
9. Павлова Л.В., Романова И.В. Созвучие Сарьяна и Армении в восприятии русских поэтов // Известия Смоленского государственного университета. 2023. № 1(61). С. 5–18.

10. Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней / под ред. В. Брюсова. М.: Московский Армянский Комитет, 1916. 543 с.
11. Сарабьянов Д.В. Мартирос Сарьян. М.: Издательство «АСТ», 2000. URL: [https://sharlib.com/read\\_571817-15](https://sharlib.com/read_571817-15) (дата обращения: 05.09.2023).
12. Сарьян М.С. Произведения // Дом-музей М. Сарьяна. URL: [http://sarian.am/htmls\\_rus/sarian\\_works\\_main.html](http://sarian.am/htmls_rus/sarian_works_main.html) (дата обращения: 05.09.2023).
13. Шафранская Э.Ф., Кешфидинов Ш.Р. Армянский транзит: художники как паттерн армянского текста в русской словесности // Поволжский педагогический поиск. 2023. № 2(44). С. 123–134.
14. Шервинский С.В. В мастерской Сарьяна // Шервинский С.В. Стихи разных лет. М.: Советский писатель, 1984.
15. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.

*L. V. Pavlova, I. V. Romanova*  
*Smolensk State University*

### **Martiros Saryan in the poems of russian poets: ekphrasies by Natalia Konchalovskaya**

*Key words: Armenian text of Russian poetry, Martiros Saryan, poetic ekphrasis, N. Konchalovskaya.*

*The research, the main results of which are presented in the article, is part of a large scientific project dedicated to the study of the “Armenian text” of Russian poetry. Markers of the local text can be symbolic, “text-generating” proper names, among which the name of the great artist Martiros Saryan occupies a significant place in the “Armenian text”. For many figures of Russian culture, it was Saryan who became a “guide” (A. Bely) to the world of Armenia. Saryan’s paintings are poetically captured in the poems of many Russian poets: L. Vysheslavsky, A. Dementiev, V. Zvyagintseva, E. Nikolaevskaya, S. Shervinsky and others. The most voluminous in Russian literature ekphrasies of paintings by the Armenian artist were created by N. Konchalovskaya in the cycle “At the exhibition of Saryan”. The main part of the article is devoted to the analysis of these poems-ekphrasis: composition, techniques of creation, pathos.*

# Теория текста

М.И. Тарасов

УДК 808.2–087

## Структурные особенности диалектного нарратива

Ключевые слова: *диалект, повествование, нарратив, В.Н. Добровольский, нарративная фигура, фигура мысли, текстовая когезия, автобиографический рассказ.*

*В статье рассматриваются особенности построения автобиографического повествования Матрены (Матрешки) Антоненковой, записанного В.Н. Добровольским. Выделяются типовые модели микротекстов, которые названы нарративными фигурами. Кроме того, рассматриваются риторически фигуры мысли, также представленные в анализируемом тексте. Констатируется тот факт, что структуры фигур мысли как бы накладываются на нарративную основу. В статье приводятся некоторые формы соединения отрезков нарратива. Вывод, сформулированный в статье, следующий: анализ диалектного нарратива можно производить с опорой на теорию нарративных фигур и фигур мысли, разработанную автором. Дальнейшее исследование диалектного нарратива должно идти по пути выяснения его дискурсивных, собственно лингвистических и концептуальных особенностей.*

**Введение.** Диалектный нарратив в последнее время стал популярным объектом исследования. В чем причина этого явления? Как нам кажется, она в следующем. Диалект отражает некое первичное человеческое умение создавать тексты. Анализируя первичный диалектный текст, мы можем увидеть и собственно текстовые структуры, и другие языковые параметры этого текста в их наиболее естественной и незамутненной последующими влияниями форме.



Долгое время, как хорошо известно, всё, что касается разговорной речи, скрытно или явно третировалось как ненормативное, а значит, слегка неполноценное. Разумеется, были и исследования разговорной речи, и исследования диалектных текстов, но отношения к объектам таких исследований было такое же, как к народному костюму или народной медицине: интересно, но неактуально, для современной жизни мало подходит.

Когнитивный и дискурсивный поворот, случившийся в гуманитарной науке всего мира и России в том числе, заставляет по-иному взглянуть на диалектные тексты. Они больше не рассматриваются как некие курьезы, напротив, в них выделяются такие их параметры, которые могут иметь основополагающий характер. Быть может, мы чуть-чуть торопим события с этим последним нашим утверждением. В любом случае, однако, тенденция к признанию моделирующей роли «народного» нарратива для всех последующих типов нарратива представляется нам вполне сложившейся. В дальнейшем мы попробуем это доказать, как говорится, с фактами в руках.

Что же конкретно исследуют лингвисты и литературоведы в диалектном нарративе и чем наше исследование отличается от того, что уже делается и сделано? Диалектный нарратив рассматривается как область фиксации констант национальной культуры [Демешкина, Тубалова, 2017]; как изображение хронотопа жизненного пути в устной непосредственной коммуникации [Волошина, 2011]; в связи с отражением в нем специфических жанровых параметров [Мызникова, 2014]; в связи с оформлением роли автора в рассказе-воспоминании [Латфулина, 2014]; как материал для построения семантических и грамматических концептов [Литвинова, 2018] и т.д.

Наше исследование не повторяет ничего из того, что было перечислено. Мы стремимся исследовать диалектный нарратив как дискурсивную и когнитивную структуру. В настоящей статье мы попытаемся представить только один аспект такого исследования. Точнее, выскажемся об одном уровне строения нарратива, а именно о фигуративном уровне. «Выше» расположен уровень сюжетный, «ниже» — уровень синтаксический. Методологические принципы нашего исследования изложены в наших книгах [Тарасов, 2022, Тарасов, 2021]. Зачем нам это нужно? Во-первых, для исследования нарратива вообще. Если диалектный материал подтвердит те выводы, которые мы сделали на основе

анализа литературного нарратива, то эти выводы приобретут большую объясняющую силу. Во-вторых, для исследования собственно диалектного нарратива — области, как нам кажется, недостаточно изученной именно в пределах дискурсивной и когнитивной лингвистики.

Сказанного, на наш взгляд, более чем достаточно для признания нашей работы актуальной.

Материал исследования — это один из фрагментов первого тома «Смоленского этнографического сборника» В.Н. Добровольского, а именно «**Рассказ Матрешки Антоненкавой а сваей жисти**» [Добровольский, 1891, 45–68]. При цитировании мы приводим страницы указанного издания.

Отметим сразу, что наши наблюдения носят пока предварительный характер, а детальность их изложения ограничена объемом статьи.

Итак, что же представляет собой нарратив Матрешки в фигуративном плане? Сразу можно сказать, что это достаточно хорошо структурированное повествование и ни в коем случае не хаотический набор фраз, как кто-то мог бы подумать. В тексте мы можем выделить фигуры двух основных типов: собственно нарративные фигуры, представляющие собой результат «чистой» перцепции — что автор видит, то он и фиксирует на письме, и риторические фигуры, представляющие собой результат апперцепции с впечатлениями от увиденного. Вторая группа фигур имеет двойственный характер. Их материалом чаще всего являются наблюдения над событиями, но поданы они в форме логически связанных представлений, что собственно и делает их фигурами мысли — одной из разновидностей риторических фигур.

Рассмотрим и нарративные, и риторические фигуры последовательно.

**Нарративные фигуры в диалектном повествовании.** В тексте представлена основная, на наш взгляд, нарративная фигура в любом повествовании. Мы назвали её *динамическим рядом*. Эта фигура представляет собой последовательность предикатов. Эта последовательность может быть оформлена по-разному: в рамках одного предложения или нескольких. Сами составляющие её предикаты могут быть более или менее распространенными с помощью актантов. Приведем примеры таких рядов (предикаты выделены полужирным шрифтом):

Нѣскальки ашмѣтакъ **зачепимъ, запрягемъ, связѣмъ** у поля, **сложимъ** ихъ, якъ гной, и **пьемъ** <...>. (С. 46)

Миску **узяли**, меду **наклали**; кулпанію **собрауши**, за столь сѣли (с. 47).

В первом предложении видим последовательность предикатов, амплифицированных по-разному. Последний — самый распространенный из них, поскольку это глагол речи, требующий текстового подкрепления. Этого подкрепления мы здесь не приводим. Этот динамический ряд состоит из глаголов совершенного вида будущего времени, но обозначают они повторяющееся действие, лишенное конкретной временной приуроченности. То, что описано в этом ряду, повторялось раньше и, возможно, повторяется теперь. Такая временная ориентация действий характерна для всего текста. Во втором предложении динамический ряд осложняется элементом таксиса — включением деепричастного оборота.

Динамические ряды с изображением активного, изменяющего ситуацию действия чередуются с рядами, в которых предметом изображения является некая статика или действие неактивное, как бы растянутое во времени. Так образуются **статические предикатные ряды**. Например:

Хто **несмысль**, тэй **смаграть**, а хто и **панимаить**, што катокъ бизъ дубины (оси) ни бываить (с. 46).

Сочетание рядов двух этих типов: статических и динамических — образует современный нарратив. Они присутствуют и в рассматриваемом протонарративе.

Одной из основных фигур рассматриваемого диалектного нарратива является **фигура взаимодействия** физического и диалогического. В сущности, весь рассматриваемый текст — это последовательность взаимодействий. Основа фигуры — физическая интеракция персонажей. Напомним: интеракция представляет собой последовательность действий двух контрагентов. Действие-стимул вызывает действие-реакцию.

Вот пример такой фигуры:

**Забяретца** малый у гародъ, хозяинъ **ловить** яго, **ловить** <...>  
Ужу хазяинъ **хатѣу** яго за ручиньку схватать, — ионъ ипять **шархъ**  
у канопли (с. 47).

Чаще всего в тексте используются последовательности «сросшихся» интеракций. Они могут быть достаточно пространными. Именно такая последовательность открывает мемуарный текст Матрешки:

Малинькѣи, паночикъ, были мы хитруваты. Якъ бывала на мяльля  
(мялля костра, остатки от **мятой** пеньки. — М.Т.) выйдимъ, и ўсѣ гаворимъ:

– «Мой гóрадъ,  
Мой гóрадъ!  
Я на гóради стаю  
Калачики прадаю!» –  
И пихаимъ одна другую съ горада.

**Приходятъ мальцы:**

– «Нашъ горать! Ахъ, вы, чирипахи!...»

**Турнуть насъ** — и **бягимъ мы** па возиру, якъ каторому видна.

Тады будимъ бѣчь, а пótэмъ сами сабѣ:

– Зачимъ мы будимъ бѣчь етага карнаухыга?!

– Карнау́хий, даўганосый, тупаносый, криваногий, криваротый! –

Усимъ хвамилию **наложимъ**, и **начинемъ мы на кулачики**, да и ату  
мальцыу съ горада. Ипять **яны за насъ примутца**, мы на ухоть. Ипять  
жа **мы узбигаимъ** на мяльля, — **мальцы за нами. Начанемъ** ипять  
на кулачики.

– «Ну, стойтя, досыть — будимъ на миръ!» –

**Запьемъ пѣсню на расходъ**, идѣ каму ночку начувать:

– «Краснымъ дѣвушкамъ на теримъ,

А робятушкамъ на с... !!»

– **А ды вотъ якъ вы намъ?**

Тады **мы изнову ихъ дражнимъ:**

<...>

Ипять у насъ **валка** тады. (С. 45)

Что мы видим в этом тексте? Конструкция из интеракций оказывается очень гибкой и подвижной. Она может быть охарактеризована рядом признаков:

Во-первых, такие конструкции в высшей степени проницаемы. В них автор текста может включить разнообразные вставные элементы вроде детских стихов, в изобилии представленных в приведенном фрагменте.

Во-вторых, сама подача интеракций может быть вариативной: как подробной, так и обобщенной. То же касается и реплик персонажей. Их полная формула стандартна:

Я говорю: «*Сама речь*».

Сокращенная тоже стандартна — это сказанное персонажем без так называемых слов автора.

В-третьих, интеракции так же, как и в «каноническом» нарративе разнотипны: они могут быть физическими, т.е. обозначать любые действия, кроме речевых. Они могут быть и речевыми, т.е. диалогическими.

**Диалог** как одно из типовых воплощений фигуры взаимодействия в тексте жизнеописания Матрешки, на наш взгляд, можно определить как структуру, отражающую *инцидент*, *прецедент* и некую *типовую модель коммуникации*. Поясним, что мы имеем в виду. В обычном нарративе (под обычным нарративом мы здесь подразумеваем привычную современному читателю форму литературного повествования) диалог отражает, как правило, некий инцидент, т.е. единичное событие, дополнительные смыслы которого вкладываются в него после прочтения текста и добавляются читателем. (Разумеется, автор всё реакции читателя стремится предвидеть.) В жизнеописании Матрешки диалоги-инциденты вроде бы имеются, но они всё равно имеют особый смысл — отражают типовую реальность. Таким образом, инцидентные диалоги, если можно так сказать, становятся прецедентными. Вот пример:

- «Ну, што жь вы, дѣтки, ета дѣлаитя? Хто жь вамъ мядку даль?»
- Сами узали, дѣдичка.
- «Ну, што жь зь вами таперя дѣлать? Якоя вамъ наказанія налажить? — Медь етый паѣсьтя!» (с. 47).

Вроде бы здесь дан единожды случившийся диалог пасечника и детей. Но всё не так просто. Явно чувствуется здесь типичность этого диалога.

В тексте имеются полилоги:

Якъ пришла я двору, матка мая якъ забрѳнитца:

– «Чаво у вишни лѳзла? Мнѳ супрати барина и барыни совисна, што ты такая сваяволка!»

За роску, да за мяне.

– Мамычка, баринѳ и барыня знаютъ, што мы у вишнихъ были...

А дѳдѳ съ печи кричить:

– Паддай, паддай! (с. 49).

Это уже, как нам кажется, непосредственно прецедентный диалог (полилог), т.е. коммуникация, изначально рисующая типовые отношения, возникающие в процессе коммуникации.

Диалоги, рисующие правило жизни, т.е. обладающие ещё более высокой степенью обобщения, чем прецедентные диалоги, мы уже приводили. Это рассказ Матрешки об игре. То, что она представила в виде диалога, происходило постоянно, с теми или иными вариациями, но, как правило, в том же виде. Об этом, в частности, свидетельствует итеративное значение глаголов несовершенного вида, употребленных в репликах автора.

Довольно скромно в тексте представлены дескрипции, т.е. описания предметов и людей. Автор текста, как правило, выбирает такой способ включения дескрипции в текст, когда она входит в повествование на правах синтаксически зависимого компонента. Например:

Забралась я разъ у макъ съ братымъ, **а иѳнъ, братицъ мой, и малинькѳй, и картавый**, иѳнъ яще щиплить макъ, а я ужу досыть ... (с. 46).

Я **была ладная ужу дѳвачка** (с. 48).

А у дядуни вашига былъ сабака Балабонъ (**бальшущѳй у няго ище былъ такей калтунуватѳй хвостъ**) (с. 48).

Печка у зали была такая **красивая, кафельки у етѳй печки такея нарядныя** (с. 48).

Рассказчице, как видим, чаще всего хватает одной детали и одного признака для описания предмета, попавшего в поле её зрения.

В тексте имеются развернутые автоописания, в которых собственно описание переплетается с *характеристикой*, т.е. указанием характерных черт того или иного лица. Это, наверное, понятно: рассказчик знает себя лучше других, проникать же в душу других персонажей, подобно Толстому, естественно, не умеет. Вот пример автоописания и автохарактеристики:

Я была дужа **гульлива**, была **бойкая**, **бядовая** дѣўка. Была и **на работу хараша**, хазь, ну, и **на гульну тожа дока** (с. 49).

Имеются в тексте фигуры описания, отражающие место действия. Например:

Таперича **вотъ** идѣ гумница, **тамъ** садъ былъ бальшей — вишанникъ... (с. 47).

Модель образования таких текстов — самая, на наш взгляд, понятная и распространенная. Её можно концептуализировать в формуле:

*указание места, на котором остановился взгляд говорящего, — предмет, находящийся на этом месте.*

В данном случае такие «станции взгляда» обозначены словами *вот* и *там*.

В тексте Матрешки можно заметить становление нарративной фигуры, которую мы назвали *рецепцией*. Назначение её в том, чтобы передать два события одновременно. С помощью этой фигуры, во-первых, сообщается о событии чувственного присвоения персонажем той или иной информации. Проще говоря, в тексте сообщается, что кто-то что-то видит. Во-вторых, с помощью этой фигуры констатируется объект наблюдения. Рецепцию можно увидеть в следующем контексте:

Призжаить дѣдъ изъ поля.— Мы пируемъ (с. 47).

Здесь нетрудно восстановить маркер рецепции — глагол чувственно восприятия — *видит*.

**Фигуры мысли в диалектном нарративе.** В тексте информация организована не только по принципу наррации, т.е. как фиксация событий как они есть, как они проходят перед глазами рассказчика, но и по принципу риторическому, т.е. с помощью комбинации высказываний, передающих не только само действие, но и его концептуализацию. Поясним, что мы хотим сказать, примером. Вот довольно типичный контекст из рассказа Матрешки:

**Пётэмь разсорютца:**

- «Не хади кь намь на дворь: я тябе сабаками зацукую.» –
- Ни баюсь я сабакь.—
- «Я батьки скажу.» –
- Ни баюсь я твайго батьки.—
- «Забаисья, якь хахоль надьметь.» (с. 46).

Что мы видим в этом тексте? Ссора передана в двух регистрах. Сначала обобщенно, т.е. как результат не только перцепции, но и апперцепции. А потом она дается (показывается) конкретно, в виде диалога. Такой способ подачи информации (разного рода: и событийной, и иной другой) известен риторике, он именуется **пролептическим**, или **пролеписом**.

Есть в тексте Матрешки и противоположная по структуре фигура. В ней сначала дается конкретное изложение событий, а затем обобщающая констатация. Используем для номинации этой фигуры известный риторике термин **рекапитуляция**. Например:

Якь пришла я двору, матка мая якь забронитца:

– «Чаво у вишни лѣзла? Мнѣ супрати барина и барыни совисна, што ты такая сваяволка!»

<...>

А дѣдъ съ печи кричить:

– Паддай, паддай!

**Такъ мнѣ и падали** (с. 49).

В тексте воспоминаний Матрешки есть фигура, которая является отчасти символом устной речи, но необходима и в речи книжной. Её назначение состоит в передаче одного содержания в разных формах.



Именуется эта фигура **эпимоной**. Технически она часто выглядит как два высказывания (даже два абзаца), соседствующие друг с другом (чаще всего). Эту фигуру мы найдем везде, где естественное человеческое говорение передается относительно адекватно — и в библейских текстах, и в ученых лекциях, и, как увидим далее, в записях воспоминаний крестьянской женщины:

Я была дужа гульліва, была бойкая, бядовая дѣўка. Была и на работу хараша, хазь, ну, и на гульну тожа дока.

Идѣ свѣчи, крезбины, свадьба — тамъ я; пирушки-гулюшки бизь мине нїбхадилсь. Паскакать-пагулять то я,— ну, и на работу жь ни была я «вилія» (с. 49).

Обратим внимание: эпимона в данном случае как бы надевается на дескрипцию.

Ещё одна необходимая для передачи концептуальной информации фигура, именуемая обобщенно **анатомией**, тоже имеется в тексте Матрешки. Суть этой фигуры в разделении информации. Сначала она дается в обобщенном виде, затем по частям. Например:

**Такъ мы и разышлись:** дячковичъ (сын дьяка, с которым крестьянские дети вместе осуществляли свои шалости.— М.Т.) пашоль **сваей дарогый**, а мы **сваей**... (с. 48).

Якъ **справили мы гукъ** у зали етымъ; **тэй** гаворить: «я ни щипаль!» И **тая** — «я ни щипала!» (с. 49).

В тексте Матрешки есть, наверное, одни из самых популярных риторических фигур мысли — диалогические единства, отражающие чаще всего собеседование автора с самим собой. Например:

А дячковичъ плачить, просить ни гаварить. **Тады мы што дячковичу етому здѣлали?** Засадил яго у букъ, давай яго качать — іонъ кричить. Закачали мы было яго (с. 48).

Приведенный контекст, заканчивается — можно здесь это отметить — рекапитуляцией.

Ещё раз обратим внимание на очень важное обстоятельство, которое хорошо видно в приведенных примерах: риторические фигуры мысли — и те, что мы привели, и другие, оставшиеся пока не описанным, — накладываются на исходный нарративный текст. Вследствие этого образуются специфические нарративно-риторические фигуры. Они отчасти напоминают элементы стихотворного повествования — когда событийная канва излагается ритмизованной речью.

Еще один наложенный на наррацию способ подачи материала — это его логизация, т.е. установление логических (причинно-следственных, уступительных, противопоставительных и т.д.) связей. Например:

<...> хозяйинъ <...> лавить яго баитца — юнь отъ хазяина на канопляхъ хувайтца и канопли топчить; дагонять яго — ящо болій пакомсить канопли (с. 47)

В данном случае отношения логического следования 'если его догонят, то он испортит больше конопли' выражены бессоюзием.

Ещё пример такого рода:

– Хади ка мнѣ, душичка дѣтычка: я яще табѣ болій гарошку падщиплю на рубашичку, зайди ка мнѣ»... (с. 47).

Здесь выражены отношени я-причинной зависимости.

**О когезии текста.** В тексте Матрешки имеются особые средства когезии, функция которых состоит в прикреплении следующего текстового блока к предыдущему. Констатируя этот факт, мы опять касаемся риторического модуса текста: его назначение состоит не только в передаче событий (за это отвечают нарративн-риторические фигуры), но и в построении метатекстовой структуры повествования, некоей надстройкой над изложением событий, которая регулирует продвижение рассказа. Во примеры таких конструкций:

А то зайдимъ мы на гумно... (с. 47).

Мы якую штуку ящо удрали... (с. 47)

**Заключение.** Подведем некоторые итоги. Мы показали, что разработанная нами методика анализа текста с учетом его фигуративного

стройка применима не только к «классическому» нарративу, но и к нарративу диалектному. В отношении последнего, как мы полагаем, исследования должны быть продолжены в силу ряда причин. Среди них следующие: фигуративный строй диалектного нарратива только тогда будет представлен в виде, который можно считать более или менее адекватным, когда будет проведен сравнительный анализ нескольких диалектных нарративов. (Материалы Добровольского нам позволяют это сделать.) Исследование фигуративного строя, кроме того, должно повлечь исследование эпизодических и сюжетных структур текста. Исследование нарратива будет неполным без анализа его собственно языковой ткани, проведенного в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы, применяемой в современных работах по лингвистике. Наконец, лингвистическое исследование диалектного нарратива не может пройти мимо его концептуальной и идеологической сторон, разумеется, при условии, если будет опираться на факты языка, а не уходить от них.

### **Литература**

1. Волошина С.В. Хронотоп жизненного пути в диалектной коммуникации (на материале автобиографических рассказов) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2011. № 1(13). С. 14–21
2. Демешкина Т.А., Тубалова И.В. Диалектный дискурс как сфера реализации национальной культуры: константы и трансформации // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 50. С. 36–54.
3. Добровольский В.Н. «Рассказ Матрешки Антоненкавый а сваей жисти» // Добровольский В.Н. Смоленский этнографический сборник. Ч. 1 (Записки Императорского Русского Географического Общества по отделению этнографии. Т. XX). СПб., 1891. С. 45–68.
4. Латфулина З.Р. Модусы авторизации и воспоминания в диалектном высказывании // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 22–27
5. Литвинова Н.Б. Семантико-грамматическая концептуализация понятия «дом» в дискурсивном пространстве диалектного нарратива-воспоминания // Universum: филология и искусствоведение. 2018. № 3.
6. Мызникова Я.В. Коммуникативные особенности диалектного речевого жанра «рассказ-воспоминание» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014, Вып. 4. С. 66–72.

7. Тарасов М.И. Теория текста и дискурса. Дискурс повествования. Москва: ФЛИНТА, 2022. 392 с.
8. Тарасов М.И. Теория текста и дискурса. Дискурс рассуждения: учебник и практикум для вузов / М.И. Тарасов. Москва: Издательство Юрайт, 2021. 284 с.

*M.I. Tarasov*  
*candidate of Philological Sciences,*  
*Associate Professor of the Department of Russian Language*  
*Smolensk State University*  
*Smolensk, Russia*

### **Structural features of the dialect narrative**

*Key words: dialect, narrative, V.N. Dobrovolsky, narrative figure, figure of thought, textual cohesion, autobiographical story.*

*The article discusses the features of the construction of the autobiographical narrative by Matryona (Matryoshka) Antonenkova, recorded by V.N. Dobrovolsky. Typical models of microtexts are distinguished, which are called narrative figures. In addition, the rhetorical figures of thought, also presented in the analyzed text, are considered. The fact is stated that the structures of the figures of thought seem to be superimposed on the narrative basis. The article also provides some forms of connecting segments of the narrative. The conclusion formulated in the article is as follows: the analysis of dialectal narrative can be carried out based on the theory of narrative figures and figures of thought developed by the author. Further research of the dialectal narrative should follow the path of clarifying its discursive, linguistic and conceptual features.*

## Семантика слова «наив»: словарные изыскания

**Ключевые слова:** *наив; культура; семантика; синонимы; фоносемантический анализ; сфера смыслов; этимология; общеупотребительные словари; специальные словари.*

*Предметом изучения в статье являются смыслы слова “наив”, рассмотренные на материале общеупотребительных и специальных словарей. Цель анализа состоит в выяснении функциональности слова, а также в поиске дополнительных смыслов путем изучения обширного ряда синонимов. Полученные выводы составляют ряд функционально значимых особенностей слова «наив»: имеет множество действенных синонимов, отрефлектировано в разных словарях — общеупотребительных, специальных, философском. Последнее говорит о том, что это слово разрабатывается как понятие, в котором выделена объектно-субъектная слитность. Для нас важно также наличие подсознательно сильных позиций при употреблении слова и наличие в нем щемяще-детско-умилительного значения, нам импонирующего. Результаты исследования, проведенного в настоящей статье, могут быть использованы в научно-исследовательской и преподавательской деятельности, связанной с изучением феномена наива и наивного искусства.*

Слово «наив» появилось в русском языке в начале XIX в. (от французского «*naif*»: наивный, простодушный, бесхитростный, неопытный, неискушенный; первоначальный, природный; естественный, произвольный. Оно, в свою очередь, образовано от латинского «*nativus*»: рожденный, родившийся; возникший естественным путем; врожденный, природный; естественный, натуральный; коренной, первообразный; родной).

У В.В. Виноградова читаем: «Стилистические оттенки, отличающие слово “наивный” от синонимов — образных выражений,—

простодушный, простосердечный, обеспечили ему устойчивое широкое распространение в литературном языке”<sup>1</sup>. Виноградов, ссылаясь на П.А. Вяземского, писал: «У нас жалуются, и жалуются по справедливости, на водворение иностранных слов в русском языке. Но что же делать, когда наш ум, заимствовавший некоторые понятия и оттенки у чужих языков, не находит дома нужных слов для их выражения? Как, например, выразить по-русски понятия, которые возбуждают в нас слова *naïf* и *sérieux*, *un homme naïf*, *un esprit sérieux*?»<sup>2</sup>

Виноградов отмечал, что слова чистосердечный, простосердечный, откровенный не выражают значения первого слова; важный, степенный — не выражают понятия, свойственного другому; а потому и должны мы поневоле говорить — наивный, серьезный. Слово «наивный» входит в литературный оборот в 1820–1840 годы. У Некрасова в «Современниках»<sup>3</sup>:

В саду толпится/ Народ *наивный*,/ Рискуют прачки/ Последней гривной.

Исследуя бытование слова в русском языке, Виноградов приводит примеры его функционирования у Н.И. Греча, П.А. Каратыгина, Б. Маркевича в романе «Бездна», Боборыкина в романе «Василий Теркин»<sup>3</sup>.

Мы предполагаем, что слово «наивный» входило в оборот и благодаря переводам Ф. Шиллера (он рассмотрел понятие «наивный» в работе «О наивной и сентиментальной поэзии»). В подмогу нашей идее — точка зрения Ю.М. Лотмана. Он пишет, что усвоение Шиллера русской культурой шло в конце XVIII века — 1810-х годах. Пьеса «Разбойники» была переведена первой; ее герой, Карл Моор, порвав с испорченным обществом и удалившись в леса, приобретал черты естественного человека или человека природы. В примечании 14 к своей статье Лотман указывает: «Не случайно Шиллер в авторецензии на драму “Разбойники” сравнивал интерес к герою-разбойнику с интересом к Робинзону Крузо на необитаемом острове»<sup>4</sup> (сравним с Дубровским А.С. Пушкина. — А.

<sup>1</sup> Виноградов В.В. История слов. М., 1999. С. 777.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Лотман Ю.М. Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе // Труды по русской или славянской филологии. Литературоведение. 1У (Новая серия). Тарту: Tartu University Press, 2001. С. 9–51.

Р.). Итак, слово «наивный» приобрело дополнительный оттенок — стремящийся к природе, разочаровавшийся в обществе.

А.С. Пушкин, как следует из «Словаря языка Пушкина»<sup>1</sup>, слово «наивный» на русском языке не употреблял, зато часто пользовался словом «глупый» в значении «наивный»<sup>2</sup>. А вот французским словом

<sup>1</sup> Словарь языка Пушкина. М.: Азбуковник, 2000. С. 491, 492.

<sup>2</sup> ГЛУПЫЙ (102). Неумный, лишённый сообразительности, непонятливый. Сия глупая старуха не умела никогда различить двадцатипятирублевой ассигнации от пятидесятирублевой; ПБ 60.13. А Балда ему: «Глупый ты бес, Куда ж ты за нами полез? — « Б 163. Дон Карлос. Я глуп, что осердился. Лаура. Ага! сам сознаешься, что ты глуп. Так помиримся. КГ II 33,34. Развалившийся колодец. Около его — мелкая лужица. В ней резвятся желтинькие утята под надзором глупой утки МЧ 404.35. В знач. сущ. Надо всем, друзья, признаться, Глу́пых можно тьму сыскать Между дам и между нами С<sup>1</sup> К 131.18. | Обнаруживающий глупость, непонятливость, непонимание чего-н. Глу́пым смехом осветившись, Тень рекла прекрасной Зоиньке: С<sup>1</sup> 19.227. Мужик мой глядел на меня с глупым недоумением. КД 377.10. сия фурия, употребляя во зло глупую лежковерность супруга своего, взносит на невинного Ипполита гнусную небывальщину Ж<sup>1</sup> 155.5. || Бессмысленный, нелепый (о словах, поступках, поведении). Ты вечно разбирать обязан за грехи То прозу глу́пую, то глу́пые стихи. С<sup>2</sup> 176.14 bis. Глупость осуждения не столь заметна, как глупая хвала; Ж<sup>2</sup> 157.5. Полина, которой надоели и трусливые предсказания, и глупое хвастовство наших соседей, жадно слушала суждения, основанные на знании дела и беспристрастии. Ро 156.14. Перед хозяйкой легкий вздор Сверкал без глу́пого жеманства ЕО VIII 23.9. | Ни с чем не сообразный, несуразный. а сей несчастный, Имея самый глу́пый рост, Умен как бес — и зол ужасно. РЛ III 381.— франц.<узская> словесность искажается — русские начинают ей подражать — Дмитриев, <Карамзин, Богданович> — как можно ей подражать: ее глупое стихосложение — робкий, бледный язык,— вечно на помочах Ж<sup>2</sup> 192.3. | О чём-н., представляющемся ненужным, никчёмным. В чертах у Ольги жизни нет. Точь в точь в Вандиковой Мадоне: Кругла, красна лицом она, Как эта глу́пая луна На этом глу́пом небосклоне. ЕО III 5.11,12. || Наивный из-за недостатка знаний и жизненного опыта. Пушкин.— Разбитый в прах, спасаясь побегом, Беспечен он, как глу́пое дитя: БГ XIX 38. Заревела медведиха, Стала кликать малых детушек, Своих глупых медвежат<ушек>. Мд 19. | с глупых лет (с детского возраста): Ой ты гой еси, Волга, мать родная! С глупых лет меня ты воспоила, В долгу ночь баюкала, качала, В волновую погоду выносила. С<sup>3</sup> 91.13. ◊ В соч. (6). не глупый (умный): Алеша был очень не глупый мальчик, но слишком ветрен и заносчив. Ж<sup>1</sup> 101.4. Швабрин был очень не глуп. КД 296.36. ед. им. глу́пый: ЕО X 5.2 Б 163 КГ I 29 К 258.38 КД 336.4 Ж<sup>1</sup> 158.27, 164.23 Ж<sup>2</sup> 324.2; В соч. РП 416.23 Ж<sup>1</sup> 101.4 Ж<sup>2</sup> 302.7; глу́пая: ЕО III 5.11 ПБ 60.13 Ж<sup>2</sup> 140.14, 157.5 Пс 2.16; глу́пое: БГ XIX 38 Ро 156.14 Д 173.1 Ж<sup>1</sup> 158.3, 167.12, D281.19 Ж<sup>2</sup> 192.3; род. глупого: РВ 229.6; глупой: Д 173.22 МЧ 404.35 Ж<sup>2</sup> 154.23; глу́пого: ЕО VIII 23.9 Пс 118.2; вин. глу́пый: РЛ III 381; глу́пую: С<sup>2</sup> 176.14 ПА 461.19 Ж<sup>1</sup> 155.5; твор. глу́пым: С<sup>1</sup> 19.227 На 145.6; В соч. БК 109.27; глу́пою: С<sup>2</sup> 55.2 С<sup>3</sup> 284.2 Пс 345.34; им. глу́пой: С<sup>1</sup> 4.12 С<sup>3</sup> 42.63; глупым: КД 377.10 Ж<sup>1</sup> 60.16; предл. муж. глу́пом: ЕО III 5.12; мн. им. глу́пые: ЕО III 4.10 Пс 577.7; род. глу́пых: С<sup>1</sup> 51.41 С<sup>3</sup> 91.13, 82.2; в знач. сущ. С<sup>1</sup> К 131.18; вин. глу́пые: С<sup>2</sup> 176.14 РВ 215.9 Пс 523.7; глупых: Мд 19; || глуп: С<sup>2</sup> 81.3, 89.6, 105.6, 134.11, 253.<III>19, 259.3 С<sup>3</sup> 211.24,116 ЕО I 58.14, VII 45.7 КГ II 33,34 АП 25.20 Ж<sup>2</sup> 160.24,32, 334.34 Пс

«*naif*» поэт пользовался: «Pourquoi n'êtes-vous pas naïve» — «Почему Вы не наивны» (из письма А.С. Пушкина А.П. Керн от 28 августа 1825 г. из Михайловского в Ригу)<sup>1</sup>.

В широкий обиход это слово вошло вследствие развития интереса к наивному как результату художественной деятельности, проявившегося в 1980-х годах в Европе (сначала — во Франции) и на рубеже XIX–XX веков у художников-авангардистов. Изучение этого феномена уходило все дальше от шиллеровских противопоставлений. Попытка разобраться с деланием привела к изучению наива как понятия: обратились к Ф. Шиллеру, затем возникло желание разобраться со словом. Отметим, что слово «наив» имеет до 40 синонимов. Может быть, именно это обеспечивает ему устойчивое функционирование в различных областях (художественной, экономической, социокультурной и др.).

Для наивного как социального явления наиболее часто употребляемые синонимы — простой, глупый, дурак, аутсайдер, невинный, незрелый, простофиля, хороший; для наивного как типа художественного творчества — примитив, примитивизм, художник, маргинал, маргинальный и т.п. (они настолько затрудняют восприятие предмета, насколько их много). Для наивного как философской рефлексии наиболее вероятными синонимами окажутся слова «сентиментальный» и «маргинальный».

Проведем словарный анализ, который поможет нам раскрыть многогранность слова, чтобы усилить понимание смыслов понятия, будем использовать синонимы. Проведем майевтический эксперимент над статьями общеупотребительных и специальных словарей, а также над высказываниями специалистов, чтобы соединить расчлененные определения наивного и воссоздать образ слова.

Для начала — о наивном как социальном явлении.

Приписываемое Я. Гусу выражение «O heilige Einfalt!» («О святая простота!») по легенде относилось к старушке, в простодушном усердии бросавшей хворост в костер, на котором его сжигали. Немецкое

---

49.44, 62.48, 131.30, 345.54, 847.11, 1096.32; В соч. ЕО VI 8.1 КД 296.36; глупа': С<sup>2</sup> 130.20,48 РПС 56.16,18 Ж<sup>2</sup> 320.40 Пс 34.18, 345.53; глупо: Ро 156.29 КД 286.13 Ж<sup>1</sup> 158.5,34, 167.14 Ж<sup>2</sup> 301.34, 305.31 Пс 9.5, 636.16, 970.11; глупы: СР III 27 Р I 2,24 Пс 88.10, 272.7,14, 1196.16. Словарь языка А.С. Пушкина // URL: <https://wysotsky.com/0009/300.htm> (дата обращения 31.05.2023).

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. Собр. Соч.: В 10 тт. 1815–1830. М.: 1962. Т. 9. № 161. Мы признательны Н.И. Михайловой за указание на это письмо.



восклицание — всего лишь калька с латинского: «O sancta simplicitas!», прозвучавшего на I-м Никейском соборе (325).

«Наивность — родная сестра невинности и двоюродная — глупости» (П. Декурсель).

Словарь С.И. Ожегова определяет «наивный» как простодушный, обнаруживающий неопытность, словарь В.И. Даля — как прямой, невинный, простой, простодушный, простосердечный, милый за простоту.

Рассматривая синонимы, увидим, что наивный — дурак, глупый человек, человек без культуры и мыслительного аппарата (пословица: «век живи, век учись — дураком умрешь»).

Понятия «наивный» и «сентиментальный», «мечтательный» в некоторых случаях (наперекор шиллеровским противопоставлениям наивного сентиментальному) могут приобретать синонимичный оттенок: «Человек не имеет права быть наивным и мечтательным в жизни социальной, не смеет распускать своей сентиментальности. Он должен быть ответственным мужем, должен видеть зло и грех, должен научиться различать духов. Слишком дорого стоила ваша мечтательность, ваша сентиментальность, ваша наивность, ваше неведение зла»<sup>1</sup>.

Для более глубокого понимания обратимся к данным фоносемантического анализа вышеуказанных слов (пословица: «дурак должен иметь свой знак»), который показывает, что в подсознании при употреблении слов «наивный», «дурак», «простак» всплывают иные значения, чем при сознательном их употреблении (нечто вроде ремарковского «наивность не недостаток, а признак одаренности»): «*наивный*» приобретает характеристики — мужественный, большой, величественный, хороший, простой, красивый, сильный, могучий; «*дурак*» — мужественный, храбрый, большой, громкий, грубый, холодный, сильный, могучий; «*простак*» — мужественный, страшный, тихий, шероховатый, тусклый, темный, быстрый, короткий, угловатый; «*аутсайдер*» — храбрый.

Другими словами, мы чувствуем: «в трудные времена наивность — самое драгоценное из всего, волшебная мантия, скрывающая от тебя

<sup>1</sup> Бердяев Н. Философия неравенства. Письма к недругам по социальной философии // URL: [http://az.lib.ru/b/berdjaew\\_n\\_a/text\\_1929\\_filosofiya\\_neravenstva.shtml](http://az.lib.ru/b/berdjaew_n_a/text_1929_filosofiya_neravenstva.shtml) (дата обращения 31.05.2023).

беды, в которые суперумник, словно загипнотизированный, то и дело попадает»<sup>1</sup>.

Как мы уже поняли, современное толкование слов «наив», «наивный» включает и оттенок сентиментальности (по БСЭ: чувствительность, чрезмерная нежность в выражении чувств, слезливая растроганность, разнеженность). Превосходное определение сентиментальности дал Дж. Сэлинджер: «Мы сентиментальны, когда уделяем какому-то существу больше нежности, чем ему уделил Господь Бог»<sup>2</sup>.

Немного изменим ракурс и рассмотрим наив как результат художественной деятельности. В специальных словарях наивное искусство рассматривается как стиль творчества самодеятельных, не получивших профессионального образования художников. Историческая его база — народное художественное творчество, оформившееся как особое направление в XX в., когда возрос общеэстетический и коллекционерский интерес к таким художникам, как А. Руссо, Н. Пиромани, Т.К. Чонтвари.

В словаре художественных терминов: наивное искусство (от *naiv art*) — одна из областей искусства примитива XVIII–XX вв., включающая самодеятельное искусство, а также изобразительное творчество художников-самоучек<sup>3</sup>.

С наивом (в смысле художественного творчества) граничат самодеятельное искусство, примитив, примитивизм, кич. Последний, по данным Н.А. Конрадовой, в отечественных словарях не встречался до 1991 года. Она отмечала: «... произведение кича, созданное в жанре кинематограф, обозначает “кинематографичность”, в жанре литературы — “литературность”, в жанре изобразительного искусства — визуальная “художественность”, “красивость”»<sup>4</sup>.

Обратимся к философской рефлексии: в «Философской энциклопедии»: наивное — философско-эстетическое понятие, предложенное

<sup>1</sup> Ремарк Э.М. Три товарища // URL: [https://librebook.me/three\\_comrades](https://librebook.me/three_comrades) (дата обращения 31.05.2023).

<sup>2</sup> Сэлинджер Дж. Выше стропила, плотники // [http://lib.ru/SELINGER/sel\\_2.txt](http://lib.ru/SELINGER/sel_2.txt). (дата обращения 31.05.2023).

<sup>3</sup> Краткий словарь художественных терминов // [http://www.tinlib.ru/kulturologija/kratkii\\_slovar\\_hudozhestvennyh\\_terminov\\_dlja\\_uchashisja\\_5\\_8\\_klassov/p13.php](http://www.tinlib.ru/kulturologija/kratkii_slovar_hudozhestvennyh_terminov_dlja_uchashisja_5_8_klassov/p13.php) (дата обращения 31.05.2023).

<sup>4</sup> Конрадова Н.А. Кич как социокультурный феномен. Автореферат дис. ... канд. Культурологии. М., 2003. С. 77.

Ф. Шиллером для характеристики типа художественного творчества и мирозерцания, основанного на пластическом видении объективных вещей природы ... и разъединяющей творческий субъект и предметный мир рефлексии.

Повторим: наив — мирозерцание, основанное на пластическом видении объективных вещей природы, без разъединяющей творческий субъект и предметный мир рефлексии, что приводит к милому за простоту художественному результату: простодушно увидел — простодушно сделал; как вижу, так пишу. Акты видения и делания становятся единым актом: вижу (слышу, осязаю) — делаю. Объект–субъект–результат делания слиты, нераздельны.

При таком определении исключается рефлексия (она может быть после, не в момент творческого акта) и становится совершенно не важен творческо-социальный статус художника (профессионал, который использует видение как прием; непрофессионал, не осознающий свой прием; ребенок; душевнобольной и т.д.) Важно: как увидел, так и сделал; особый взгляд, определяющий все остальное. При этом «Я» выражено в максимальной степени.

Обратимся к наиболее часто встречающемуся синониму слова «наив», если речь идет о художественной деятельности,— примитив (примитивизм)<sup>1</sup>. Среди разного рода путаниц проблема определения предмета в дебрях наивного — примитивного — примитивизма одна из самых больших и давних. Под шапкой (Сенькиной?) терминов наивный — примитивный — примитивизм с успехом умещаются художники, отвечающие разнообразным вкусам исследователей. Из наиболее удачных попыток разобраться отметим работы Р. Тильмани (общее основание отнесения к одному из понятий — интуиция)<sup>2</sup>, Р. Голдуотер (разводит термины «примитив» и «примитивизм», вплоть до отрицания родства)<sup>3</sup>, А.В. Лебедев (призывал разделять архаическое и архаизирующее)<sup>4</sup>, Л. Письман (с точки зрения когнитивной психологии различает

<sup>1</sup> Э.Х. Гомбрих отмечал, что едва ли не первое упоминание о примитивизме относится ко временам римского императора Августа. См.: Gombrich E.H. *Art and illusion*. 5th ed. London, 1977. P. 124.

<sup>2</sup> *Thilmany R. Criteriologi de l'art naif*. Paris, 1984.

<sup>3</sup> *Goldwater R. Primitivism in Modern Art*. N. Y., 1938.

<sup>4</sup> *Лебедев А.В. Типология примитива. (Россия XIX–XX вв.) // Примитив в искусстве: Грани проблемы*. М., 1992.

культурно-антропологические основания примитива и примитивизма, используя теорию «сбросов» А. Пелипенко и И. Яковенко)<sup>1</sup>.

При изучении представления о наиве мы анализируем мнение социокультурной группы (источника, субъекта оценки). Мнение объекта оценки лучше всего выразил один наивный художник: «То наивным назовут, то примитивным».

В отечественном искусствознании существует тенденция называть примитивом устойчивый пласт искусства Нового времени, питающийся как от фольклора, так и от профессионального искусства. В Европе и США термин отсылает скорее к первобытному и племенному искусству. В Японии и Китае его вообще не существует (очевидно, как и самой проблемы). С 1830-х гг. примитивами называли раннеренессансных итальянцев, затем включили европейское средневековье и незападные культуры. В начале XX в. примитивы были открыты авангардистами, и к списку добавились детский рисунок и искусство душевнобольных.

По С.И. Ожегову и словарю иностранных слов, примитив — первобытное или всякое явление, еще не развившееся, по Брокгаузу и Ефрону — исключительно первобытное<sup>2</sup>. По Британской энциклопедии примитив — примитивная культура, а точнее — «любое из многочисленных обществ, которые могут включать недостаток письменного языка, относительной изоляции, маленького населения, относительно простые социальные учреждения и технологии, и вообще медленные социокультурные изменения». В словаре Ожегова помимо приведенного выше встречается толкование примитива как нравственно неразвитого человека, т.е. речь идет о морали или качественной (отрицательной) характеристике культуры межчеловеческих отношений. «Философский энциклопедический словарь» 1983 г. определение примитиву не дает.

Теперь рассмотрим слова, образованные от существительного «примитив». У Ожегова: прилагательное «примитивный» — простейший, несложный по выполнению или устройству, второе значе-

<sup>1</sup> *Письман Л.* Примитив и примитивизм: пространственные концепции // Международные чтения по теории, истории и философии культуры. СПб., 2001. No 11. См. также: *Поспелов Г.* Примитивы и примитивисты в русском искусстве первой трети XX века // Русское искусство между Западом и Востоком. М., 1977. С. 258–265; *Маргинальное искусство.* М., 1999. С. 129–134; *Лебедев А.В.* Типология примитива (Россия XIX–XX вв.). С. 36, 51; *Пелипенко А., Яковенко И.* Культура как система. М., 1998.

<sup>2</sup> Значение слова «примитив» в различных словарях // <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ozegevo/183142> (дата обращения 31.05.2023).

ние — неглубокий, слишком упрощенный; существительное от этого прилагательного — «примитивность», книжное существительное «примитивизм» — упрощенный подход к сложным вопросам и использование форм первобытного искусства (толкование, связанное с изобразительным искусством), прилагательное «примитивистский».

«Большой толковый словарь иностранных слов» дает схожее толкование примитивизма: подражание примитиву, нарочитое упрощение; течение в искусстве конца XIX — начала XX в.

Как видим, примитив толкуется однозначно, а примитивизм — по-разному: использование форм первобытного искусства не то же, что подражание примитиву. Но в обоих случаях речь идет об искусстве: в первом случае — вообще, во втором — только об изобразительном искусстве рубежа XIX–XX вв.

Пойдем дальше и рассмотрим, как истолковываются примитив, примитивизм, примитивный и образования от них в словарях по искусству.

По Универсальной энциклопедии Кирилла и Мефодия примитив — более архаичная или провинциальная форма культуры, значительно отличающаяся от ее высоких стилей<sup>1</sup>. То есть: чем культура древнее, тем она примитивнее (неполноценнее). Поэтому классика — примитив по сравнению с последующими большими стилями. По нашему мнению, это может относиться лишь к характеристике знания о примитивных культурах: чем древнее культура, тем меньше мы о ней знаем.

В этом неопределенном контексте рассматривается и изменение отношения к примитиву на рубеже XIX–XX вв. О неопределенности мы говорим вот почему. Исходя из указанного контекста, можно сделать вывод: более ранняя по времени культура, чем берущаяся как точка отсчета, обладает особой силой и искренностью художественного выражения.

«Примитивизм» в той же энциклопедии трактуется как совокупное название тенденций в художественной культуре (главным образом, XX века), опирающихся на архаические, примитивные формы творчества. «Опирающиеся на архаические формы тенденции» выглядят расплывчато по сравнению с «использованием форм» и «подражанием примитиву». Слово «архаический» здесь трактуется как синоним примитивного, чем снимается оценочность примитива.

<sup>1</sup> <https://megabook.ru/> (дата обращения 31.05.2023).

Обратившись к трактовкам специалистов, мы фиксируем появление для примитива определений — художественный, генетический, эстетический, а также множества синонимов и синонимических понятий — дилетантизм, провинциализм, аутсайдерское искусство, детское творчество, наивное искусство.

Толкование слова «примитив», с одной стороны, значительно расширяется, с другой — сужается за счет анализа отдельных проявлений примитива.

Фоносемантический анализ слова «примитивное» показал, что оно обладает только одним признаком из 25 возможных: короткое.

Понятие «маргинальность» (от лат. *margo* — граница, грань, край; *marginalis* — находящийся на краю) в социальной философии и социологии традиционно используется для анализа пограничного положения личности или группы по отношению к какой-либо социальной общности. Оно подчеркивает социальный статус (низкий), принадлежность к меньшинству, которое находится на границе или вне социальной структуры, ведет образ жизни и исповедует ценности, отличающиеся от общепринятых.

Маргинальность, как и наивность, имеет не только социальный контекст, но и онтологическое измерение. Она выражает способность находиться на краю, на границе социального бытия и человеческой реальности и понимается как негативное, второстепенное, онтологически вторичное, сравнивается с нормой (социальной, антропологической, этической, медицинской), любое отклонение от которой воспринималось как нарушение, угроза, преступление или болезнь.

Объединим найденные значения «наива» и «примитива» в смысловые группы.

Примитив — это: всякое сознание; категория мышления; реакция интеллекта на дискомфортное восприятие формы; универсальный феномен; своеобразное явление; искусство; художественный результат; культурно-художественный пласт; то, что рождается культурой; простое, неразвившееся; живущее на шумном культурном перекрестке; мастер.

Попробуем определиться со словом «наивный», выделив группы значений: эфемизм для термина «примитивизм» (звучит не столь оскорбительно); примитивное; простое, вечное; периферийное искусство; скромное искусство; произведения, созданные в лучший период творчества наивного художника; художник. Как видим, определение

«наивный» используют как синоним «примитивного», чаще употребляя как определение творчества наивных художников. Если объединить полученные толкования, получим: наивное — это примитивное, простое, вечное, но скромное периферийное искусство, часть искусства примитива XVIII–XX вв.

Вывод, который можно сделать из сказанного: слово «наив» в первом приближении отнюдь не случайно оказалось выбранным нами. Оно имеет множество действенных синонимов, отрефлексировано в разных словарях — общеупотребительных, специальных, философском. Последнее говорит о том, что это слово разрабатывается как понятие, в котором выделена объектно-субъектная слитность. Для нас важно также наличие подсознательно сильных позиций при употреблении слова и наличие в нем щемяще-детско-умилительного значения, нам импонирующего.

### **Литература**

1. Бердяев Н. Философия неравенства. Письма к недругам по социальной философии // URL: [http://az.lib.ru/b/berdjaew\\_n\\_a/text\\_1929\\_filosofiya\\_neravenstva.shtml](http://az.lib.ru/b/berdjaew_n_a/text_1929_filosofiya_neravenstva.shtml) (дата обращения 31.05.2023).
2. Виноградов В.В. История слов. М., 1999. С. 777.
3. Конрадова Н.А. Кич как социокультурный феномен. Автореферат дис. ... канд. Культурологии. М., 2003. С. 77.
4. Краткий словарь художественных терминов // [http://www.tinlib.ru/kulturologija/kratkii\\_slovar\\_hudozhestvennyh\\_terminov\\_dlja\\_uchashihsja\\_5\\_8\\_klassov/p13.php](http://www.tinlib.ru/kulturologija/kratkii_slovar_hudozhestvennyh_terminov_dlja_uchashihsja_5_8_klassov/p13.php) (дата обращения 31.05.2023).
5. Лебедев А.В. Типология примитива. (Россия XIX–XX вв.) // Примитив в искусстве: Грани проблемы. М., 1992.
6. Лотман Ю.М. Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе // Труды по русской или славянской филологии. Литературоведение. 1У (Новая серия). Тарту: Tartu University Press, 2001. С. 9–51.
7. Маргинальное искусство. М., 1999. С. 129–134;
8. Пелипенко А., Яковенко И. Культура как система. М., 1998.
9. Письман Л. Примитив и примитивизм: пространственные концепции // Международные чтения по теории, истории и философии культуры. СПб., 2001. №11.

10. Поспелов Г. Примитивы и примитивисты в русском искусстве первой трети XX века // Русское искусство между Западом и Востоком. М., 1977. С. 258–265
11. Пушкин А.С. Полн. Собр. Соч.: В 10 тт. 1815–1830. М.: 1962. Т. 9. № 161. Мы признательны Н.И. Михайловой за указание на это письмо.
12. Ремарк Э.М. Три товарища // URL: [https://librebook.me/three\\_comrades](https://librebook.me/three_comrades) (дата обращения 31.05.2023).
13. Словарь языка Пушкина. М.: Азбуковник, 2000. С. 491, 492.
14. Сэлинджер Дж. Выше стропила, плотники // [http://lib.ru/SELINGER/sel\\_2.txt](http://lib.ru/SELINGER/sel_2.txt). (дата обращения 31.05.2023).
15. Gombrich E.H. Art and illusion. 5th ed. London, 1977. P. 124.
16. Thilmann R. Criteriologi de l'art naif. Paris, 1984.
17. Goldwater R. Primitivism in Modern Art. N. Y., 1938.

A.N. Ryleva

*Moscow International University Moscow, Russia*

### **Semantics of the word “naiv”: dictionary research**

*Key words: naiv; culture; semantics; synonyms; phonosemantic analysis; sphere of meanings; etymology; common dictionaries; special dictionaries*

*The subject of the study in the article is the meanings of the word “naiv”, considered on the material of commonly used and special dictionaries. The purpose of the analysis is to clarify the functionality of the word, as well as to search for additional meanings by studying an extensive range of synonyms. The obtained conclusions make up a number of functionally significant features of the word “naiv”: it has many effective synonyms, it is reflected in different dictionaries — common, special, philosophical. The latter suggests that this word is being developed as a concept in which object-subject unity is highlighted. It is also important for us to have subconsciously strong positions when using the word and the presence in it of a painful, childish, touching meaning that appeals to us. The results of the research conducted in this article can be used in research and teaching activities related to the study of the phenomenon of naive and naive art.*



# Теория стиха

Ю.Б. Орлицкий

УДК 801.66

## **О феномене неполного рифмования в новейшем русском стихе. мерцающая, или спорадическая рифма**

Ключевые слова: *стихосложение, новейший русский стих, рифма, способы рифмования, холостые строки, мерцающая (спорадическая) рифма.*

*В статье на примере творчества русских поэтов начала и конца XX и начала XXI вв. рассматривается одна из конкретных форм гетероморфизации современного стиха: внедрение в широкую практику различных видов неупорядоченного неполнорифмованного стиха. Особое внимание уделено такой его форме как белый стих со случайной (спорадической, мерцающей) рифмой. Дается краткая предыстория и ранняя история явления в русской и европейской поэзии. В качестве примеров приводятся стихотворения Хлебникова, Введенского и Хармса, в новейшей поэзии — Г. Сапгира, А. Величанского, Н. Горбаневской, Е. Сабурова, С. Янышева, В. Рожнятовского и др. авторов. Нерифмованный стих с мерцающей рифмой и рифмованный стих с холостыми строками предлагается рассматривать как единой рифмологическое явление.*

Прежде всего следует договориться, что именно мы будем понимать под рифмой. Б. Томашевский в своем знаменитом учебнике «Теория литературы. Поэтика» определяет ее так: «Рифмой называется созвучие (совпадение звуков) концов стихов, начиная с первого ударного гласного» [Томашевский, 1996, 46].

Еще один классик нашего стиховедения, В. Жирмунский в предисловии к переизданию своей классической книги «Рифма, ее история

и теория» значительно точнее и одновременно осторожнее: «Школьная теория понимает под рифмой полное звуковое тождество двух или нескольких стихов (звуковых рядов) от последнего ударного слога до конца стиха. В этом традиционном толковании речь идет о классической форме так называемой точной конечной рифмы нового времени. В противовес этому автор понимает под рифмой любой звуковой повтор, который претендует на функциональное (другими словами, структурное) значение в метрической композиции стихотворения <...>. С фонетической точки зрения рифма может представлять собой полный или частичный звуковой повтор, в зависимости от господствующей художественной нормы; она выступает как аллитерация или ассонанс, как консонанс или гармония гласных. Она не всегда стоит в конце стиха; наряду с конечной рифмой встречаются начальные и срединные рифмы, хотя положение в конце звукового ряда имеет большее композиционное значение, так как конечная рифма обозначает («маркирует») границу звукового ряда и одновременно его структурное отношение к другим рядам (структуру строфы)» [Жирмунский, 1975, 235–236].

Так говорили классики. А современные ученые (М. Гаспаров, В. Холшевников, О. Федотов, В. Баевский, М. Шапир и др.), говоря о рифме, чаще всего вообще не дают ее определения, исходя, очевидно, из того, что его можно считать общепринятым.

Возможно, в рамках современной «школьной теории» и применительно к классической поэзии это и так, но обращаясь к рассмотрению новейшего стиха, мы сталкиваемся с достаточно серьезными проблемами в понимании и толковании рифмы.

Прежде всего, это связано со все возрастающим разнообразием типов стиха и стратегий ее использования. Уже процитированный Жирмунский в главе «Рифма и строфа» акцентирует внимание на одной из важнейших функций рифмы в традиционном стихе — строфообразующей — но не предлагает типологию рифмования с точки зрения его полноты/неполноты. Очевидно, в начале XX века это было не так важно, как сейчас, когда разные виды неполного рифмования стиха стали актуальным явлением стиховой культуры.

Вполне очевидно, что два крайних полюса такой типологии занимают полнорифмованный (обычно называемый просто рифмованным) и полностью нерифмованный (белый) стих, которые существуют в большинстве типов стиха, кроме принципиально нерифмованного

верлибра и принципиально рифмованного — раешного, который иногда так и называют — рифменным. Обычно этого разграничения вполне достаточно для описания и анализа конкретных явлений стиха классической эпохи.

Но и здесь бывают исключения: так, в раёшнике, в том числе и фольклорном, исследователи отмечают почти обязательное появление белых строк, а в свободном стихе иногда встречается окказиональная рифма (иногда, возможно, по недосмотру авторов, но иногда и вполне осознанно, для решения конкретных ритмо- и смыслообразующих задач).

Кроме того, существует формы неполного рифмования, причем как регулярны, так и нерегулярные. Самый распространенный вид первого — так называемый полурифмованный стих, появление которого в русской поэзии обычно принято связывать с влиянием поэзии Гейне и ее переводами на русский язык [Гаспаров, 2000, 204–205]. В подавляющем большинстве случаев в таком стихе рифмуются только четные строки, однако Гаспаров замечает: «Поэты, сохранившие романтический вкус к стихотворной форме, сумели и из полурифмовки извлечь эффект не упрощенности, а изысканности. Так, Фет в обычном «гейневском» хорее рифмует нечетные строки вместо четных» [Гаспаров, 2000, 205].

Второй вариант упорядоченного неполнорифмованного стиха — рифмованный стих с упорядоченным пропуском рифмы в отдельных строках, которые принято назвать холостыми [Орлицкий, 2008, 321–335]. Гаспаров предлагает называть их по немецкому прототипу соответствующим термином *вайзе* («сирота») [Гаспаров, 2000, 101] и справедливо считает своеобразным «рудиментом припева» [Гаспаров, 2000, 205] (Интересно, что объем *вайзе* может иногда превышать объем рифмованной части строфы — так в каждой строфе стихотворения Державина 1791 г. «Памятник герою» вслед за двумя смежно зарифмованными строками идет четыре нерифмованных [Орлицкий, 2004b, 116]).

Холостые строки в определенной позиции строфы встречаются также в частушках, и — соответственно — в литературных подражаниях им. Кроме того, необходимо упомянуть стихи с подобным закономерным пропуском рифмы в определенных местах строфы, написанные в подражание персидским строфам — байтам (русские рубаи [Орлицкий, 2015, 219–228], газели [Орлицкий, 2018, 247–257], касыды), в которых рифмуются первая и вторая строки и затем с ними — четвертая, шестая и т.д. — т.е., все четные, а нечетные остаются холостыми.

Наконец, неупорядоченный вариант неполнорифмованного стиха — такой, в котором незарифмованные строки встречаются в случайных позициях, чаще всего — сильных (особенно — в начале и конце стихотворения, в основном — «для иллюзии оборванности начала или конца текста», как пишет Гаспаров [Гаспаров, 2001, 1170]. Это — тоже явление, достаточно распространенное в отечественной поэзии и осмысленное в стиховедении.

Причиной появления неупорядоченных холостых строк может быть и «простой недосмотр (три случая в “Медном всаднике”, 1833, А.С. Пушкина)» [Гаспаров, 2001, 1170]; в этом конкретном случае необходимо учитывать, что сам автор не успел подготовить рукопись к печати, так что ответственность за дефект текста лежит на публикаторе.

И последняя рубрика классификации — нерифмованный (белый) стих со случайно (спорадически) возникающей рифмой; до недавнего времени в русской поэзии он появлялся редко и несистемно и поэтому особого внимания исследователей не привлекал.

Однако это явление широко известно в истории мировой поэзии. Как свидетельствует, например, Д. Рейнольдс, «sporadic end-rhyme is attested in a number of European languages at various dates» (спорадическая концевая рифма отмечена в разных европейских языках в разное время) [Reynolds, 2022, 55], [Шапир, 2000, 64]. М. Шапир как о чем-то само собой разумеющемся пишет о «спорадической рифме» в фольклорном «Петрушке» (где появляется, как он считает, «проза со спорадическими рифмами») [Шапир, 2000, 64] и в литературном белом стихе после воцарения в европейской поэзии рифмы [Шапир, 2000, 114]. Равным образом К. Лаппо-Данилевский отмечает закономерное появление спорадических рифм в анакреонтических «Новых одах» М. Хераскова (1762) [Лаппо-Данилевский, 2019, 393].

Иногда спорадическая рифма возникает также в русских переводах иноязычной поэзии — там, где это помогает передать аналогичное явление в оригинале. Так, Л. Ермакова фиксирует использование такой рифмы в переводах трагедий Эсхила Вяч. Ивановым и некоторыми его русскими предшественниками [Ермакова, 2021].

Применительно к Новому времени историки поэзии чаще всего объясняют появление «лишних» рифм у Шекспира, Мильтона, Пушкина авторским недосмотром. Однако Томас Шоу в книге «**Поэтика неожиданного у Пушкина**», переведенной на русский язык Гаспаровым

и Скулачевой, описывая «незаконные» рифмованные строки и отрывки в «Борисе Годунове», предлагает рассматривать их функционально: «неожиданные рифмы появляются спорадически и <...> выполняют роль курсива в остальном тексте» [Шоу, 2002, 326].

В новейшей поэзии активное использование такого типа рифмовки как особая стратегия организации стихотворной речи описано в нескольких специальных работ израильского исследователя Роя Тартаковски, прежде всего — на материале лирики Роберта Крили [Tartakovsky, 2014; 2017; 2021], наиболее активно ее применявшего в XX в. Показательно, что для уточнения основного понятия своих исследований Тартаковски выстраивает длинный синонимический ряд терминов: «Sporadic, occasional, haphazard rhyme» [Tartakovsky, 2017, 98], «Rhyme Random».

В русской поэзии новейшего времени волна интереса к спорадической рифме связана в первую очередь с возникновением гетероморфного стиха [Орлицкий, 2005a], подразумевающего разные несистемные нарушения стиховой структуры, в том числе и появление «незаконных» рифменных созвучий. И действительно, мы без труда находим примеры этого явления у признанных «пионеров» гетероморфности: Хлебникова [Орлицкий, 2006, 563–575] и обэриутов [Орлицкий, 2005b, 146–158]. Приведем несколько примеров.

Хлебников часто обращается к нерегулярной рифмовке в своих ранних (1907) заумных и полузаумных стихотворениях:

\* \* \*

Быльняк зорецветный  
На далеке лет  
Возрос на берегу реки.  
С труйна река моей тоски!  
Зыбкий, вивкий, перевивкий,  
Зыбкий в листьях жизни марев,  
Стопу по степу изливкий

[Хлебников, 2000, 24].

\* \* \*

Дувь волн холодных моря,  
Вздымается и мается  
Холодных белых волн

Холодно-соленая вода,  
Кличет: «Мы! -мы — в горе!»  
И в клике дивно ясно море  
[Хлебников, 2000, 48].

Не менее выразительно использует несистемную рифму для выделения «главных» строк текста и Даниил Хармс:

Тут нарисована жена  
её глядеть моё призванье  
как северный холм  
она *сложена*  
в зелёной кофточке стоит  
подобно мудрой жене  
держит стальное перо  
заложив пальцем книгу  
1929

[Хармс, 1997, 101].

Следующий пример — из раннего (1926) Александра Введенского; здесь рифма «мерцает» только в начале стихотворения, причем достаточно нарочито; потом, выполнив свою функцию, она полностью исчезает из текста:

#### **Начало поэмы**

верьте верьте  
ватошной смерти  
верьте папским парусам  
дни и ночи  
холод пастбищ  
голос шашек  
птичий срам  
ходит в гости тьма коленей  
летний штык тягучий ад  
гром гляди каспийский пашет  
хоры резвые  
посмешищ

небо грозное кидает  
взоры птичьи на Кронштадт  
гордой дудкой мчатся волны  
мел играет мёртвой стенкой  
в даль кидает как водичку  
спит пунцовая соломка  
на спине сверкает «три»  
полк английский ерусланский  
шепчет важное ура  
торг ведёт монах с василием  
где часовня жабой русою  
улыбается густой каймой  
на штыки на третье рождество –  
дым и пень котёл и паучок  
скоро сядет на холму воробышек  
голубой как утка пиротехничек  
ты сова копилка птица глупая  
тень диван татары лунь павлин  
уж летят степные галки  
уж горячей пеной по небу  
в шесть мечей сверкают башни  
и блестят латинским маслом  
волосами щит лазурный  
вмиг покрылся как гусёныш  
кипите кости в жиже бурной  
варенье чёрное в стаканах  
уста тяжёлого медведя  
горели свечкою в берлоге  
они открылись и сказали  
«на гусях смерть играет в рясе  
она пропахшему подружка»  
чу сухорукие костры  
(свиная тихая колхида)  
горели мясом. Рысь женилась

[Введенский, 1993, 43–44].

Критики находят спорадическую рифму и у некоторых современных поэтов. Так, А. Прахт, описывая стих Джима Моррисона, утверждает, что в стихотворениях этого автора, «которые написаны дольником или тактовиком, рифма либо отсутствует полностью, либо является спорадической (нерегулярной)» [Прахт]. Другой критик находит такую рифму у Ирины Шостаковской [Рыдкин, 2020].

Однако в последние годы появляется и новый термин для обозначения интересующего нас явления — «мерцающая рифма». Он, несмотря на свою явную метафоричность, представляется нам более подходящим для описания случайно (или неслучайно) возникающих в белом стихе рифмованных строк не с точки зрения обстоятельств их появления (случайного, спорадического), а с точки зрения функции в тексте. В новейшей поэзии у большинства авторов это чаще всего именно не случайность, не результат недосмотра или ошибки, скорее прием, а то и стратегия, направленная на развитие стиха.

Именно об этом пишут, используя новый термин, А. Бубнов в своей теории интегрального стиха (на примере стихов В. Хлебникова) [Бубнов, 2022, 741–749] и Сухбат Афлатуни (Евгений Викторович Абдуллаев), ссылаясь на иноязычный опыт: «давно апробированный в английской поэзии тип рифмовки — “мерцающая” рифма, возникающая как бы внезапно в нерифмованном стихе» и продолжает: «Впрочем, и в русском стихосложении 1920–1930-х примеры и диссонансных, и мерцающих рифм имеются — у того же Мандельштама (“Нашедшему подкову” (так — ЮО), “Полночь в Москве...”, “Из табора улицы темной...” (так — ЮО). Только в отличие от английской поэзии, в русской-советской эти типы рифм не прижились и воспринимались как некая забавная аномалия» [Сухбат Афлатуни]. Вполне очевидно (хотя бы из неверно воспроизведенных заглавий), что автор цитирует Мандельштама по памяти, наугад, отсюда и ошибка: стихотворение «Нашедший подкову» рифмы вообще не содержит, это единственный у классика образец практически чистого, принципиально лишённого рифм свободного стиха.

Зато два других примера Абдуллаева действительно отражают поиск позднего Мандельштама в области техники рифмования: в стихотворении «Я буду метаться по табору улицы темной...» (1925) зарифмовано только одно трехстишие из пяти, причем с помощью неточной рифмы:



Но все же скрипели извозчичьих санок *полозья*,  
В плетенку рогожи глядели колючие *звезды*,  
И били вразрядку копыта по клавишам *мерзлым*.

В длинном (63 строки) полиметрическом стихотворении 1931 г. «Полночь в Москве... Роскошно буддийское лето...», рифма связывает семь пар строк (22%), то есть перед нами действительно белый стих со спорадической (мерцающей) рифмой.

Но вернемся к современной поэзии. В своей цитировавшейся выше статье ташкентский критик приводит в качестве примера стихотворение своего земляка и друга, пишущего по-русски поэта Санджара Янышева «Край ночи» (десятое из его цикла «Офорты Орфея», давшего название и книге поэта 2003 г.); здесь единственная рифма появляется в самом начале текста:

Сегодня любая малость, любой пустяк  
узнаёт во мне своего Гомера.  
Но вчера — ты слышала? — в новостях  
передавали: два самолета столкнулись в воздухе,  
погибли дети —  
их посадили не на тот рейс;  
часом раньше вылетел «Ту»  
и благополучно приземлился в Барселоне —  
мы были на нём...

[Янышев, 2010, 91].

Далее до конца стихотворения идет свободный стих.

При этом 14 текстов в цикле, состоящем из 21 стихотворения, написано рифмованной силлаботоникой (в т.ч. одно — с записью одного фрагмента метрической (ямбическом) прозой), еще одно — нерифмованной силлаботоникой, одно — рифмованной с урегулированными холостыми строками (вайзе); еще в одном традиционный стих составляет полиметрическую композицию с верлибром; три стихотворения — включая и наш пример — написаны свободным стихом; наконец, одно стихотворение — «16. Бульвары. Яузский, потом Покровский» текста, кроме заглавия, не содержит и выглядит так: <...>; в первом книжном

издании 2003 г. Янышев давал к тексту прозаический комментарий, снятый в книге 2010 г.

Таким образом, стихотворение «Край ночи» оказывается и в контексте сложной полиметрии цикла, и среди богатого разнообразия типов рифмования: организованного рифмованного стиха, рифмованного с вайзе, целиком белого, полиметрии силлаботоники и верлибра (рифмованный+белый), верлибра с мерцающей рифмой. Понятно, что в данном случае неслучайность, функциональность использования мерцающей рифмы — вполне очевидна.

Если же говорить о активизации неурегулированного рифмования в новейшей поэзии в целом, то тут имеет смысл начинать с Генриха Сапгира, в первой же книге которого «Голоса» (1958–1962) находим все разнообразие типов рифмования, в том числе — с помощью неточной, неравносложной и теневой рифмы [Баевский, 1972, 92–101; Орлицкий, 2019, 375–402]. В результате в приводимом ниже фрагменте многие из них опознаются с трудом (*леса — голоса, бабы-грибы, полкой-елкой, железнодорожника-орешника, овечка-кличка*), и тогда текст представляется читателю нерифмованным с мерцающей рифмой.

Характерно, что в стихотворении «Морока» все такие рифмы-нерифмы мерцают в самом начале текста, дальше он зарифмован вполне традиционно (такие рифмы выделены курсивом):

В тумане леса —  
Голоса,  
Аукаются бабы,  
В кустах старуха шарит палкой.  
Между пальцев ног выросли грибы.  
Под елкой —  
Красная фуражка железнодорожника.  
— Поди сюда, овечка,—  
Вышли из орешника —  
Кличка —  
Электричка.  
Вдруг овечка загудела и заржала  
По рельсам побежала.  
Туман рассеялся — и лес  
Исчез.

На равнине  
Одни  
Пни,  
Озеро  
Посередине.  
Скрежет бульдозера,  
Чавк экскаватора.  
Станки без звука  
Рвут кого-то.  
Завод погружается в болото...  
[Сапгир, 2008, 46].

Кроме того Сапгир, активно используя в своих ранних стихах рашенный стих, достаточно часто оставляет в нем, следуя фольклорной традиции, отдельные несистемные холостые строки.

Достаточно часто обращается в своей стихотворной практике к мерцающей рифме Эдуард Лимонов, в начале пути активно ищущий новых путей в поэзии:

Тихо-тихо этим летом я проснулся  
Встал, умывшись, продовольствия покушал  
Надушился благовонными духами  
И пошёл мягкими шагами  
В окончательно спокойное пространство

В окончательно спокойном я пространстве  
Увидал ворон висящих  
И воронам я сказал гудяще:  
«О вороны это утро вещь!»

И вороны отвечали мне: «Мы знаем!  
Потому висим, а не летаем  
Дни твои пойдут — но также спящее  
Окончательно спокойное пространство...»

[Лимонов, 2022, 48].

В начале 1980-х гг. к спорадической рифме несколько раз прибегает в своих коротких, в основном нерифмованных стихах Александр Величанский. Например, в его самиздатском сборнике «При слиянии» (1982–1983), посвященном историческим святыням Пскова, находим такое стихотворение, завершающееся принципиально неточной рифмопарой *клобук- Люксембург*, причем неточность тут вполне семантически оправдана: слова, принадлежащие противостоящим мирам, действительно так же плохо сочетаются, как и сами эти миры:

Уж хорош Никола, что от Торга:  
посегодня народ под ним торгует.  
Еще краше Никола со Усохи,  
и болота под ним как не бывало.  
А Никола у Каменной Ограды —  
рад не рад — совсем один остался:  
ниотколь не виден за домами  
ну, хотя б главы его клобук  
на улице Розы Люксембург

[Величанский, 2010, 464; Колымагин, 2020].

Очень интересно работала с рифмой, в т.ч. и с мерцающей, Наталия Горбаневская. В приводимом ниже стихотворении, написанном пятииктным дольником на дактилической основе, встречаем изощренный пример несистемного рифмования. Так, в первом катрене конечным рифменным созвучием связаны две последние строки, во втором — тоже (причем на те же рифмы), в третьем их нет вообще, то есть кажется, что перед нами — классический пример мерцающей рифмы. Однако начиная с первых же строк рифмоподобные созвучия начинают появляться в середине строки (*метро-болеро, слепой-толпой, плевком-кулаком*) и затем пронизывают весь текст (интересный анализ внутренних рифм поэта, в т.ч. и в этом стихотворении, дан в работе [Баркова, 2022, 59–95]:

Флейта в **метро** исполняет равелеподобное нечто,  
не **Болеро**, но берущее за душу тоже.  
Утро набито **битком**, как вагон второго *класса*,  
**отзвуком** битв ночных, перекишшим запахом *кваса*.

Нищий слепой и **слепой** настоятель почтенного причта,  
сбившись с **толпой**, вздыхают оба «О Боже!»  
Выдав **плевком** билет, в падучей забились *касса*,  
сдачу **кулаком** выбивает борец угнетенного *класса*.

Все ж на **челе** найди **различенье** того, что непрочно и прочно,  
как на **челне развлеченье** оплескивать жаркую кожу.  
Не **говори красно**, не говори прекрасно,  
но **сотвори**, вжавшись в **окно**, крест возле рта троекратно.

[Горбаневская, 2013, 46].

Несистемной рифмой нередко пользуется и Евгений Сабуров:

Карлица в косынке марлевой  
поднималась *Маросейкой*  
вверх на улицу *Покровку*,  
когда вдруг ее *обновку*  
сдернула заплечной сумкой  
проходящая *еврейка*.

За предательство *Иуды*  
и за всё, что всем *известно*,  
карлица ее, *паскуду*,  
прокляла тепло и *честно*.

Серый воздух шел налево,  
облака сосали небо,  
словно карлицы-ягняшки  
возле матери-овечки

[Сабуров, 2012, 203].

В этом стихотворении полностью зарифмована вторая строфа, полностью лишена рифмы — третья, в то время как в первой в рифменные созвучия попадают концы четырех строк из шести.

Очевидно, следует определить некоторый порог, с одной стороны которого будут находиться рифмованные в основном стихи с отдельными холостыми строками (в приведенном примере их оказывается 6

из 14, то есть 43%, менее половины общего объема), а с другой — стихи с мерцающей (спорадической) рифмой, в которых доля нерифмованных строк оказывается меньше половины.

Создатели корпуса поэтических текстов НКРЯ, столкнувшись на практике с необходимостью провести границу между рифмованным стихом с холостыми строками и белым стихом со спорадической рифмой предлагают следующее решение проблемы: «спорадическая (рифма — ЮО) — половина или более строк не зарифмованы, однако непредсказуемо встречаются зарифмованные пары строк (= вольная рифмовка при преобладании белых строк)». А «холостая строка — одиночная — часто, конечная — строка без рифмы при наличии регулярной рифмовки» [Корпус поэтических текстов].

Таким образом, явное «предпочтение» отдается белому стиху со спорадической рифмой, которому «победа» отдается при равенстве показателей. А таких случаев в условиях коротких и при этом четнострочных текстов достаточно много.

Однако нам представляется, что здесь логичнее не противопоставлять два типа неполного неупорядоченного рифмования, а представить их как единое явление; назовем его стихом с неупорядоченным сочетанием рифмованных и нерифмованных строк. Появление и развитие этого явление вполне укладывается в общую концепцию гетероморфизации новейшего русского стиха, является одним из конкретных ее проявлений, способным в конкретном тексте быть единственным проявлением вектора гетероморфности или же сочетаться с другими.

При этом в зависимости от количественного преобладания рифмованных или белых строк можно говорить соответственно о рифмованном стихе с холостыми строками и о белом стихе с мерцающей (спорадической) рифмой; важно только не упускать из виду, что это не разные явления, а два варианта одного.

Введение этого понятие позволит в первую очередь лучше объяснить природу текстов, в которых некоторые пары строк поддаются двоякому истолкованию, как рифмованные или белые (см. приведенные выше примеры из Сапгира и Горбаневской и провокативную интерпретацию «мерцания» рифмы в стихотворениях Хлебникова в упоминавшейся статье Бубнова).

Приведем еще несколько примеров, интересных с нашей точки зрения. Начало стихотворения Владимира Богомякова «Благослови свое

животное» зарифмовано достаточно плотно: из первых тринадцати строк девять (69%) попадает в рифменные цепи, и лишь три — нет; однако семь последующих строк оказываются белыми, в результате чего общая доля рифмованных строк оказывается меньше половины (45%); соответственно, стихотворение можно квалифицировать как неполнорифмованное с мерцающими рифмами:

Благослови свое *животное*.  
Грейпфрутов в овощном ему *купи*.  
Последний «Птюч» ему *купи*.  
И в нескончаемую ночь  
Укрой получше тельце его *потное*.  
А если будет утро, *проследи*,  
Чтобы не ело, чтоб не пило бы *холодное*.  
И если будет день, то *не забудь* —  
В 14.00 его пора доить.  
И если будет день, то *не забудь* —  
Глюкозу добавлять ему в полезное питье.  
И, если будет вечер, *не забудь*  
Поцеловать его в разомкнутые губы.  
И, если снова будет ночь,  
Ему присниться постарайся.  
Под теплым, ватым и немного липким  
Ему чеши тихонечко загривок,  
Чтоб хоть на время перестал он думать  
Про тот огромный и сияющий топор,  
Что скоро с хрустом перерубит его шейку...  
[Богомяков, 2003, 214].

Тут принципиально важно то, что рифмы в первой половине текста расположены принципиально несистемно, а также регулярно встречается тавтологическая рифма (*купи-купи; не забудь-не забудь-не забудь*); кроме того, одно созвучие носит очень приблизительный характер и вполне может рифмой не считаться (*купи-проследи*).

При этом если для большинства цитированных выше авторов обращение к неполному рифмованию носит нерегулярный характер, то

для псковско-петербургский поэта и искусствоведа **Всеволода Рожнятовского это — один из любимых приемов организации текста.**

Рассмотрим это явление подробнее на примере стихотворения поэта из цикла «Единорог», являющегося своего рода образцом несистемного рифмования с использованием мерцающей рифмы, в том числе — внутренней (как у Горбаневской); для убедительности приводим этот достаточно протяженный текст целиком:

Так, посреди лета, от корней травы  
посмотрел, удивляясь жирному гляncy  
листов, размерами с *материк*,  
стеблей — животным прикосновением  
настырных к продолжению рода.  
И поднявших гла́зы наверх, к серому  
теплому тучному небу,— подумал  
о бренном и о себе, конечно:  
будто бы в назидание заглянулось  
в святоотеческий *патерик*.

Но как трудно представить посреди лета  
скудель стужную, да зимнюю **гололедь**,  
*вот ведь* — эка жирность вокруг *плывет*.  
Здесь, от корней травы углядывая,  
умаяясь, до умиления тих –  
не пойду на Вы, и на ты на себя: я  
хочу быть этим цветком, можно  
камушком этим. О, зависть! –  
к насекомым делам, когда сам не при чем:  
позаботить себя, но о ком? Да —

моя **тень** в пасмурный день *сейчас*  
неприметно: но в яркий жар  
этой зеленой земле моя тень — катакомба,  
укрывая человеческую **хитросплетень**  
от нежности, просто ладони — тепла,  
от южной телесности, от объятий,  
коими занемогла душа: *раз*



познавшая ласку, но упрянтая  
в **плетень**. Я в траве распластан, акы  
на дереве авва, за которым несется  
единорог, его **смерть**.

Подвожу в этом лете посреди  
Тыщалетий — итог. А единорог  
Симпатичный, говорю авве, или себе? — **заметь**.  
Жить буду каждый день,  
и дождевку держать на макушке  
серебряным колпачком,  
пророческой шапочкой листика,  
зная про сроки и наблюдая, —  
будто безумство цветенья, — *дарить*:

как попало всем походям.  
Буду как воздух плыть на глаза и уста,  
так, тихо по-утреннему, покорно любить  
ваше сегодня и вечность мою. Еще  
буду шататься ветвями или в укрытии  
наблюдать паучком в паутине умной **прицельной**:  
как все округ цельно — не передать.  
Да не предадите, цветы! — что этот взгляд мой —  
со дна **скудели**. Нарыдает оттуда  
друг друга, друг друга *любить*

[Рожнятовский, 2017, 102–103].

***Достаточно часто к мерцающей рифме обращается также Мария Максимова; у нее такая рифма чаще всего возникает в конце стихотворений, обычно написанных свободным стихом:***

#### Керченское каприччио

Ночь со среды на четверг... Что же делать, чем буду утешен?  
Спелую вишню сыплется лето в ладони,  
великанов и карликов, и крепость из черных кораллов  
тушью густую выводят на влажной бумаге.  
(Чтобы равными стать, необходимо упразднить промежутки).  
Прочь гнет грядущего, не лучше ли

мастерство рисовальщика Ху, независимость расстояний.  
В Цементной Слободке сойдемся мы вновь  
и найдем отшлифованный камень  
или косточку персика, обглоданную хрустящей волною.  
Вода поднялась, просыпайся, железное сердце  
(бальные тапочки пахнут харбинской смолой).  
А потом расскажи, где китайский олень, где бумажное небо,—  
вязнет в бархатном кашле бесчувственный мальчик-тапер.  
Слышу, треснул рассвет и червивую розой раскрылся,  
серафимом обугленным падает ночь на ковер.

[Максимова, 2012, 18].

И наконец — *появившиеся наконец в России* стихи того самого *Роберта Крили* в русском переводе; вот как передает его спорадическую рифму Александр Стесин:

#### EN FAMILLE

Я, одинок, как облако, *блуждал*,  
Казалось, я из виду *потерял*  
тех, с кем пришел. Отец и мать, сестра  
и братья. Плоть от плоти.

И вот не стало рядом никого.  
Лишь в зеркале мое лицо.  
Единственное на крючке пальто.  
Кровать застелена. Куда они ушли?;

\* \* \*

В одиночку тебе  
не уйти далеко. Там темно.  
Слишком долго идти.  
Любая собака знает.

Это он, тот, кто любит нас больше всех.  
Или думается, что любит. В потемках *души*.

Поспокойнее. Осторожней езжай, *не спеши*.  
Так держать. Мы вовсе не сбились с курса  
[Крили].

Подводя итоги, можно сказать, что формальные поиски новейшей русской поэзии проходят не только в сфере обновления метрики и строфики, но и среди новых типов рифмы и способов рифмования. И здесь одной из радикальных стратегий обновления стиховой материи оказывается переход от гомоморфных структур (полностью рифмованного и полностью нерифмованного стиха), характерных для классики, к разного рода нарушениям системности рифмования, в том числе и к стиху с неупорядоченным сочетанием рифмованных и нерифмованных строк.

### **Литература**

1. Баевский В. Теневая рифма // Баевский В. Стих русской советской поэзии. Смоленск: СПИ, 1972. С. 92–101
2. Баркова Л. Особенности метрики стихов Н.Е. Горбаневской // Труды ИРЯ РАН. 2022. № 3 (33). С. 59–95.
3. Богомяков В. Песни и танцы онтологического пигмея. М.: Парад, 2003.
4. Бубнов А. Интегральный стих как форма и стратегия // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания русского языка в вузе и школе. 2022. № 34. С. 741–749.
5. Введенский А. Полн. собр. соч. в 2-х тт. Т. 1. М.: Гилея, 1993.
6. Величанский А. Пепел слов. Т. 1. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
7. Гаспаров М. Очерки истории русского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2000.
8. Гаспаров М. Холостой стих // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 1170.
9. Горбаневская Н. Города и дороги. М.: Рус. Гулливер, 2013.
10. Ермакова Л. Вячеслав Иванов — переводчик и интерпретатор трагедий Эсхила. АКД... кандидата филологических наук. СПб. 2021.
11. Жирмунский В. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975.
12. Колымагин Б. Свободоречие // Газета КИФА. 2020. 01. 08. URL: <https://a.gazetakifa.ru/content/view/6025/25/1/3> (дата обращения: 10.06.2023).
13. Корпус поэтических текстов: терминологический указатель URL: <https://ruscorpora.ru/page/corpus-poetic-index/> (дата обращения: 10.06.2023).

14. Крили Р. Ларинька Ларими: литературный дневник URL: <https://stihi.ru/diary/miillarr/2017-06-25> (дата обращения: 10.06.2023).
15. Лаппо-Данилевский К.Ю. «Анакреонтические оды» и «анакреонтические стихи» в русской поэзии XVIII века // Литературный факт. 2019. № 1 (11). С. 384–402.
16. Лимонов Э. Полное собрание стихотворений и поэм. Т. 1. СПб.; М.; Минск: Питер, 2022.
17. Максимова М. Голос и звук. М.: Русский Гулливер, 2012.
18. Орлицкий Ю. Стих Александра Введенского в контексте обэриутской стихотворной поэтики // Александр Введенский и русский авангард. СПб., 2004. С. 39–47.
19. Орлицкий Ю. Холостые строки в поэзии Державина // Державин глазами XXI века. Казань: КазГУ, 2004. С. 114–123.
20. Орлицкий Ю. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛО. 2005. № 73. С. 187–202.
21. Орлицкий Ю. Особенности стихосложения Даниила Хармса // Столетие Даниила Хармса. СПб., 2005. С. 146–158.
22. Орлицкий Ю. Гетероморфный стих Хлебникова // Художественный текст как динамическая система. М.: Управление технологиями, 2006. С. 563–575.
23. Орлицкий Ю. Холостые строки в рифмованном тексте: функции, типология, тенденции развития // Филологическому семинару — 40 лет. Смоленск: СмолГУ, 2008. Т. 1. С. 321–335.
24. Орлицкий Ю. «Что еще мне подскажет великий Хайям?». Рубаи Васильева в контексте современной русской поэзии // Голоса русской провинции. Вып. 8. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2015. С. 219–228.
25. Орлицкий Ю. Газэлы Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. Вып. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 247–257.
26. Орлицкий Ю. «Теневая» рифма В.С. Баевского и проблема «разнообразия способов рифмования» в новейшем русском стихе // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета: сборник статей. Т. 19. Смоленск: СмолГУ; Свиток, 2019. С. 375–402.
27. Прахт А. Двери восприятия Джима Моррисона. Как и о чём писал стихи лидер The Doors URL: <https://discours.io/articles/culture/morrison-poetry> (дата обращения: 10.06.2023).
28. Рожнятовский В. Индикт. М.: Пальмир, 2017.

29. Рыдкин Ю. Существенное зияние. О кн. Ирина Шостаковская. Гараж: Стихи // Волга. 2020. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2020/5/sushhestvennoe-ziyanie.html> (дата обращения: 10.06.2023).
30. Сабуров Е. Незримое звено. М.: Новое изд-во, 2012.
31. Сапгир Г. Складень. М.: Время, 2008.
32. Сухбат Афлатуни. Из книги «Дождь в разрезе». Разрез первый. Поэзия действительности. URL: <https://zotych7.livejournal.com/568716.html> 3/4 (дата обращения: 10.06.2023).
33. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996.
34. Хармс Д. Полное собрание сочинений. Том 1: Стихотворения, переводы. СПб.: Академический проект, 1997.
35. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 1. М.: Наследие, 2000.
36. Шапир М. Universum versus: Язык-стих-смысл в рус. поэзии XVIII–XX веков. М.: Языки рус. культуры, 2000. Кн. 1.
37. Шоу Дж.Т. Поэтика неожиданного у Пушкина: нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии. М.: ЯСК, 2002.
38. Янышев С. Стихотворения. М.: Изд-во Арт Хаус медиа, 2010.
39. Reynolds D. Rhyme in Arabic Oral Poetry // Rhyme and Rhyming in Verbal Art, Language, and Song. Helsinki: Finnish Literature Society. SKS: 2022. P. 47–62.
40. Tartakovsky R. Towards a Theory of Sporadic Rhyming // Language and Literature. 2014. № 23 (2). P. 101–117.
41. Tartakovsky R. Rhyme Random: Robert Creeley's Sporadic Rhymes // On Rhyme. Ed. David Caplan. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2017. P. 79–98.
42. Tartakovsky R. Surprised by Sound: Rhyme's Inner Workings. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2021.

*Orlitsky Y.B.*

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia*

**About the phenomenon of incomplete rhyming in the latest russian verse. flickering or sporadic rhyme**

**Key words:** *versification, the latest Russian verse, rhyme, rhyming methods, idle lines, shimmering (sporadic) rhyme*

*In the article, on the example of the work of Russian poets of the beginning and the end of the 20th and beginning of the 21st centuries one of the specific forms of heteromorphization of modern verse is considered: the introduction into wide practice of various types of disordered, incompletely rhymed verse. Particular attention is paid to its form as blank verse with a random (sporadic, flickering) rhyme. A brief background and early history of the phenomenon in Russian and European poetry is given. As examples, poems by Khlebnikov, Vvedensky and Kharms are given, in the latest poetry — by G. Sapgir, A. Velichansky, N. Gorbanevskaya, E. Saburov, S. Yanyshchev, V. Rozhnyatovsky and other authors.*

*An unrhymed verse with a flickering rhyme and a rhymed verse with blank lines are proposed to be considered as a single rhyming phenomenon.*

Статья публикуется впервые

# Журналистика

М.В. Ливанова

УДК 0070:004.738.5

## Авторские интернет-журналы как новый самиздат

Ключевые слова: *институциональные СМИ; small media; самиздат; фэнзины; качественная журналистика; профессиональная идеология.*

*В статье рассматриваются авторские интернет-журналы small media с альтернативной институциональным СМИ социокультурной повесткой, созданные известными профессиональными журналистами в 2010-х годах. В нормативно-правовом поле они не имеют статуса СМИ и позиционируются как самиздат, но отказываются от оппозиционного, маргинального и субкультурного контента. В редакционных практиках small media следуют стандартам качественной журналистики и принципам социальной ответственности, что составляет ядро их профессиональной идеологии.*

Цифровая коммуникационная среда сегодня имеет сложную структуру, в которой формируются многосубъектные конкурентные отношения. В производстве и распространении контента участвуют институциональные игроки — традиционные СМИ, перешедшие в онлайн-пространство («старые профессионалы»), осуществляющие деятельность в соответствии с законодательством о СМИ, этическими нормами и профессиональными стандартами, создающие новостную повестку для массовой аудитории. Они ориентируются на достижение общественного баланса и стабильности, остаются «источниками объективного, достоверного и профессионально произведенного содержания» [Вартанова, 2021, 10].

Активно действуют и неинституциональные «новые профессионалы» социальных медиа (блогеры, инфлюэнсеры, лидеры мнений, ведущие

пабликов и телеграм-каналов), чья аудитория часто количественно превосходит во много раз аудиторию традиционных СМИ. Однако такие компоненты профессиональной журналистской культуры, как набор общих идей и практических действий, связанных со знанием правил работы с информацией и применением системы принципов «для решения профессиональных задач, для реализации широкого спектра социальных функций» [Аникина, 2022, 16], не являются для них обязательными.

Трендом развития цифрового медиапространства стал также рост субъектности аудитории в распространении, интерпретации и оценке информации. При условии системной и регулярной активности, появления финансовых оснований пользователи из статуса аудитории могут перейти в статус «новых профессионалов», что нередко и происходит.

Но еще в середине 2010-х гг. в российской медиасистеме также произошел переход, но уже институциональных игроков — в новый статус: известные профессиональные журналисты — выпускники факультетов журналистики Егор Мостовщиков, Павел Никулин, Андрей Простаков, Татьяна Коэн и другие — с опытом работы в качественных СМИ (таких редакциях, как «Коммерсант», РИА «Новости», «Сноб», «Московские новости») по разным причинам (цензурные ограничения, увольнение редактора и сотрудников, как в «Ленте.ру»; смена собственника и концепции, как в сетевом издании «Русская планета») покинули крупные медиахолдинги и создали авторские интернет-проекты с альтернативной аполитичной социально-культурной повесткой в формате журналов, альманахов, пабликов с мультимедийным контентом. Рассматривая трансформацию журналистских практик в сетевой среде, Д.П. Гавра и В.В. Декалов полагают, что в данной ситуации «журналист вкладывает накопленный ресурс узнаваемости и репутации в собственный участок сети и вступает в конкуренцию за внимание аудитории <...> с целью реализации собственного проекта или более свободного от редакционной политики и формата издания выражение мнения» [Гавра, Декалов, 2018, 77]. В индустрии они получили название *small media* («малые медиа»), что показало «открытость медиасистемы для новых действующих лиц и альтернативных услуг» [МакКуэйл, 2013, 177]. Институт развития интернета, созданный в 2015 году при поддержке Администрации президента, определил их как медиа без лицензии



СМИ, работающие как полноценные редакции, требующие регулирования, очевидно, усмотрев в них наследников советского самиздата.

Наиболее известными стали «Арзамас», «Нож», «Батенька, да вы трансформер», «Молоко plus», «Дискурс» (три последних проекта позиционировались как «самиздат») и др. Это стало и их неформальным обобщенным названием. Тематика проектов — образование, культура, общество, социальные болезни, урбанистика, андеграунд.

Актуальность рассмотрения small media в рамках текущего дискурса профессиональной идеологии журналистики определяется, на наш взгляд, самым парадоксальным соединением понятий «самиздат» и «профессиональная идеология», что стимулирует изучение данного явления, представляется значимой исследовательской задачей.

### **Самиздат в бесцензурном цифровом обществе**

Прежде всего следует определить, в какой мере манифестация small media как нового самиздата соответствует сформировавшимся научным представлениям о данном явлении. Сегодня оно активно исследуется в книгоиздательской сфере как явление бесцензурного цифрового общества XXI века. Вместе со свободой творческого самовыражения отмечены его негативные стороны: графоманство, падение престижа литературного труда, нарушение авторских прав [Савенко, 2019].

Самиздат в России разнообразен и не всегда связан с политикой, хотя обычно выступает продуктом или следствием «инакомыслия» создающего его субъекта. Среди определений самиздата выделяются основные: 1) культурное явление, феномен другой, «второй» культуры, дополняющей официальную; 2) феномен самоорганизации общества в области культуры, саморефлексии общества и его информационной деятельности; 3) исторический источник изучения инакомыслия и диссидентства в СССР [Русина, 2019]. Для анализа российских small media актуальны два первых аспекта. В зарубежных исследованиях неинституционального медийного продукта он неразрывно связывается с понятием альтернативных медиа, то есть СМИ, которые бросают вызов доминирующим формам капиталистического медиапроизводства, медийным структурам, контенту, распространению и рецепции [Fuchs, 2010]. Помимо критической направленности используются и альтернативные медийные практики: это самоорганизующиеся, контролируемые гражданами, самоуправляемые, некоммерческие, принадлежащие

самим себе, нерекламные СМИ. Интернет значительно разнообразил спектр альтернативных медиа, но медиаактивисты, создающие свои проекты на одном энтузиазме, тратят огромные усилия на их запуск и поддержание, не всегда уделяют внимание эстетике, стилю и качеству текстов, не учитывают политическое давление, которое испытывает аудитория, обращаясь к подобным СМИ [Downing, 2003].

В российских исследованиях альтернативные медиа понимаются более широко — как совокупность медийных ресурсов, которые «имеют редакционную политику и повестку дня, отличающиеся от общепринятых, транслируемых мейнстримовскими СМИ» [Дмитриев, 2020, 568]. К ним относят и советский подцензурный самиздат, и интернет-журналы, созданные по модели фэнзинов. Последние, как любительская субкультурная журналистика, отличаются оппозиционным настроем и либо бросают вызов обществу, стремятся к его радикальному переустройству, либо нацелены на формирование ценностей, альтернативных общепринятым и распространяемым только внутри сообщества [Васильева, 2017]. Ф. Уэртхэм характеризовал фэнзины как некоммерческие, непрофессиональные и малотиражные, но находящиеся вне «компьютеризованного конформизма, против которого протестуют столь многие молодые люди <...> но они не ответ на проблемы общества» [Уэртхэм, 1973, 33]. На наш взгляд, опыт фэнзинов показывает, что когда индивиды, группы, движения, не допущенные в массовые коммуникации, создают собственные медиаресурсы (альтернативные медиа), основанные на принципах протестного активизма, они продвигают в аудиторию одностороннюю повестку и деформируют картину действительности в не меньшей степени, чем институциональные СМИ.

### **Типологическая идентификация small media**

В относительно недавно появившихся академических исследованиях авторских цифровых журналов отмечается их терминологическая, типологическая, функциональная неопределенность и неоднозначность. Так, Т.В. Болдырева атрибутирует их как феномен «крафтовых» медиа, сформировавшихся под влиянием процессов кастомизации и персонализации производства, распада массового потребления в сфере медиаиндустрии и исчезновения самой массовой аудитории, ее фрагментации. Это дало возможность создания «крафтовыми» медиа «продуманного до мелочей информационного продукта»

[Болдырева, 2018, 80]. Он ориентирован на локальные сообщества, которые выделяются уже не по институциональному принципу, а по «какому-то другому, довольно часто ментальному, соответствующему восприятию современного мира», что сближает их с «цифровыми соседствами», возникающими в связи с переносом социального соседства в цифровую среду и являющимися «отражением ментальных моделей мира, сформированных у их пользователей» [Курушкин, 2020, 38]. При очевидном сходстве этих типов сообществ *small media* сложно назвать «ментальными резервациями» при наличии сотен тысяч подписчиков в социальных сетях.

Если Н.В. Максимова считает малые медиа молодежными лайф-стайл журналами, в основе которых лежит принцип инфотеймента [Максимова, 2020], то Б.Н. Лозовский и Я.С. Нохрина рассматривают *small media* как площадку конструирования практик журналистского дискурса, выступающих оппозицией доминирующему медиадискурсу, под которым понимается набор официально принятых индустриальных и культурных стандартов традиционных СМИ: привязка к информационному поведению, жанровым канонам, тематическому репертуару контента. *Small media* отличают включение в дискурс табуированных тем, ориентация на исследовательский подход, игра с реальностью. Авторы делают вывод о *small media* как «опыте дискурсивного медиасопротивления» [Лозовский, Нохрина, 2021, 49], однако не считают данный протест радикальным: главной задачей оказывается предоставление не столько альтернативных оценок того или иного явления, сколько оценок, противоположных традиционному медиадискурсу.

К подобному выводу о противостоянии крупных (институциональных) и малых редакций приходят авторы контент-аналитического исследования влияния мультимедийных технологий на просветительскую журналистику России, утверждая, что когда она «становится менторской и неповоротливой в официальных СМИ, а коммерческие медиа лишь конкурируют за рекламу, реализация исторической миссии журналистики ложится на плечи малых нишевых медиа (*small media*), которые получают возможность производить качественный просветительский контент посредством внедрения в практику доступных и эффективных мультимедийных технологий и жанров» [Чутчева и др., 2021, 24] без больших бюджетов и редакционных коллективов.

Для самих журналистов уход в *small media* становится не проявлением эскапизма, «внутренней эмиграцией», а также средством самореализации и возможностью экспериментировать [Ливанова, 2021].

### **Small media как носитель профессиональной идеологии**

В отличие от «классического» любительского самиздата с преодолением властных структурных ограничений на информацию, протестным или маргинальным субкультурным контентом *small media* стали легальным альтернативным каналом коммуникации с аудиторией, также ушедшей из публичного пространства мейнстрима в отсутствие конкуренции идей и смыслов. При этом «медиа без лицензии» сохраняют приверженность принципам социальной ответственности как «сути общественного договора между журналистикой и социумом», что, по утверждению Д. МакКуэйла, является основой профессии журналиста независимо от места его работы, национальности и гражданства [МакКуэйл, 2013].

Сформированное профессиональное журналистское сознание включает такие комплексы представлений, как: знания методологического характера; технологические правила и нормы деятельности; профессионально-нравственные ориентиры; повседневный опыт. О содержании этих компонентов в связи с неоднозначностью и неопределенностью их интерпретации идет дискуссия в академической и профессиональной среде, так как «на уровне повседневной конкретики приходится сталкиваться с многообразным воплощением универсальных постулатов» и «профессиональные идеологии проступают сквозь редакционную практику, которая была и остается журналистикой, меняющей свои обличья в широком диапазоне моделей» [Корконосенко, 2017, 16–17].

Инициаторы *small media* выстроили профессиональную идеологию на следующих уровнях.

1) В соответствии с принципами деятельности в нормативно-правовом поле отношений государства и СМИ как неподцензурного самиздата — это отказ от институциональности (регистрации Роскомнадзором и регулирования); 2) позиция вне медиарынка, то есть краудфандинг и отсутствие рекламы, продажа печатных тиражей; 3) в процессе редакционной практики неизменное следование стандартам качественной журналистики: «журналисты отличаются от других представителей той же профессии (например, блогеров) тем, что они придерживаются более

высокого стандарта, который выходит за рамки того, что установлено законом, рынком, моралью или общественным мнением» [Davis, 2010, 98]. Small media присущи сбалансированность интерпретаций, отсутствие оценочных суждений, фактчекинг, экспертные материалы. При наличии профессиональной редакции наблюдается отход от принципов журналистики как индустрии: обязательный информационный повод заменяется личным интересом автора, традиционные жанровые каноны не соблюдаются. Журналисты авторских проектов неоднократно награждались профессиональной премией журналистского сообщества «Редколлегия».

Таким образом, профессиональная идеология small media определяется внешним нормативно-правовым дискурсом, отражая реалии социальной действительности, и конкретизируется на уровне стандартов и повседневных редакционных практик качественных СМИ.

В процессе активного выхода в цифровое поле в середине 2010-х гг. «медиа без лицензии» утверждали (как, например, журнал «Дискурс»): «У нас нет идеологических рамок и закрытых тем». Сегодня безопасное для освещения тематическое пространство сужается «в связи с политическими ограничениями, проблемами безопасности и актуальными идеологическими дискурсами» [Бережная, 2017, 34], а также из-за противоречия с отдельными новыми нормами российского законодательства. Аудитория малых медиа — городской образованный класс, представители креативных индустрий — частично оказалась за пределами страны.

Вариативность нормативно-правового поля журналистики существенно повлияла на функционирование авторских медиа, выходящих в форматах сетевых изданий, пабликов, печатных версий. Из-за финансовых проблем, обострившихся в пандемию, прекращен проект «Батенька, да вы трансформер» (77 тыс. подписчиков ВКонтакте на момент закрытия) на всех платформах. Альманах «Молоко plus» (43 тыс.) ограничился telegram-каналами и печатными выпусками. Сайт журнала о культуре и обществе «Дискурс» (67 тыс. в настоящее время) заблокирован Роскомнадзором в апреле 2022 года, контент переместился в соцсети.

В качестве оппозиции доминирующему нормативно-правовому и медиадискурсу традиционных СМИ новый самиздат сосредоточился в сфере культуры, науки, гуманитарного знания, саморазвития, психо-

логии при отказе от новостной и политической повестки. По мнению редактора интеллектуального журнала «Нож» Татьяны Коэн (442 тыс. подписчиков ВКонтакте, два с половиной миллиона уникальных посетителей в месяц), его аудиторию «объединяет любопытство и гуманизм», а «редакции интересны темы за пределами мейнстримной российской информационной повестки, непосредственных практических интересов человека и контента, который апеллирует к эмоциям» [Князькова, 2022]. «Арзамас» развился из авторского журналистского проекта Филиппа Дзядко в мультиплатформенный некоммерческий просветительский портал, удостоенный в 2018 г. премии правительства Российской Федерации в области СМИ, не имея лицензии СМИ. Сохранение квазилегитимного статуса как условия субъектности, редакционных канонов добросовестной практики и принципа социальной ответственности остаются ядром профессиональной идеологии *small media*.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аникина М.Е. Представления об успехе как элемент профессиональной идеологии и профессионального сознания журналиста // Журналистика XXI века: возвращаясь к профессиональной идеологии: матер. междунар. научно-практической конференции, 18–19 ноября 2022 г. / отв. ред. С.Г. Корконосенко. — СПб: Медиапапир, 2022. С. 16–19.
2. Бережная М.А. Социальные темы как катализатор профессиональной идеологии в журналистике // Век информации. 2017. № 1. Философия в СПбГУ. Журналистика XXI века: профессиональная идеология для ускользающей профессии / ред.-сост. А.Н. Гришанина, С.Г. Корконосенко; отв. ред. С.Г. Корконосенко. СПб: С-Петербург. гос. ун-т; Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций, 2017. С. 29–38.
3. Болдырева Т.В. Феномен «крафтовых» СМИ // Поволжский педагогический вестник. 2018. Т. 6. № 1(18). С. 76–81.
4. Вартанова Е.Л. Цифровая журналистика как новое поле академических исследований // Медиаальманах. 2021. № 6. С. 8–14.
5. Васильева В.В. «Фанатский журнал» как тип издания (на примере петербургских фэнзинов 2010-х годов) // Вестник Омского государственного университета. Гуманитарные исследования. 2017. № 2 (15). С. 127–131.
6. Гавра Д.П., Декалов В.В. Заменяют ли блогеры журналистов? Институциональные и неинституциональные игроки на пересечении медиа

- и сетевого пространства // Историческая и социально-образовательная мысль. 2018. Т. 10. № 3/2. С. 75–82.
7. Дмитриев О.А. Классификация альтернативных медиа // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2020. Т. 25. № 3. С. 567–575.
  8. Князькова Т. Таня Коэн: «Мы ориентировались на ту аудиторию, которая хотела увидеть больше, чем принято показывать в мейнстримных медиа» // Журналист. 2022. № 5. 11 мая.
  9. Корконосенко С.Г. Похвальное слово профессиональной идеологии журналистики // Век информации. 2017. № 1. Философия в СПбГУ. Журналистика XXI века: профессиональная идеология для ускользающей профессии / ред.-сост. А.Н. Гришанина, С.Г. Корконосенко; отв. ред. С.Г. Корконосенко. СПб: С.-Петербург. гос. ун-т; Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций, 2017. С. 11–21.
  10. Курушкин С.В. Гиперлокализация в системе российского мегаполиса: к вопросу об определении понятия // Челябинский гуманитарий. 2020. № 4 (53). С. 36–40.
  11. Ливанова М.В. Авторские интернет-журналы: между мейнстримом и оппозиционностью // Вопросы журналистики. 2021. С. 42–52.
  12. Лозовский Б.Я., Нохрина Я.С. Small media как опыт дискурсивного медиасопротивления // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2021. Т. 27. С. 49–60.
  13. МакКуэйл Д. Журналистика и общество. М.: Медиамир; Фак. журн. МГУ, 2013. 368с.
  14. Максимова Н.В. Структура и предметное наполнение онлайн-журнала «Нож» // Медиасреда. 2020. № 17. С. 158–162.
  15. Русина Ю.А. Самиздат в СССР: тексты и судьбы. Санкт-Петербург; Екатеринбург: Алетейя; Изд-во Урал. ун-та, 2019. 204 с.
  16. Савенко Е.Н. Современные тенденции самоиздания // Библиосфера. 2019. № 2. С. 59–64.
  17. Уэртхэм Ф. Мир фэнзинов: Особая форма общения / Пер. с англ. В. Федорова. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1973. 144с. URL: [https://www.fandom.ru/about\\_fan/wertham\\_1.htm](https://www.fandom.ru/about_fan/wertham_1.htm) (дата обращения 28.08.2023).
  18. Чутчева А.В., Витвинчук В.В., Лаврищева М.С. Трансформация просветительской журналистики в условиях функционирования новых медиа // Медиаальманах. 2021. № 2. С. 14–24.

19. Davis M. Why journalism is a profession // Journalism ethics: A philosophical approach / Ch. Meyers (Ed.). New York: Oxford University Press, 2010. pp. 91–102.
20. Downing J. (2003) Audiences and Readers of Alternative Media: the Absent Lure of the Virtually Unknown // Media, **Culture and Society** 25(5): 625–645.
21. Fuchs C. (2010) Alternative Media as Critical Media // European Journal of Social Theory 13(2): 173–192. .

*M.V. Livanova*

*Smolensk State University, Smolensk, Russia*

### **Authorial online magazines as a new samizdat**

*Key words: institutional media; small media; samizdat; fanzines; quality press; professional ideology.*

*The article explores authorial online magazines called “small media” with an alternative sociocultural agenda to the institutional media, created by the famous professional journalists in the 2010s. In the regulatory and legal field, they do not have the mass media status and are positioned as samizdat, but refuse oppositional, marginal and subcultural content. Small media follow the standards of quality journalism and the principles of social responsibility in editorial practices which is the core of their professional ideology.*



*Марина Леонидовна Рогацкина,  
подготовка текста, публикация, комментарии*

*УДК 070(470.332)(091) [Антонов]*

### **Воспоминания Николая Георгиевича Антонова 1946 года о перипетиях судьбы газеты «Рабочий путь» и ее сотрудников в период Великой Отечественной войны**

Ключевые слова: *Н.Г. Антонов, журналист, г. Смоленск, газета «Рабочий путь» (1941–1945), Великая Отечественная война*

*Вниманию представлены воспоминания смоленского писателя, журналиста Н.Г. Антонова, в которых рассказывается о перипетиях судьбы смоленской газеты «Рабочий путь» и ее сотрудников в период Великой Отечественной войны.*

#### **1.**

Николай Георгиевич Антонов вошел в историю Смоленщины как смоленский писатель, прозаик, журналист. Имя Николая Антоновича связано для меня как с историко-литературным, так и личным аспектом. Мой отец, смоленский историк-краевед Леонид Васильевич Котов, был знаком с Николаем Георгиевичем. Более того, его сын — Вилен Николаевич был близким другом отца до конца жизни.

Семья Николая Георгиевича с 1968 года жила на улице Коммунистической в Доме со Львами. Я помню, как мы ходили к ним в гости. Позже, папа хотел поменять квартиру на квартиру в этом доме. Затем после 1974 года, когда Николай Георгиевич умер, в этой квартире жила его вдова, Вилен Николаевич жил до конца жизни в Подмоскovie. И с папой они встречались обязательно раз в год — это был своего рода ритуал. Папа говорил: «Вилька приехал». Последний раз Вилен Николаевич приехал весной 1999 года, это был 40 день после смерти

папы. Для него это был удар. Он сказал: «Вот, а я ехал к живому». На следующий год он умер.

После смерти вдовы, квартиру продали. И тогда я узнала, что высоченные книжные стеллажи, которые заполняли квартиру — делал мой дедушка Василий Васильевич Котов. Один стеллаж переехал ко мне в комнату, а затем в квартиру. Также мне папа передал картотеку в деревянном ящичке, где были собраны материалы о смоленских писателях. Я передала ее Вадиму Соломоновичу Баевскому, судьба ее в дальнейшем мне неизвестна.

В «Доме со Львами» Николай Георгиевич жил с 1968 года до 1974, года смерти. Сейчас на доме есть мемориальная доска.

Родился Николай Георгиевич Антонов в г. Елисаветполь (в наст. Время Гянджа) в Азербайджане (12 мая 1908 года), его отец был юристом. В 1918 года семья переехала в Новочеркасск. Известно, что 13 лет подростком работал рассыльным в комитете выпусков Донского политехнического института. С 1926 года жизнь Антонова связана с журналистикой, в этом году он поступает на службу в газету «Псковский набат», а затем, переехав в г. Великие Луки, работает там в газете «Наш путь».

В Смоленске Антонов оказался в 1930 году. Есть справка (№ 27811797) о том, что он работал в Смоленской областной газете «Рабочий путь» с 14.11.1930 по 14.02.1944 гг. Начинал здесь просто как рядовой сотрудник-журналист, но именно он стал публиковать свои первые очерки и статьи.

В годы войны Антонов продолжал работать в «Рабочем пути», эвакуировался с редакцией и прошел с ней все этапы тяжелого пути. Есть информация, что в годы Великой Отечественной войны Н.Г. Антонов был редактором специальной газеты для партизан и мирного населения оккупированных территорий Смоленщины. Здесь имеется в виду газета-листовка «Рабочий путь» (Орган Смоленского Обкома ВКП(б) и Облисполкова) Специальный выпуск для жителей районов Смоленской области, временно подпавших под иго немецко-фашистских захватчиков, которая выходила с 16 мая 1942 года по 22 сентября 1943 года. Она переправлялась на оккупированную территорию Смоленщины на самолетах. Газета была небольшого формата, всего 1 или 2 листа. Люди называли ее ласково «Малюткой». На всех номерах газеты ответственным редактором значится Александр Павлович Ряшин, однако реальным редактором (по воспоминаниям рабочепутейцев был

Николай Георгиевич Антонов. За это после войны он был награжден медалью «Партизану Великой Отечественной войны» 1-й степени. Параллельно в этот период продолжала выходить и обычная газета «Рабочий путь», сотрудником которой был Антонов.

После освобождения Смоленска вернулся в Смоленск опять в редакцию «Рабочего пути». По его воспоминаниям в 1944 году он был назначен редактором газеты. Кроме того, в 1944 года Антонов организовал и возглавил Смоленское книжное издательство. После войны Антонов обратился к художественной прозе. И в первые послевоенные годы написал крупное художественное произведение — повесть «День прибытия», посвященную начальному периоду войны и развертыванию партизанского движения на Смоленщине. Затем появилось еще ряд произведений.

Послевоенные произведения посвящены проблемам современности, например, в повести «Первая очередь» рассказывается о людях, восстанавливающих родной город, о трудовом героизме. Признание получили циклы рассказов «Пути-дороги», «Агафон Петрович», а также романы «Большой мир Нюры маленькой» и «Смотри прямо в лицо». И в 1949 года становится членом Союза писателей СССР. Н.Г. Антонов выступает и как редактор смоленских литературных альманахов, ответственный секретарь Смоленского отделения Союза писателей. В 1965–1970 годах Николай Георгиевич Антонов возглавлял Смоленскую областную организацию Союза писателей СССР. Награжден орденом «Знак Почёта» (02.07.1971).

Умер Николай Георгиевич Антонов 24 мая 1974 года, похоронен на Братском кладбище Смоленска.

## 2.

В Смоленском партийном архиве хранятся две машинописные рукописи с правкой, принадлежащие Николаю Георгиевичу Антонову. Это его воспоминания о начале войны и о судьбе редакции газеты «Рабочий путь» в этот период. Обе заверены личной подписью Антонова.

Первая машинопись не имеет заглавия, датируется 24 сентября 1946 года.

Примечательно, что в шапке в правом углу, по правилам оформления официального документа приводятся сведения об авторе:

24 сентября 1946 год.

Тов. Антонов Николай Георгиевич,  
1908 года рождения, член партии с 1940 года.

До войны зам. заведующего Отделом  
Пропаганды газеты «Рабочий Путь»,  
а с первых чисел июля 1941 года —  
ответственный секретарь газеты «Рабочий путь».

В настоящее время директор Областного  
Государственного издательства  
/ОГИЗ/.

Всего в тексте 17 машинописных листов формата А4, с одной стороны.  
Второй текст имеет заглавие «Московский период газеты «Рабочий  
путь», также в шапке датирован: 4 октября 1946 год, т.е. это продолже-  
ние первого.

Оба документа представляют собой ценный исторический фак-  
тологический материал, для реконструкции сложного и во многом  
неизвестного периода истории смоленской газеты «Рабочий путь».

В целом Н.Г. Антонов в своих воспоминаниях воспроизводит по  
горячим следам хронику событий, когда память еще хранит многие  
детали, которые потом могут забыться.

Первый текст условно разделяется на две части, формально это  
разделение отмечено звездочками. Однако хронология между ними  
нарушена. Так, в первой части повествуется о событиях, начиная  
с 15 июля 1941 года, когда редакции газеты «Рабочий путь» эвакуирова-  
лась, и далее Антонов рассказывает о мытарствах эвакуации. Тогда как  
во второй повествование начинается с момента первых дней войны.

Я нарушу структуру, представленную в «Воспоминания» Н.Г. Антонова,  
и выстрою повествование хронологически, останавливаясь, конечно,  
только на ключевых моментах.

Итак, вторую часть Антонов начинает с сообщения, что в первый  
день войны (22 июня) он был в санатории «Сосновка» под Витебском,  
а уже 23 июня был в Смоленске.

24 июня утром он был уже в редакции и многих сотрудников не застал.  
Редакция газеты включала много сотрудников — несколько десятков.  
Каждый день кто-нибудь уходил на фронт. Было введено казарменное  
положение, то есть в редакции (Дом Печати) жили, ночевали, несли  
дежурства. Далее Н.Г. отмечает, что ночь с 28 на 29 июня 1941 была  
сильная бомбежка. Работники редакции тушили бомбы, «отстаивали

Дом Печати», весь центр города горел. Население уходило из города, и тушить было некому.

29 июня поступило распоряжение от Крылова (секретаря обкома ВКП(б) об эвакуации в Спас-Деменск, была выделена машина для редакции и типографии.

Газета несколько дней выходила в Спас-Деменске. Антонов отмечает, что это было неправильное решение, которое и было отменено. Главная проблема — редакция оказалась отрезанной от центра. И ее вернули в Смоленск, где «Рабочий путь» начал выходить — это было 1–2 июля 1941 года.

Почти все мужчины редакции ушли на фронт. Остались Антонов, Федоров, Винников и Gladченко. Был назначен новый редактор — тов. Трофимова. Антонов стал ответственным секретарем, Федоров — заместитель редактора. Пришлось заново укомплектовывать редакцию за счет сотрудников пионерской газеты, ОГИЗ, радиокомитета.

Параллельно, Н.Г. Антонов говорит кратко о судьбах некоторых сотрудников. Например, Зубарева из радиокомитета осталась в оккупации и работала на радио при немцах.

Далее Антонов сообщает об основных задачах, которые были поставлены перед газетой: мобилизация людей на помощь фронту. Проведение оборонных работ — рытье окопов, создание оборонных сооружений, обучение как создать бутылку с горючей смесью и ее использовать, создание — истребительных отрядов народного ополчения. Сообщалось о героизме граждан при тушении пожаров от бомб.

Ежедневно печатались утренние и вечерние сводки Совинформбюро. Кроме того, они вывешивались возле здания Дома Печати в специальных витринах.

Антонов отмечает, что постоянно звучащие тревоги мешали работать. Так, как по постановлению, после воздушной тревоги весь аппарат должен был спускаться в убежище, но были работы, которые нельзя было прерывать. Например, надо принять сводку Соинформбюро. Машинистка должна вернуться, иначе завтрашняя газета выйдет без сводки. Но послать машинистку в радиорубку, а самому остаться в убежище — невозможно. И Антонов поднимался вместе с машинисткой и сидел рядом, чтобы она чувствовала живого человека рядом, а вокруг все гремело и взрывалось.

Также Антонов отмечает, что больших совещаний в это время не было, но были экстренные. Например, 14–15 июня, под Хохловым высадился десант, и прорвались танки. Вызвали секретаря парторганизации и предложили мобилизовать весь аппарат на борьбу с танками (при помощи бутылок с горючей смесью). Или было совещание по поводу мобилизации людей на строительство переправы через Днепр. Или рытье противотанковых рвов. Антонов отмечает, что рвы вырыть не успели, и вернуться не смогли, погибло там много смолян.

Также работники газеты дежурили в истребительных батальонах.

В этой ситуации выход номеров «Рабочего пути» очень сильно опаздывал, так как в типографии печатались в основном военные газеты, работу прерывали постоянные воздушные тревоги «Слышно было, как по крыше стучали пули».

При этой ситуации, Антонов отмечает, что все были уверены, что Смоленск не будет сдан. Поэтому большой неожиданностью было распоряжение 14 июля об эвакуации. Редактору газеты, Трофимовой было сказано: «На чем хотите, куда хотите». Хотя накануне ей говорили, что никуда не уедем, если что, уедете с нами на «последнем колесе» Но последнего колеса не дали.

В ночь с 14 на 15 июля фронт приблизился к Смоленску. Все (Обком и т.д.) уехали. Редакция на трамвае доехала до вокзала. С собой были только вещевые мешки, никакого специального вагона не дали. Сказали, чтобы эвакуировались в общем порядке — то есть штурмовали вагоны. В последний момент решили захватить одну пишущую машинку. Вечером 15 июля редакция «Рабочего пути» выехала из города в 18.00, а в 19.30 — в городе появился первый танк. Антонов отмечает, что перед этим в городе ходили трамваи, хотя улицы были пустынные. Торговали ларьки. Так как единого приказа об эвакуации не было. Многие смоляне, когда вошли немцы, уходили «ползком», оврагами.

В городе остались люди, которые должны были взорвать Дом Печати. Это был тов. Савченко. Он был директором типографии, уходил последним. Есть его воспоминания об этих последних часах. Он ушел из города, когда в нем были уже немцы. С ним Грецов — зав. областной конторой. Они уехали на подводах. Подводе Савченко удалось проскочить, а подводе Грецова нет. Он долго прятался, но потом его выследили фашисты и замучили и убили.

Далее Антонов сообщает, как редакция добралась до Сухиничей. Здесь начали выпускать «Рабочий путь» в районной типографии, с очень плохой техникой. Газету удалось выпустить только на двух полосах. В Сухиничи добрались 17 июля, а 19 вышел первый номер газеты. Последний номер в Смоленске вышел 14 июля, но за 12 или 13 число.

Антонов отмечает, что Сухиничский период был сложным: не было хорошей техники, а кроме того связи с районами.

6 августа редакция выехала на машине в Вязьму, прибыли 7 августа и начался следующий период «Рабочего пути» — вяземский. 9 августа вышел первый номер № 183. По словам Антонова с него начался Вяземский период. Здесь было все гораздо лучше. Связь по телефону, сотрудники рассылаются по районам. Газета начала получать первые материалы о партизанском движении, сведения из партизанских отрядов (хотя это все и было зашифровано). Сотрудники газеты выезжали на линию фронта, была хорошая связь с военными корреспондентами.

В первой части <Воспоминаний> повествование начинается с 15 июля 1945 года — с момента оставления Смоленска. Далее отмечается, что 17 июля прибыли в Сухиничи. Период пребывания охарактеризовано кратко, также кратко сообщено о времени пребывания редакции в Вязьме. Констатируется, что до 5 августа 1941 года газета выходила в Вязьме.

Но осенью немцы прорвали фронт и начали приближаться к Вязьме. Редакция 5 октября получила приказ эвакуироваться в Гжатск. Далее Антонов описывает мытарства редакции. Машину не дали и сотрудники пошли пешком. С собой только вещные мешки.

Лейтмотивом всех воспоминаний Н.Г. Антонова является сообщение, что он в этот вещевой мешок положил подшивку газеты «Рабочий путь», изданную в 1941 году. Антонов отмечает, что он сохранил все газеты сухиничского и вяземского периодов, начиная с № 165. Он пишет, что в условиях военного времени газеты, которые типография должна посылать во Всесоюзную Книжную палату ЦК (ВКП) и т.д. не доходили. И решил, что эта подшивка будет единственной, в которой собраны газеты этого периода.

Далее Антонов описывает путь сотрудников «Рабочего пути»: шли пешком, посчастливилось сесть на машину, ехали все время под бомбежкой. Немецкий бомбардировщик гонялся за их машиной. Прибыли в Гжатск (газеты не выпустили), опять эвакуация.

6–7 октября поступил приказ: всех женщин отпустить, остальным отправляться в самый западный сельсовет Гжатского района и там выпускать хоть листовки. 7 октября весь коллектив опять пешком отправился в Коробецкий сельсовет.

Лейтмотивом же повествования идет — «ПОДШИВКА У МЕНЯ В ВЕЩЕВОМ МЕШКЕ». Все устали, посбивали ноги, еле плелись. Добрались до села, где областная организация и стоит военная часть, с которой надо поддерживать связь. Ночью военная часть покинула село (с 7 на 8 октября). Редакции сказали, что это военная тайна. Вокруг зарева пожарищ. Опять пешком с вещевым мешком, в которой подшивка, с побитыми ногами поковыляли дальше. И путь лежал к границам Московской области. Бомбардировщики кружили над ними всю дорогу, приходилось лежать на земле, не шевелиться. Наконец, добрались 8 октября до Гжатска, где располагался Обком и Облисполком. Антонов отмечает, что здесь началось всеобщее прощание. Быстро писались справки. Военнообязанные направлялись в пункт мобилизации, а невоеннообязанные получали справки с указанием места, куда они эвакуируются.

В Можайске Антонов встретил свою жену. В первых числах ноября они прибыли в Новосибирск, Обком дал направление ему в Доволенский район редактором районной газеты. Сюда привез он подшивку газеты «Рабочий путь». Тут же написал, что готов явиться в прифронтовую зону.

В начале февраля 1942 года получил вызов от ЦК ВКП(б), выехал в Москву, где вновь была сформирована редакция газеты «Рабочий путь». Подшивку не взял. Она оставалась с семьей до 1944 года в Сибири. Антонов отмечает, что за это время утрачены четыре номера за 2, 3, 4, 5 октября 1941 года. Он пишет: «Один номер, кажется 136, самый первый, вышедший в Сухиничах, фактически пришел в негодность, остались одни обрывки», «В тылу подшивку не использовал». В Смоленске ее брал тов. Слепан, бывший преподаватель военно-политической училища, кандидат географических наук, который использовал ее для сборника «Города Смоленщины» (Смол.Гиз).

Н.Г. Антонов заявляет: «Сегодня, 24 октября 1946 года, в канун 3 годовщины освобождения Смоленщины, зная, что настоящая подшивка является уникальной, что здесь собраны номера «Рабочего пути» первого периода войны, которых возможно нельзя найти в книжной



палате, я отдаю эту подшивку в областной партийный архив, зная, что она сохранится для истории».

Еще одни воспоминания Антонов пишет 4 октября 1946 года — «Московский период «Рабочего пути». Здесь повествуется о периоде, когда редакция «Рабочего пути» находилась в Москве и Кондрове, о последнем местоположении Антонов пишет мало, так как находился в Кондрове короткий срок.

Сообщается, что первый номер газеты после почти 3,5 месячного периода вышел в январе 1942 года. Редактором в это время был А.П. Ряшин.

В московский период Антонов уже приехал в Москву из Сибири и также подключился к работе.

Одной из самых больших проблем в это время для редакции было отсутствие связи с районами, не приходили и письма, так как нельзя было указывать адрес редакции. Легче стало только с августа 1943 года, когда редакция перебралась в Кондрово.

В московский период редакция была тем пространством, куда приходили смоляне-фронтовики и просто смоляне посидеть и пообщаться.

Постепенно обычная работа редакции налаживалась. Это выражалось в том, что как только освобождали район, сразу туда отправлялись сотрудники. Начали публиковаться материалы о страшных судьбах людей на оккупированных территориях. Также в это время редакция смогла установить связь с партизанскими отрядами, оттуда стали поступать материалы для публикаций.

Здесь также Антонов сообщает о том, что в период с весны 1942 года стал выходить специальный выпуск «Рабочего пути» для жителей районов Смоленской области, временно подпавших по иго немецко-фашистских захватчиков. В народе этот выпуск стал известен под ласковым именем «Малютка». Следует различать, основную областную газету «Рабочий путь» и «Малютку». Это были разные издания.

Антонов сообщает и краткую историю этой газеты-листочка. Также он пишет, что сначала «Малютка» выходила тиражом 150 тыс. экземпляров, а потом тираж уменьшили до 30 тыс., так как была налажена связь с партизанскими отрядами и стали известны места их дислокации. Сведения о тираже этой газеты в разных источниках колеблются.

Сотрудники редакции сами не переправляли газету за линию фронта, но им нужно было найти самолеты, для этого связаться с летными частями и договориться. «Малютку» отправляли с разных аэро-

портов. За выпуск этой газеты после войны были награждены Ршин, Новиков, Винников, Печуров и сам Антонов. Появились постоянные корреспонденты, хотя в самой газете все материалы публиковались анонимно. Специальный выпуск выходит до освобождения Смоленска. Последний номер вышел в Сухиничах. Антонов повествует и о проблемах, связанных с выходом номеров. В частности, он отмечает плохую полиграфическую базу. В Москве газета выходила на базе редакции газеты «Московский большевик». Здесь, по словам Антонова, все было хорошо, пока в здание не попала 250-килограммовая бомба, которая упала прямо на станину печатной машины.

Когда стало очевидно, что близится освобождение Смоленска, была сформирована выездная редакция, вернее, отмечает Антонов, выездная типография. 25 сентября 1943 года вечером по радио сообщили, что Смоленск освобожден, и на следующий день выездная редакция-типография отправилась в Смоленск на машине. Ехали из Кондрово. Шофер, как замечает Антонов, не хотел ехать и всячески тормозил — в машине постоянно что-то ломалось. И только благодаря инженеру из Облстройтреста поломки обнаруживали и исправлялись.

В Смоленск приехали только 29 сентября и сначала устроились в здании, где располагалась во время оккупации фашистская газета (Телеграф). Сразу стали приходить рабочие и начали восстанавливать типографию, перебрались в Дом Печати.

1 октября 1943 года вышел новый номер городского выпуска «Рабочего пути». Антонов сообщает, что он редактировал городской выпуск «Рабочего пути» до февраля 1944 года, а потом был назначен директором Смоленского издательства.

Также Антонов пишет о том, что происходило в первое время в освобожденном Смоленске. Начали взрываться заминированные здания в городе, например служебное здание НКВД на ул. Дзержинского, здание управления железной дороги. Всех выселяли из каменных зданий, редакции также пришлось выселиться из Дома Печати. На какое-то время они обосновались в здании бывшего коннозавода, который потом стал обувной фабрикой, в этот время оно было без окон и дверей (здание находилось на улице Николаева). Здесь стали выпускать газету. Интересным, представляется и описание состояния города. Так, Антонов пишет, что, так как боялись взрывов зданий, стали выселять жителей из каменных домов. В результате, горожане обустроились

прямо на улицах, чтобы не удаляться от своих домов. Город был похож на большой бивуак: на улицах стояли кровати и т.п.

Таким образом, воспоминания Н.Г. Антонова представляют собой ценный исторический материал о военном периоде газеты «Рабочий путь» и Смоленске, который до сих пор не был известен широкому читателю.

Воспоминания Н.Г. Антонова публикуются на основании машинописных рукописей, которые находятся в ОГКУ «Государственный архив новейшей истории Смоленской области» («Западный штаб партизанского движения (ЗШПД). Особый сектор. Стенограммы воспоминаний работников печати Трофимовой, Антонова и др. Секретаря Облисполкома Лупова о работе в период Великой Отечественной войны. Ф № 8. Опись № 8. Ед. хр. 193).

*M.L. Rogatskina  
Smolensk State University,  
Smolensk, Russia*

*Key words: N.G. Antonov, journalist, Smolensk, newspaper "Working Way" (1941–1945), Great Patriotic War.*

*Presented to your attention are the memoirs of the Smolensk writer, journalist N.G. Antonov, which tells about the vicissitudes of the fate of the Smolensk newspaper "Rabochy Put" and its employees during the Great Patriotic War.*

*Николай Георгиевич Антонов*

## **<Воспоминания>**

24-го сентября 1946 года.  
Тов. Антонов Николай Георгиевич,  
1908 года рождения,  
член партии с 1940 года.  
До войны зам. заведующего

Отдела пропаганды газеты «Рабочий путь»,  
а с первых чисел июля 1941 г. ответственный  
секретарь газеты «Рабочий путь».  
В настоящее время директор Областного  
Государственного издательства (СГИЗ).

15-го июля 1941 года редакция «Рабочего Пути» эвакуировалась из гор. Смоленска. 17-го мы прибыли в Сухиничи с тем, чтобы выпускать на базе Сухиничской типографии областную газету, но оказалось, что база оказалась чрезвычайно слабенькая — мы едва-едва могли выпускать двухполосную газету районного формата.

19-го июля вышел первый номер «Рабочего Пути» в г. Сухиничи. В Сухиничах газета выходила до августа 1941 года. Кажется, 6-го августа мы переехали в Вязьму, где к тому времени сосредоточился областной центр Смоленской области и вплоть до 5-го октября 1941 г. года газета находилась в Вязьме.

С начала октября немцы начали наступление в сторону Москвы, прорвали наш фронт, стали приближаться к Вязьме. Вечером 5-го октября коллектив редакции получил приказ немедленно эвакуироваться в Гжатск.

Машину редакции не дали, поэтому мы вышли пешком. Мы могли захватить с собой лишь вещевые мешки, а я положил в свой вещевой мешок подшивку «Рабочего Пути», в которой были сохранены все газеты сухиничского и вяземского периода, начиная с номера 165.

Я предполагал, что в условиях военного времени вряд ли все газеты, которые типография должна была посылать во Всесоюзную Книжную Палату ЦК ВКП /б/ и т.д. доходила до места назначения и, что возможно, что эта подшивка будет единственной, в которой будут собраны газеты сухиничского и вяземского периода.

За Вязьмой нам посчастливилось попасть на одну из свободных машин. Ехали под бомбежкой, так как за нашим грузовиком охотился немецкий бомбардировщик, гонялся за одной нашей машиной. Одна из бомб упала, буквально, в нескольких метрах от нас и лишь по счастливой случайности волна не опрокинула машину.

Ночью мы прибыли в Гжатск, но в Гжатске тоже был получен приказ об эвакуации, так что наладить выпуск газеты в Гжатске мы не смогли.

В местной типографии, когда мы приехали туда, запаковывали шрифты, разбирали машины.

В Гжатске коллектив редакции пробил весь — 6-е октября, а утром 7-го октября получили распоряжение: всех женщин отпустить, а мужской персонал должен был удалиться в самый западный сельсовет Гжатского района, на границе с Московской областью, с тем, чтобы там выпускать хотя бы листовки.

В середине дня 7-го числа весь коллектив, опять-таки пешком, двинулся из Гжатска, кажется, в Коробецкий сельсовет. Подшивка у меня была по-прежнему в вещевом мешке.

Так как мы не привыкли к большим походам и переходам, а мы сделали большой переход, так как не знали местности, — многие из нас посбивали ноги и мы еле доплелись до одной деревни, в которой расположились.

В этом месте стояла какая-то тыловая воинская часть. В соседнем селе должны были расположиться областные организации, которые обещали поддерживать с нами связь.

Ночью, неожиданно, воинская часть стала собираться и покидать село. Это было в ночь с 7-го на 8 октября. На все наши расспросы — почему они покидают село, несмотря на наше объяснение, что они имеют дело с коллективом областной партийной газеты, они отвечали, что они ничего не знают, что это военная тайна и т.д.

Вокруг нашей деревни всюду были видны зарева пожарищ, при чем зарева были видны не только со стороны Вязьмы и Гжатска, но и со стороны Медыни и Юхнова, которые находились впереди нас, юго-восточнее Гжатского района. Мы уже знали, что там немцы высадили десант и что каждую минуту немцы могли перерезать шоссе Москва — Минск.

Ночью усилилась канонада. На рассвете мальчишка, прибежавший из соседней деревни, находившейся в 6-ти километрах от нас, сообщил, что туда уже пришли немецкие танки.

Мы сначала хотели ждать сигнала от областных организаций, но крестьяне нам сказали, что областные организации в эту ночь уже уехали, в общем оставили нас на произвол судьбы и нам ничего не оставалось делать, как забрать свои вещевые мешки, в которых находилось по паре белья и «моб. запас» — питание, а у меня еще и подшивка газеты «Рабочий Путь», и с побитыми ногами продолжать ковылять дальше.

Прошли ту деревню, где останавливали областные организации. Ничего кроме следов, что здесь было много людей, там не оставалось и наша группа редакционных работников, в составе т.т. ТРОФИМОВОЙ, БЕЛКИНА, ХАЙКИНА, ПИКЕРЕВИЧА, ВИННИКОВА, ПЕЧКУРОВА и меня направилась на восток, к границам Московской области.

Шли мы в сторону трассы Москва — Минск. Мы уходили от танков, а канада была все слышней и слышней. Но в конце концов видно танки побоялись, что шоссе МОСКВА — МИНСК будет охраняться и поэтому не повернули в сторону шоссе и, таким образом, расстояние между нами и танками увеличилось. Очевидно, танки прошли куда-то мимо.

Район шоссе подпал под бомбежку, прочесывали девять немецких бомбардировщиков, и мы лежали на земле, шелохнувшись, так как местность была ровная, нигде ни канавки, ни ровчика.

Дошли до шоссе, стали обсуждать, как двигаться дальше к Можайску, куда, по нашим предположениям, направились областные организации. Было 4 пути: первый путь — шоссе Москва — Минск, но находилось все время под бомбежкой. Можно было свернуть на Можайское шоссе, но мы знали, что отходящие войска перестали пользоваться Можайским шоссе, так как оно обстреливалось. Было предложение дойти до линии железной дороги и пристроиться к одному из последних эшелонов и, наконец, четвертый путь — путь самый безопасный, но длинный — плестись по проселкам.

Мы решили, что быстрее мы доберемся до Можайска все-таки по трассе Москва — Минск, по которой мчались наши грузовики. Вышли на дорогу и стали «голосовать». Одна из машин нас подобрала.

Шофер предупредил нас: «следите за воздухом, а я приму все меры, чтобы быстрее проехать шоссе». Мы устроились в машине кружком, и каждый из нас смотрел в разные стороны, наблюдая за небом. К нашему счастью, ни один бомбардировщик, пока мы ехали по шоссе, не появился, но по бокам шоссе мы видели свежие воронки, опрокинутые машины.

В середине дня 8-го октября мы приехали в Гжатск и там нашли областные организации /Обком, Облсполком, Смоленский Горком/.

Шло всеобщее прощание. Наспех, тут же на лестнице Можайского Горкома (или Райкома ВКП /б/) писались справки. Военнообязанные откомандировывались в пункты мобилизации, невоеннообязанным выдавались справки о том, что они эвакуируются на восток.

В Можайске я встретил свою жену, которая работала в Обкоме ВКП/б/, и вместе с ней и группой товарищей, которые имели справки о выезде на восток, отправились на вокзал.

Итак, началось путешествие на восток. С эшелоном, в первых числах ноября 1941 года, я прибыл в Новосибирск. В этот же день Новосибирский Обком ВКП/б/ дал мне направление в Доволенский район редактором районной газеты.

Доволенский район находится в 113 километрах от железной дороги. Туда же я привез и свою подшивку газеты «Рабочий Путь».

Из села Доволенского я сообщил Управлению Кадров ЦК ВКП/б/ о том, что нахожусь в Сибири, и что немедленно после вызова могу явиться в прифронтовую зону. В начале 1942 года я получил вызов от ЦК ВКП/б/ и выехал в Москву, где вновь была сформирована редакция газеты «Рабочий Путь». Так как выезд в прифронтовую зону был связан с опасностями, — подшивку «Рабочий Путь» я с собой не захватил, так она и оставалась до 1944 года в Сибири, а в 1944 году, когда моя семья возвратилась из Сибири, они привезла с собой и сохраненную подшивку.

Во время путешествия утрачены четыре номера, — за 2-е, 3-е, 4-е, 5-е октября 1941 года. Один номер, кажется 136, самый первый, вышедший в Сухиничах, фактически пришел в негодность, остались одни обрывки. В советском тылу подшивку практически я не использовал. Здесь, — в Смоленске, — ее у меня брал тов. Слепян — бывший преподаватель военно-политического училища, — кандидат географических наук. Он ее использовал для сборника «Города Смоленщины», который подготавливается СмолГИЗом.

Сегодня, 24-го октября 1946 года, в канун третьей годовщины освобождения Смоленщины, зная, что настоящая подшивка является уникальной, что здесь собраны номера «Рабочего Пути» первого периода войны, которых, возможно, нельзя найти ни в библиотеки Ленина, ни в Книжной палате, я отдаю эту подшивку в областной партийный архив, зная, что она сохранится для истории.

\*\*\*

В первый день войны я был в санатории «Сосновка» под Витебском, а вечером 23-го июня прибыл в Смоленск.

24-го утром была первая тревога. В редакцию я явился 24-го июня и уже не застал некоторых работников газеты. Так, например, уехал

на фронт тов. СМИРНОВ — зав. отделом пропаганды газеты «Рабочий Путь» — мой непосредственный начальник. Каждый день на фронт уходил кто-нибудь из сотрудников «Рабочего Пути». Весь аппарат был переведен на казарменное положение. Жили, ночевали в доме Печати, несли дежурства.

В ночь с 28-го на 29-е июня 1941 года в Смоленске была большая бомбежка. Работники редакции вместе с работниками типографии тушили бомбы, отстаивали Дом Печати. В эту ночь горел весь центр города, особенно там, где население уходило за город, согласно распоряжению, и, таким образом, город оставался не защищенным, так как тушить бомбы было некому. Кроме того, диверсанты препятствовали тушению пожаров, они стреляли из автоматов по пожарникам.

29-го июля мы получили распоряжение от Обкома ВКП/б/, кажется, от тов. Крылова — секретаря Обкома ВКП/б/ по пропаганде, — эвакуироваться в Спас-Деменск.

Второй секретарь Обкома ВКП/б/ тов. Иванов, ведавший тогда автомобильным транспортом, выделил машины для редакции и типографии.

Редакция эвакуировалась в СПАС-ДЕМЕНСК и несколько дней газета выходила там, фактически отрезанная от всей области. Распоряжение это было явно неправильным, и оно было немедленно отменено — редакцию опять вернули в Смоленск, где «Рабочий Путь» опять начал выходить. Это было числа 1–2-го июля 1941 года.

Через пару дней почти весь мужской состав редакции был мобилизован, осталось только несколько мужчин: Я, ФЕДОРОВ, ВИННИКОВ и ГЛАДЧЕНКО. Был назначен новый редактор — тов. ТРОФИМОВА, я тогда же был назначен ответственным секретарем, а ФЕДОРОВ — зам. редактора.

До этого коллектив редакции состоял из нескольких десятков человек. Фактически, нам пришлось заново укомплектовывать редакцию. Так, взяли работников областной пионерской газеты, которая была закрыта, из ОГИЗа тов. ВЕТРОВУ, из радиокомитета т. ЗУБАРЕВУ и работала при немцах. и АЛФИМОВУ, которых быстро отпустили, так как они просили дать им возможность съездить за детьми. Впоследствии Зубарева осталась на оккупированной территории на радио. В настоящее время она, вместе с мужем, кажется, находится в Риге.



Основная задача, стоявшая перед редакцией газеты «Рабочий Путь», заключалась в том, чтобы мобилизовать трудящихся области на максимальную помощь фронту. А фронт был уже недалеко от области.

Из хозяйственных задач ставившихся газетой, были: уборка урожая, сдача сельскохозяйственной продукции для Красной Армии.

Перед промышленностью была поставлена задача — производить продукцию опять-таки для воинских частей. Все пищевые предприятия работали на армию, а прачечные мыли и стирали для частей Красной Армии.

В городе были организованы с первых же дней войны госпитали, поэтому вторая задача состояла уже в непосредственном обслуживании частей Красной Армии и госпиталей: дежурство женщин в госпиталях, сбор ягод, молочных продуктов и т.д. для больных и раненых бойцов, а также и для воинских частей.

Так же ставилась задача о проведении оборонных работ — рытье окопов, противотанковых рвов, строительство взлетно-посадочных площадок и других оборонных объектов.

Значительное место занимали вопросы военного обучения населения, создания истребительных отрядов, народного ополчения, организации противовоздушной и противохимической обороны. Печатались консультации: как вырыть щель, как организовать бомбоубежище.

Приводились примеры героизма отдельных граждан при тушении пожаров, зажженных немецкими бомбами.

Ежедневно печатались утренние и вечерние сводки Совинформбюро. Экземпляры сводок вывешивались возле здания Дома Печати в специально оборудованной для этого витрине.

Примерно, после 7–8 июля 1941 года немцы стали интенсивно налетать на город. Было очень много воздушных тревог, но не все самолеты допускались.

Бесперывные тревоги мешали работать. По положению, после объявления воздушной тревоги, весь аппарат должен был спускаться в убежище и отсиживаться там, но были и такие работы, которые нельзя было прерывать. Так, например, объявлена воздушная тревога, все спустились в бомбоубежище, бомбежка города затянулась, а наступило время принимать сводку Совинформбюро. Если машинистка не поднимется в радио-комнату, не примет сводку, значит завтрашняя газета выйдет без сводки Совинформбюро, значит сегодня мы не

сможем вывесить на витрину последнее сообщение с фронтов Отечественной войны.

Послать машинистку в радиорубку, а самому сидеть в убежище — нельзя, и вот все гремит и дребезжит, что-то горит, что-то рушится, а машинистка принимает сводку. Пристраиваешься напротив нее, чтобы они видели, что рядом сидит живой человек. Машинистки были: СКАКОВСКАЯ, которая впоследствии оставалась в оккупации, и ДЕВЕРЦ, которая уезжала с нами.

Моя должность требовала непрерывного присутствия в редакции, так как ко мне стекались все нити редакционной и типографской работы, все материалы скапливались у меня.

Больших совещаний и заседаний тогда уже не было. Было так, что вызовут секретаря парторганизации и скажут, что надо. Так, например, в ночь с 14 –го на 15-е июля, когда под ХОХЛОВЫМ высадился десант и прорвались танки, вызвали секретаря парторганизации и предложили мобилизовать весь аппарат на борьбу с танками. Секретарь парторганизации должен был собрать людей, предложить собрать бутылки, заполнить их бензином, а также показать народу, как зажигать, и по определенному сигналу выйти к месту предполагаемой встречи с танком, засесть в канаву и ждать врага. Бутылки так и не пригодились, так как в ту ночь танки к городу не подошли.

Этим я хочу сказать, что были инструктивные заседания, или в порядке проверки, а также были совещания по оказанию помощи госпиталям, но ни на одном из этих совещаний я не был. Об этих совещаниях писали, как о результатах проведенной работы. Так, например, было совещание по поводу мобилизации людей на строительство переправы через Днепр. Все учреждения посылали туда народ, и в том числе из редакции и типографии пошло несколько десятков человек. Мобилизовали людей на рытье противотанковых рвов Краснинском районе. Между прочим, там осталось много смолян. Рвы вырыть не успели, а вернуться не смогли. Совещания были очень кратковременные и сугубо оперативные.

Работники газеты дежурили в истребительных батальонах.

Газета «Рабочий Путь» очень сильно опаздывала, ибо в типографии в основном печатались военные газеты: «Красноармейская Правда», орган Западного фронта. Печатались армейские газеты. Над выпуском

этих изданий типография работала в первую очередь, а «Рабочий Путь» выходил с большими задержками.

Нормальной работе типографии мешали непрерывные тревоги. Помню случай, когда днем самолет пролетел низко над Домом Печати, обстрелял Дом Печати и площадь Смирнова из пулеметов. Слышно было, как по крыше стучали пули.

Все мы были уверены, что Смоленск не будет отдан и поэтому большой неожиданностью для нас было распоряжение, переданное тов. КРЫЛОВЫМ поздно вечером 14-го июля о том, чтобы мы эвакуировались.

Тов. ТРОФИМОВА — редактор газеты «Рабочий Путь» так передала нам слова тов. КРЫЛОВА: «На чем хотите и куда хотите».

Следует оговориться, что перед этим, видя, что военные газеты эвакуируются, тов. ТРОФИМОВА неоднократно спрашивала в Обкоме ВКП /б/: -Куда переправить аппарат редакции в случае эвакуации с тем, чтобы заранее подготовить условия для издания областной газеты на новом месте, а ей отвечали таким образом: -«Никуда не уедем, останемся здесь, а в случае чего, уедете с нами на «последнем колесе». Это было числа 8–9 июля и даже 13-го июля 1941 года.

«Последнего колеса» редакции не дали. Правда, 14-го июля из Обкома ВКП/б/ и Облисполкома ТРОФИМОВОЙ дали бумажку о том, чтобы нам, по нашему требованию был предоставлен вагон и автомашина для перевозки на вокзал необходимого имущества редакции.

В ночь с 14-го на 15-е июля фронт приблизился к СМОЛЕНСКУ, и на рассвете уже была слышна канонада. В ночь на 15-е июля никто машины редакции не дал. Областные организации уже уезжали, а часть уже выехала. В Обком ВКП/б/ не дозвонишься; к телефону подходили второстепенные работники Обкома и Облисполкома, а ответственных работников, с которыми можно было бы согласовать вопрос, не было. Секретари Обкома уезжали и приезжали то на фронт, то к укреплениям и застать их было почти невозможно.

На станции железной дороги редакции заявили, что «никакого вагона вам не предоставим, эвакуируйтесь в общем порядке. «Общий порядок» заключался в том, что надо было штурмовать вагоны и платформы.

В середине дня редактор тов. ТРОФИМОВА отдала распоряжение садиться на трамвай и ехать на вокзал. В этих условиях не могло быть и речи о том, чтобы захватить с собой какое бы то было имущество редакции, остались и машинки, и радиооборудование, и прекрасная

библиотека и прочее, и прочее. Люди могли захватить с собой только рукописи для ближайших номеров газеты, письменные принадлежности, немного личных вещей, столько сколько могло вместиться в вещмешок, либо <... >

В Доме Печати оставались люди, которые должны были взорвать Дом Печати. Это должен был сделать, кажется, тов. САВЧЕНКО. Все в типографии и редакции оставалось в полном порядке.

Уже на вокзале мы решили захватить хотя бы одну пишущую машинку с собой. За машинкой отправились трое — Я, ФЕДОРОВ и ВЕТРОВА. Трамваи еще ходили, но улицы были пустыни. Торговали ларьки, так как единого приказа об эвакуации не было. Многие смоляне, когда уже в город вошли немцы, уходили ползком, оврагами.

Дом Печати был пуст, лишь на первом этаже выстроилась длинная очередь — рабочие типографии получали расчет. Мы захватили машинку и привезли ее на вокзал.

На вокзале мы своего коллектива не нашли; кругом все составы, набитые битком, и вдруг видим с одной платформы нам машут руками и что-то кричат. Смотрим — наши люди. Машинку от нас взяли, стали нам помогать взобраться на платформу. Одну ногу я как-то уместил, а другую некуда поставить — все битком забито.

В 6 часов вечера 15-го июля 1941 года поезд отправился, а по словам очевидцев, в 7 часов 30 минут 15-го июля появился в городе первый немецкий танк. Тов. САВЧЕНКОВ тогда был директором типографии и он уходил последним, а поэтому об этих последних часах в Доме Печати он может рассказать.

Он ушел из города, когда здесь были уже немцы. Он видел немцев и уходил ползком. С ним был ГРЕЦОВ — заведующей областной конторой Бумсбыта — старый коммунист. Ехали они на подводах. На первой подводе — САВЧЕНКОВ, на второй — ГРЕЦОВ. Подвода САВЧЕНКОВА проскочила, а вторая подвода осталась. Говорят, ГРЕЦОВ, оставшись на оккупированной территории, долго скрывался от немцев, но в конце концов его немцы выследили и замучили. Жена ГРЕЦОВА в первые дни освобождения была в СМОЛЕНСКЕ.

Ехали мы эшелон за эшелон на расстоянии 50 метров. Где-нибудь около СУХИНИЧ налет, тренога — значит, все эшелоны от СУХИНИЧ до СМОЛЕНСКА останавливаются.

Были налеты и на наш поезд, но к счастью пули прошли мимо, не попали. Эшелон перед нами был разбит, эшелон, который шел сзади, был также разбит.

Через несколько часов после того, как мы проехали ЕЛЬНЮ, а это был один из последних эшелонов из СМОЛЕНСКА, там высадился немецкий десант, и путь из Смоленска был окончательно отрезан.

В ЯРЦЕВО десант был несколько раньше и если бы мы поехали к ЯРЦЕВУ, то мы бы застряли. Там застряло несколько эшелонов и люди или попадали в лапы немцев или пробирались пешком через линию фронта.

О чем мы писали в СУХИНИЧАХ — имеется в подшивке. Печатались мы в районной типографии. Техника самая средневековая — печатная машина приводилась в движение руками. Сведения, которые у нас были о Сухиничской типографии, оказались преувеличенными. Так как шрифта было чрезвычайно мало, едва набирали на две полоски газеты районного масштаба. Тираж — около трех тысяч. Причем первое время не было связи с Обкомом, мы не знали, где находится Обком, так как часть Обкома была в СПАС-ДЕМЕНСКЕ, а часть в ВЯЗЬМЕ, и только потом все областные организации стали собираться в ВЯЗЬМУ.

В СУХИНИЧИ мы приехали 17-го июля, а 19-го июля вышел первый номер. Последний номер в СМОЛЕНСКЕ вышел 14-го числа, но не за 14-е, а за 12-е или за 13-е июля 1941 года. Тогда люди еще не научились работать в боевых условиях и при тревогах наборщики от работы отрывались, уходили в убежище.

6-го августа мы выехали из СУХИНИЧ на машине. 7-го августа приехали в ВЯЗЬМУ и 9-го августа вышел номер «Рабочего Пути» в ВЯЗЬМЕ.

Из Сухиничского периода необходимо отметить, что не было почти никакой связи с районами, мы могли связаться только с КОЗЕЛЬСКИМ и ДУМИНИЧСКИМ районами по телефону.

Номер 183 — это Вяземский период. Здесь связь с районами <... > поддерживалась по телефону. Кроме того, в районы рассылались сотрудники, которые оттуда доставляли материал.

Состав редакции изменился в ВЯЗЬМЕ, а в СУХИНИЧАХ не менялся.

Большое мучение было с радиоприемом, так как в СУХИНИЧАХ радиоприемник не был приспособлен для приема специальных передач, приходилось записывать от руки на слух общее содержание передававшихся последних известий, а поэтому в СУХИНИЧЕСКИЙ период полные сводки Совинформбюро мы печатали далеко не всегда.

Запомнился случай, когда к нам в редакцию пришла местная жительница, старушка-вдова, мать нескольких воинов Красной Армии. В этот момент, по инициативе трудящихся страны, стал создаваться фонд Оборона. Трудящиеся несли свои сбережения и ценные вещи. Смоленяне приняли активное участие в создании фонда Оборона.

Эта женщина хотела сдать в фонд Оборона своего теленка. Она пришла в заготовительные органы, но этого теленка не приняли, пошла в воинскую часть, а там ей сказали, что «Вам самой пригодится, — Вы одинокая старушка». Районные организации тоже не приняли и тогда она пришла в редакцию газеты жаловаться, что кругом сидят бюрократы и не хотят принять теленка в фонд Красной Армии. В конце концов от нее этого теленка, после долгих ее настояний, взяли.

Несколько позже была установлена связь с МЕЩЕВСКОМ и МЕДЫНЬЮ, но все же круг районов в Сухиничах был крайне ограничен.

Перезд в ВЯЗЬМУ, где находился Обком ВКП/б/, отразился на содержании газеты. Она стала острее, идейный уровень ее повысился, глубже стали материалы. С другой стороны, ВЯЗЬМА имела телефонную и другую связь с гораздо большим числом районов области и, таким образом, газета стала более оперативной.

В ВЯЗЬМЕ мы стали получать первые материалы о начале партизанского движения на Смоленщине, в ВЯЗЬМУ уже начали проникать сведения из партизанских отрядов. Эти сведения мы тотчас же публиковали.

Конечно, действия партизанских отрядов были зашифрованы, о том, в каком районе действуют партизаны — мы не писали.

Сотрудники газеты непосредственно выезжали на линию фронта. Так, на линию фронта выезжали: ВИННИКОВ, СИМОНОВА и другие.

Вскоре в ВЯЗЬМЕ у нас была хорошая связь с военными корреспондентами центральных газет. ВЯЗЬМА была базой группы военных корреспондентов на Западном Фронте и они много своих материалов давали нам, так что мы могли подробно освещать жизнь Западного фронта, а фронт уже проходил по территории области. Наряду с военной тематикой, мы много внимания уделяли хозяйственным вопросам, добиваясь того, чтобы крестьяне быстрее заканчивали уборку урожая и сдавали его непосредственно Красной Армии и заготовительным организациям для эвакуации запасов зерна в тыл, подальше от фронта.

**4 октября 1946 года**  
**тов. Антонов Николай Георгиевич**

### **Московский период газеты «Рабочий путь»**

Тотчас же по освобождении первых районов Смоленщины от немецких оккупантов, в Москве вновь стали образовываться областные организации. В конце января 1942 года вышел первый номер «Рабочего пути» после длительного, почти трех с половиной месячного, перерыва. Редактировал тогда «Рабочий путь» депутат Верховного Совета РСФСР тов. Ряшин.

В феврале месяце я приехал в Москву. В аппарате «Рабочего пути» тогда работали: Сергей ВЛАСОВ, ШЕВЦОВ, ФЕДОРОВ, ныне работающий зам. редактора «Рабочего пути». Вот, по существу дела, и весь аппарат, который был на лицо на первых парах работы. Постепенно начали стягиваться все остальные работники «Рабочего пути», которые не были призваны в армию.

Связь с районами Смоленщины была очень затруднена, так как, во-первых, было мало освобождено районов, а потом, сама редакция находилась на изрядном расстоянии от освободительных районов области.

Лишь только в августе 1943 года, с переездом «Рабочего пути» в КОНДРОВО, связь с районами значительно улучшилась.

По условиям военного времени, мы не могли в газете указывать адрес редакции, поэтому приток писем к нам был очень незначителен. Очень часто мы получали письма через Обком ВКП /б/, причем интересно, доходили к нам такие письма: «гор. Смоленск, редакция газеты «Рабочий путь», и письма доставлялись к нам, хотя СМОЛЕНСК оккупирован.

Письма шли с фронтов Отечественной войны и из советского тыла. Обычно, после каждого сообщения Совинфорбюро об освобождении того или иного района Смоленской области, мы получали от фронтовиков письма, в которых они выражали свое счастье и просили передать привет всем смолянам. Часть этих писем публиковались в «Рабочем пути».

Если фронтовик, смолянин, проезжал через МОСКВУ и узнавал, что «Рабочий путь» находится в Москве, он отыскивал нас и приходил посидеть. Приходили совершенно незнакомые люди, которые никогда

раньше не были связаны с «Рабочим путем». Например, посетил «Рабочий путь» директор Смоленского радиокомитета тов. ВАСИЛЬЕВ, который до войны никогда не был в редакции «Рабочего пути» и почти никого из аппарата редакции не знал, но тут он счел долгом зайти к «землякам», как он выразился. Я уже не говорю о тех людях, которые работали в «Рабочем пути».

Тотчас же после освобождения того или иного района, наш сотрудник выезжал в этот район, и присылал оттуда рассказы смолян, испытавших немецкую неволю. Эти рассказы публиковались. В частности, были опубликованы рассказы нескольких смолян, которые были обречены на сожжение, находились в горящих избах и случайно спаслись, оказавшись внизу под грудой тел. Беседы с ними собирал тов. ШЕВЦОВ, ныне зав. отделом партийной жизни «Рабочего пути».

К нам в редакцию приходили руководители партизанских отрядов и давали материалы для газеты. Несколько раз посещали редакцию тов. КАЗУБСКИЙ, ЮДЕНКОВ, ШМАТКОВ, покойный секретарь Руднянского РК ВКП /б/ ЕЛИСЕЕВ, ныне покойный секретарь Ярцевского РК ВКП/б/ тов. ФОМЧЕНКОВ. К сожалению, основная папка с материалами этих товарищей в КОНДРОВО была сожжена.

С весны 1942 года стал выходить специальный выпуск «Рабочего пути» для партизанских отрядов и населения оккупированной фашистами области. Этот выпуск выходил в уменьшенном формате и известен был под названием «МАЛЮТКА».

Первое время, когда не было прочной связи с партизанскими отрядами, отрядами, этот выпуск выходил тиражом до 150 тысяч экземпляров. Летчики разбрасывали газеты с самолета, а когда партизанский штаб завязал прочную связь с партизанскими базами, тираж «Малютки» был уменьшен до 30 тысяч и газета уже не разбрасывалась на обум, на территории врага, а либо сбрасывалась с самолета в запакованных тюках в определенном месте, либо специальные люди переносили ее через линию фронта. Это особенно практиковалось в северной группе партизанских отрядов.

Как это делалось — лучше всего расскажет тов. ТРОФИМОВА, потому что она руководила отправкой литературы в северную группу, за что она получила «Красную Звезду».



А зимние месяцы «Малютка», отпечатанная обычной черной краской, имела еще на полях жирную красную черту. Это делалось для того, чтобы листовки не терялись в снегу, были бы заметны.

Над «Малюткой» работали: Я, как секретарь редакции, а мне помогали в разное время сотрудники «Рабочего пути» ВЕРШОВСКАЯ и БАРАНОВА.

«Рабочий путь» имел специальных корреспондентов в партизанских отрядах, постоянно живших у них. Это была Ольга Ивановна СИМОНОВА, которая сейчас работает в МИНСКЕ в газете «Советская Белоруссия», а в партизанский край центра — ДОРОГОБУЖ, в отряды «ДЕДУШКИ» выезжал бывший тогда зам. редактора «Рабочего Пути» Сергей Васильевич ВЛАСОВ, ныне работающий за полярным кругом. СИМОНОВА была в отряде «БАТИ», и в отрядных районах.

В партизанские отряды вылетали также военный корреспондент «Рабочего пути» ВИННИКОВ (ныне инструктор отдела пропаганды Обкома ВКП /б/, который нашел там потомков знаменитых партизан времен 1812 года семьи СИЛАЕВЫХ. Большую работу по экспедированию «Малютки» и листовок в район немецкой оккупации проделал зав. издательством «Рабочего пути» тов. Печкуров.

За эту работу целый ряд работников «Рабочего пути» были награждены медалями «Партизану Отечественной войны».

Мы сами газеты не переправляли через линию фронта, а ПЕЧКУРОВ доставал самолеты, связывался с летными частями. Обычно, это была одна часть, а в период войны они меняли свое назначение, поэтому газеты приходилось отвозить на различные аэродромы. Работа эта была чрезвычайно кропотливая, очень напряженная, ибо тотчас же по выходе «Малютки» нужно было ее быстро переправить через линию фронта. Этим делом занимался тов. ПЕЧКУРОВ.

Награждены были также — бывший редактор «Рабочего Пути» Ряшин, который одно время был вторым секретарем Смоленского Обкома ВКП/б/, а во весь московский период и часть кондровского периода был редактором газеты, а так же зам. редактора «Рабочего пути» НОВИКОВ — ныне редактор «Рабочего пути». Награждены были Я, ВИННИКОВ и ПЕЧКУРОВ.

К нам поступали письма из партизанских отрядов. Правда, их было немного. Писала нам Татьяна ЛОГУНОВА, причем она была наиболее верным корреспондентом. Она автор записок «В лесах Смоленщины». В письмах сообщалось о героизме отдельных советских людей. Писал

Р. ВЛАСОВ — бывший редактор одной из подпольных партизанских газет, писал АЛЕКСАНДРОВ, тоже редактор одной из подпольных газет, позднее он был первым секретарем РК ВКП/б/ одного из районов Смоленской области.

«Малютка» выходила вплоть до полного освобождения области. Последний номер выпускался в КОНДРОВО. Вышел всего 71 номер. «Малютка» выходила с апреля — мая 1942 года вплоть до сентября 1943 года. Выпуск этой газеты был вызван необходимостью дать партизанским районам наиболее компактную газету, которая бы освещала важнейшие моменты, связанные с Отечественной войной, с жизнью советской страны, с нашей политикой в оккупированных районах. С другой стороны,— эта газета должна была быть очень маленькой для того, чтобы ее легко можно было прятать. Знаю, что газета пользовалась большим авторитетом, факты об этом можно взять у деятелей партизанского движения.

Мне известен, например, такой факт, что немцы, обнаружив площадку с разбросанными экземплярами «Малютки» и зная, что население подберет эту газету, заминировали площадку, где была сброшена «Малютка», а партизаны обнаружили это, разминировали территорию, и газета попала по назначению.

Конечно, доходили не все номера. Те партизаны, с которыми я беседовал, ни один не получал нашу «Малютку» регулярно, попадались разрозненные номера, не номер за номером. Это вполне естественно, если принять во внимание условия, в которых находились партизанские отряды. Не всегда сброшенные с самолета кипы с «Малюткой» попадали тому, кому нужно, так как менялись стоянки партизан, и немцы следили за «Малюткой».

Связь с подпольными газетами заключалась в том, что отдельные редакторы писали нам, как корреспонденты. Давать обзоры руководящего порядка в открытой газете не было целесообразно. Учет всего этого дела велся в отделе пропаганды Обкома ВКП /б/. Об этом скажет тов. ТРОФИМОВА.

Зам редактора газеты «Рабочий путь» Сергей ВЛАСОВ бывал в партизанской школе перед отправкой партизанских работников в тыл врага, инструктировал их по поводу того, как вести партизанскую газету и что писать. Выезжал он раза два. Выезжал также ПЕЧКУРОВ для инструктажа работников подпольных типографий. Точно, где была

эта школа, я не знаю, но знаю, что люди вызывались в филиал Обкома партии в МОСКВУ, затем они ездили в школу.

Боевые листки мы не выпускали, выпускали только различные воззвания и обращения в виде листовок.

Аппарат «Рабочего пути» в московский период был очень ограничен <...>, было вначале всего 4 человека, а также военные корреспонденты. Позднее штат увеличился и к моменту переезда в КОНДРОВО состоял человек из 12. Были даже зав. отделами (промышленного, сельскохозяйственного, партийной жизни и писем). Военные корреспонденты входили в <...>.

Один военный корреспондент был на КАЛИНИНСКОМ фронте и шел в ... севера, здесь корреспондентом был тов. ВИННИКОВ. Тов. НОВИКОВ был корреспондент по Западному фронту. Когда тов. НОВИКОВ стал зам. редактора «Рабочего Пути», военным корреспондентом был назначен т. МОИСЕЕНКОВ, ныне секретарь «Рабочего пути». Тов. МОИСЕЕНКОВ часто бывал в партизанском штабе и шел вслед за частями Красной Армии по линии ЕЛЬНЯ — ГЛИНКА.

В МОСКВЕ обычно находились редактор «Рабочего пути», зам. редактора, секретарь редакции и литературный сотрудник, а также машинистка и выпускающий, а все остальные работники находились в районах.

ФЕДОРОВ постоянно находился в КОНДРОВО, куда к маю месяцу 1942 года перебрались областные организации, и осуществлял связь между Обкомом ВКП/б/, областными организациями и редакцией газеты, а также оказывал помощь районным газетам.

Частенько бывало и так: в обком ВКП/б/ прибывает группа печати, для работы в районы газетах. Обком ВКП/б/ назначает их редакторами районных газет тех районов, которые еще находятся в оккупации, а временно и прикомандировывают к «Рабочему пути» в качестве корреспондентов. Люди приезжают к нам, проходят практику несколько дней, затем получают задание и уезжают в какой-либо район, а больше мы их не видим, ибо в этот момент, тот район, уда они назначаются редакторами, освобождаются и они едут к месту своего назначения уже не как временные корреспонденты «Рабочего пути», а как редакторы уже не как временные корреспонденты «Рабочего пути», а как редакторы районных газет. Такие случаи были сплошь и рядом.

Оперативность газеты очень страдала из-за отсутствия повседневной связи с Обкомом ВКП/б/ и районами области. Задержка редакции «Рабочего пути» в МОСКВЕ объяснялась медлительностью в восстановлении полиграфической базы в КОНДРОВО, и лишь только в августе 1943 года газета «Рабочий путь» стала выходить в КОНДРОВО о качестве базы в КОНДРОВО можно судить по такому факту: для того, чтобы быстрее опубликовать историческое постановление ЦК ВКП/б/ и СНК СССР от 21 августа 1943 года, редакция «Рабочего пути» послала на машине несколько человек в МОСКВУ, и этот номер был выпущен в МОСКВЕ и доставлен на машине в КОНДРОВО.

В МОСКВЕ «Рабочий путь» печатался в редакции газеты «Московский большевик». Это была прекрасная база. 250-килограммная бомба попала в помещение «Московского большевика», но перед самым взрывом раскололась, так как упала боком прямо на станину печатной машины. Как доказывают специалисты, часть воздуха попала в нее еще до момента взрыва и поэтому взрыв был меньшей силы, чем он мог бы быть, если бы произошел полный врыв. В последнем случае часть сотрудников «Рабочего Пути» вместе с сотрудниками «Московского большевика» была бы погребена. Здесь были РЯШИН, ВЛАСОВ и машинистка ВЕТРОВА. В комнате, где помещался «Рабочий путь» из дверного проема вышла дверная рама, выскочили ящики из письменных столов.

О чем мы писали, можно посмотреть по подшивке. Про КОНДРОВО много рассказать не могу, так как я был всего здесь месяца полтора. Чувствовалось приближение дня освобождения СМОЛЕНСКА. Был поднят вопрос о создании специальной выездной редакции, которая была отправлена в СМОЛЕНСК вслед за наступающими войсками Красной Армии. Формирование редакции было получено тов. ПАВЛОВУ Николаю Капитоновичу, ныне зам. редактора «Рабочего пути». Руководить выездной редакцией поручили мне.

Начались хлопоты, ремонтирование станка, подбор шрифта. К 25 сентября 1943 года все было готово для нашего выезда, и мы думали 26–27 выехать к линии фронта, чтобы выступить в СМОЛЕНСК в день освобождения, но части Красной Армии продвигались быстрее, чем можно было предположить. 25 сентября вечером по радио мы услышали о том, что СМОЛЕНСК освобожден. На следующий же день выездная редакция выехала в СМОЛЕНСК на автомашине.

Скорее это была не выездная редакция, а выездная типография, ибо из состава редакции я был один. Предполагалось, что в СМОЛЕНСКЕ в состав редакции войдут ВИННИКОВ, который продвигался с войсками КАЛИНИНСКОГО фронта с севера, и МОИСЕЕНКОВ, который подойдет с войсками ЗАПАДНОГО фронта с востока.

На автомашине, которая отправилась из КОНДРОВО, находились две наборщицы, печатницы, ПАВЛОВ — зав. сектором печати Обкома ВКП/б/, зав. издательством «Рабочего пути», ПЕЧКУРОВ, на которого была возложена организация полиграфической базы в СМОЛЕНСКЕ и подготовка к переброске всего аппарата «Рабочего пути» из КОНДРОВО в СМОЛЕНСК, цензор ОБЛЛИТА и АНДРЕЕВА и Я.

Выехали мы из КОНДРОВО 26-го сентября, причем ехали с разными приключениями, так как нам попался саботажник-шофер, который боялся ехать в СМОЛЕНСК из-за мин и выстрелов из-за угла. Он находил тысячи причин для того, чтобы задержать автомашину, и если бы с нами не было инженера Облстройтреста тов. <...>, мы бы, возможно, не доехали до СМОЛЕНСКА, но инженер <...>, знавший прекрасно машину, разоблачал проделки шофера. Например, шофер перекрыл краник, подающий горючее, и машина остановилась. Шофер долго возился около машины, мы видим, что его труды ни к чему не приводят, что мы можем надолго застрять. Тогда наш инженер решил помочь чинить и случайно обнаружил, что краник перекрыт.

Мы приехали в СМОЛЕНСК только 29 сентября, то есть на четвертый день после освобождения. Остановились мы в помещении, которое занимала фашистская газета (там ныне находится телеграф). Никакой полиграфической базы здесь не оказалось и, следовательно, наш аварийный запас, который мы с собой взяли — старая «Американка», три кассы шрифтов оказались весьма кстати. Мы взяли все это на всякий случай, рассчитывая, что в СМОЛЕНСКЕ нам удастся кое-что найти из полиграфического оборудования.

Как мы и ожидали, в СМОЛЕНСКЕ оказались и ВИННИКОВ, и МОИСЕЕНКОВ и с первых же дней выездная редакция приступила к работе. 1-го октября уже вышел первый номер городского выпуска «Рабочего пути», в которой был опубликован Сталинский приказ об освобождении СМОЛЕНСКА и РОСЛАВЛЯ от немецко-фашистских захватчиков.

На второй же день к нам стали приходить рабочие типографии, останавливавшиеся на оккупированной территории, стали помогать нам восстанавливать типографию.

Городской выпуск «Рабочего пути» я редактировал до февраля 1944 года, после чего был назначен директором Смоленского издательства. Редактировать городской выпуск «Рабочий путь» стал МОИСЕЕНКО. Городской выпуск выходил в СМОЛЕНСКЕ вплоть до мая 1944 года, то есть до переезда всего аппарата редакции из КОНДРОВО в СМОЛЕНСК.

В СМОЛЕНСКЕ многие здания были заминированы. Многие мины были извлечены саперами. Однако часть не была обнаружена. На 17-й день после освобождения взорвалась пустая коробка, затем служебное здание НКВД на Дзержинской, а после — здание Управления Дороги. Мы были в Доме Печати. Это было уже после первого взрыва, сидели и обсуждали, что вот произошло несколько взрывов и неужели жилой дом НКВД, такое большое и красивое здание, а также наш Дом Печати не заминированы. Только мы переговорили, и вдруг я вижу, как угол дома НКВД поднимается, потом начинает опускаться и только после этого дошел до нас звук взрыва, и все обволоклось дымом. После этого взорвалось еще несколько зданий. Причем, рвались и коробки.

Был объявлен карантин всех каменных зданий. Все учреждения, все жители были выселены из каменных зданий. Пришлось и нам выселяться из Дома Печати. Печатали мы на «американке», которую привезли из КОНДРОВО. Автомашину достать было трудно, вот и пришлось в печатную машину перетаскивать на руках до бывшего Коннозаводства, ныне обувной фабрики. Тогда это было полуразрушенное здание без окон и дверей. Мы влезли в это здание и здесь выпускали газету. Здесь мы разместили типографию, а также жили сами все дни карантина, пока не разрешили вновь вернуться в Дом Печати.

Улицы СМОЛЕНСКА в те дни представляли собой своеобразный бивуак: жители, выселенные из каменных домов, не желали первое время рассредотачиваться по уцелевшим деревянным зданиям, не желали далеко уходить от своих квартир, поэтому прямо на улицах стояли кровати, дымились железные печи, готовились обеды. Люди спали, стирали, нянчили детей. В конце концов все-таки люди разместились и в деревянных домах.

О восстановлении СМОЛЕНСКА надо побеседовать с товарищами, которые с первых дней начали руководить восстановлением — тов.

КАЗАКОВЫМ, пред. Горсовета, с т. СЛАЙКОВСКИМ — бывшим вторым секретарем Обкома ВКП/б/ с т. Шееровым — секретарем Сталинского РК ВКП/б/. Т. ШЕЕРОВ не любит сидеть в кабинете, он все время был на местах и поэтому он расскажет о восстановлении электростанции, водопровода и т.д.; с секретарем РК ВКП/б/ Дорой Васильевной Богачевой, помощником тов. ШКУРКИНА Анной Ивановной ВАСИЛЬЕВОЙ. Эта группа шла по стопам Красной армии и стояла у самой колыбели восстановления хозяйства города, они могут указать ряд людей, которые руководили практической работой.

Из областных работников — тов. ЛУППОВ — секретарь Облисполкома, который возглавлял группу Облисполкома. Из Обкома ВКП/б/ здесь был сам Дмитрий Михайлович ПОПОВ.

Интересно первое оперативное совещание, которое проводил Дмитрий Михайлович в своей комнате на Краснознаменной улице, так как помещение для аппарата Обкома тогда еще не было, и обком находился там, где жил тот или иной приехавший работник. 29 сентября я попал на такое совещание, созданное тов. ПОПОВЫМ. На совещании присутствовали все коммунисты, приехавшие в город — человек 25–30, и каждый докладывал, что проделал за день.

Помню, что несколько часов по дороге в СМОЛЕНСК нам пришлось простоять под ЯРЦЕВОМ у моста, мост был взорван, части Красной Армии быстро сделали переправу, но в это время проходил польский корпус, нам пришлось ждать. Одним из первых, кто приехал сюда, это был ВЫБУРСКИЙ — ныне зав. дорожным отделом Облисполкома, а тогда один из первых секретарей РК ВКП/б/. БАРАНОВА была выдвинута в аппарат редакции, как партизанка, потом у нее родился ребенок, и она осталась в МОСКВЕ. Она заведовала отделом писем весь Московский период.

# Рождены Смоленской землей

О.А. Новикова

УДК 821.161

## Михаил Пришвин в «Новом мире» А.Т. Твардовского

Ключевые слова: М. Пришвин, А. Твардовский, журнал «Новый мир», А. Кондратович, творческие связи, новые архивные материалы.

*В основе предлагаемой статьи история творческих контактов писателей Михаила Пришвина и Александра Твардовского. Автор работы развенчивает получившее широкое распространение свидетельство в «Новомирском дневнике» А. Кондратовича о негативном отношении Твардовского к Пришвину. Этому способствуют собранные факты хроники печатания писателя-философа в журнале «Новый мир», редактируемом Твардовским. А также новые архивные материалы: письмо Твардовского Пришвину от 10.09.1951 и письмо дочери поэта автору статьи от 22.11.2022.*

4 февраля 2023 года исполнилось 150 лет со дня рождения Михаила Михайловича Пришвина. Писателя-философа, природоведа. К данному юбилею был приурочен и успешно реализован историко-просветительский онлайн-проект «Смоленский текст: пришвинские главы», поддержанный фондом «История Отечества». Команда проекта — преподаватели кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета: профессора И.В. Романова, Л.В. Павлова и доценты О.А. Новикова, Э.Л. Котова, Я.Ю. Двоенко. Результатом их деятельности стало размещение 15 ноября 2022 года на ведущем краеведческом Интернет-портале области «Смоленская земля в памятниках литературы» дополнительного ресурса, посвященного М.М. Пришвину [Смоленский текст...]. Кроме электронной библиотечки произведений



писателя и публикаций о нем, познавательных и методических материалов, на сайте в открытом доступе выложены оцифрованные архивные материалы из фондов Российского государственного архива литературы и искусства, Государственного архива Смоленской области, Литературного музея СмолГУ. Один из опубликованных документов позволяет обратиться к заявленной теме статьи, обогащая ее новыми данными.

Когда поднимается тема «Пришвин в „Новом мире“ Твардовского», зачастую вспоминают получившее широкое распространение благодаря Интернет-ресурсам высказывание А.Т. Твардовского, зафиксированное в «Новомирском дневнике» А.И. Кондратовича. Заместитель главного редактора журнала «Новый мир» в записи от 12 декабря 1969 года приводит следующий монолог поэта: «Я честно признаю, что не люблю Пришвина, хотя природу он, конечно, знал. Но он был плохой, злой человек. И людей он не любил. Он мог написать прекрасно, красиво, и вы могли увидеть, как по засыпанному черемуховым цветом озеру плывет лодка и за ней остается голубой след. Но это никакого отношения к человеку не имеет. А когда он писал о людях, а не о вальдшнепах и собаках, то люди у него совсем не получались. Все выдуманное, воображенное. И философ был никакой, хотя очень любил философствовать. И хорошо опишет прогретый летним солнцем, отдающий запахом муравьиного спирта, смолы муравейник, хорошо все опишет, но вдруг скажет: «Это как китайцы» — о муравьях, и чувствуешь, глупо до невообразимости» [Кондратович, 1991, 455, 458]. Если прочитать дневниковую запись полностью, становится понятным, что признание Твардовского было вызвано предшествующим ему разговором в редакции журнала о писателях, «ушедших» в разное время от актуальных общественных проблем в безопасную тему живой природы (о Н. Воронове, Г. Тропольском, И. Соколове-Микитове); «в самом недалеком будущем к воробушкам уйдут и другие талантливые люди» [Кондратович, 1991, 455], — фиксирует вывод А. Твардовского А. Кондратович. Однако лишь данным свидетельством ограничиваться не следует. На наш взгляд, прежде всего следует опираться на свидетельства от первого лица, содержащиеся в «Рабочих тетрадях» А. Твардовского и «Дневнике» М. Пришвина.

М. Пришвин — старейший автор журнала «Новый мир», печатался в нем с 1920-х годов. А.Т. Твардовский впервые занял пост главного редактора журнала в 1950 г. На сотрудничество с новым «главредом»

Пришвин был настроен. Об этом говорит вышедший в новой рубрике «Дневник писателя» очерк «Заполярный мед» (Новый мир. 1951. № 3). Однако в дальнейшем в общении с «Новым миром» у писателя возникли трудности. Так, в своем «Дневнике» 12 сентября 1951 года Пришвин фиксирует: «Твардовский прислал отказ моей „Сыроежка“» [Пришвин, 1983, 563]. Благодаря любезному разрешению доступа к наследию писателя в РГАЛИ (к фонду 1125) его правообладателей — **Я.З. Гришиной и Л.А. Рязановой**, сотрудников Дома-музея М.М. Пришвина в Дунине, стали известны некоторые подробности этого «отказа». На редакционном бланке журнала приведен машинописный текст письма А. Твардовского от 10 сентября 1951 года, адресованного Пришвину:

«Многоуважаемый Михаил Михайлович!

На этот раз, к моему искреннему огорчению, я должен Вам сказать, что рассказ „Сыроежка“ наш журнал напечатать не сможет.

Если бы Вы захотели услышать мое подробное суждение о нем, я готов это сделать в любой форме — устной или письменной, я дважды (подчеркнуто автором — *О.Н.*) внимательно прочел его, и прочел, желая как-нибудь зацепиться за что-нибудь, что подсказало бы возможность опубликования этой вещи. Т.е., я очень огорчен, что теряю — как редактор — лишний случай подписать в печать материал, обозначенный Вашим именем, которое так дорого читателю, литературе. А. Твардовский» [Твардовский, 1951].

По-видимому, разъясняющий разговор не состоялся, ибо о нём нет упоминаний ни в «Дневнике» Пришвина, ни в «Рабочих тетрадях» Твардовского. В комментарии к «лирико-философскому» рассказу «Сыроежка» в собрании сочинений Пришвина В. Круглеевская и Л. Платонова поясняют: «Рассказ создавался трудно»; Пришвин специально выбирал «материал» для него из «своих дневниковых записей»; 19 мая закончил произведение, 26 августа провел окончательную правку и на следующий день отправил его в «Новый мир» [Пришвин, 1983, 475].

О том, что письменный отказ Твардовского оказался болезненным для писателя-природоведа, говорит продолжение уже цитируемой его дневниковой записи от 12 сентября: «При неудаче является сладкий соблазн признать невозможность писательства и послать его к черту. Но

ведь есть же отдельные борцы-победители в разных областях, пусть их мало, но именно и спрашивается теперь с нас то самое, чего мало <...>.

Постоянно после неудачи хочется сбросить с себя некую радость или долг жизни и все свалить на условия в том смысле, что в этих условиях невозможно работать. <...>

Вот почему, подумав с досады о том, чтобы свалить вину на „условия“, возвращаемся к делу и начинаем работать» [Пришвин, 1986, 563].

Признав рассказ «неудачей», Пришвин из сложившейся ситуации сделал правильный вывод: необходимо продолжить работу над словом, не искать виновных и спрашивать прежде всего с самого себя. Менее чем через месяц писатель вернулся к случившемуся в «Дневнике»: «5 октября. Пятница. Письмо Твардовскому: „Мне самому что-то не нравилось в моем рассказе. И мне досадно только, что я сам не могу найти причину своего внутреннего нерасположения...“» [Пришвин, 1983, 475]. Впоследствии писатель переработал текст «Сыроежки»: изменил композицию, написал вступление, «количество записей уменьшилось, и расположились они в хронологическом порядке» [Пришвин, 1983, 475]. Впервые произведение было напечатано в четвертом томе собрания сочинений писателя в 1957 г.

Подробности претензий Твардовского к рассказу «Сыроежка» остаются неизвестными. Можно лишь предположить, что автору книги «Василий Теркин», создавшему «энциклопедию военной действительности» и знавшему о войне не понаслышке, грибная символика («матушка-Сыроежка») в рассказе о Великой Отечественной войне показалась неубедительной, не соответствующей значимости события и его героев.

Следующий «шаг» Пришвина навстречу «Новому миру» Твардовского приходится на 1953 год. 8 июля он пишет в «Дневнике»: «Сегодня я отдал первый экземпляр „Слова правды“, 12 листов, для расстановки поправок на других экземплярах и первый экземпляр передал Ляле для доставки его в „Новый мир“ послезавтра в пятницу. Я вдруг освободился совершенно от работы, и вместе с тем исчез прежний трепетный интерес к судьбе книги, и это значит, что я кончил. Я все сделал, всего себя, какой я есть, вложил в эту повесть, и если выйдет плохо, то это будет значить, что я сам плох. Может ли это быть? Конечно, может. Все может быть плохое, но сделал все, чтоб его не было, и совесть моя совершенно спокойна. Как хорошо!» [Пришвин, 1986, 647–648]. Данное признание указывает на то, что писатель тщательно трудился над своей

новой вещью, «вложил» в неё «всего себя» и верил, что это обеспечит качество текста, который на этот раз найдет отклик в редакции знаменитого журнала.

Отправке рукописи предшествовал телефонный разговор жены Пришвина Валерии Дмитриевны (Ляли) с Твардовским 2 июля 1953 г. Речь шла о возможности публикации, что зафиксировано в «Дневнике» писателя: «На вопрос Л. по телефону Твардовскому, не очень ли забит журнал, найдется ли скоро место для „Слова правды“, он ответил: „Журнал, конечно, забит, но если церковь полна, для городничего потеснятся, и место всегда найдется“» [Пришвин, 1957, 723]. Услышав такой метафорический ответ, Пришвин не удержался от высокой и емкой характеристики Твардовского, ею закончив запись о состоявшемся разговоре: «Умный мужик, а между тем поэт настоящий, из тех, о ком Пушкин сказал: „Поэтами рождаются очень немногие“» [Пришвин, 1957, 723].

Тем временем в редакции решалась судьба нового творения масти того автора. За помощью Твардовский обращается к К.А. Федину — известному писателю и опытному члену редколлегии «Нового мира». Своё письмо от 31 августа 1953 года главный редактор начинает с собственных впечатлений и оценок, сложившихся по прочтении произведения: «Это очень, очень хорошо написанная, в смысле, так сказать голого письма, вещь. Все, что касается елок, мхов, лесных троп, рек, зорь, тетеревов и т.п., — все превосходно, лучше и быть не может. Здесь автор, несмотря на свои 80 лет, идет уверенно и безошибочно, подобно слепому, знающему свою привычную дорогу до последнего камешка на ней. Только некоторая замедленность его продвижения дает понять, что идет все же незрячий. Но как только дело поворачивается в сторону философскую, в сторону содержания, смысл повествования, тут бог весть что начинается. Ума не приложу, о какой „правде истинного“ идет речь в книге, на чем основан этот пафос правдоискательства, который так ли, сяк пронизывает все произведение». И далее в письме Твардовский уже на примерах из пришвинского текста показывает, чем оборачивается для читателя небрежность автора в обращении с фактами: «что делать с наивнейшими натяжками, неправдоподобнейшими „допущениями“ в сюжете, в реальной основе книги (раненый, получающий задание (от кого?) найти сказочную Корабельную рощу, потребную для нужд войны и т.п.)? Ведь эти вещи прежде всего приведут в недоумение и раздражение читателя, который, как известно, не так

охоч до тонкостей описаний природы и глубокомысленных сентенций, как охоч до дела, действия, „истории“ прежде всего». Вновь открыто отторгает «философствования» автора: «во всей книге прямо-таки фатально избегает действия, событийности: запань, медведь, гроза в лесу и т.д. — все подано так, что вот-вот пойдет самое интересное, глядишь — это-то и опускается, опять философия лесных примет и пр.». Завершается это письмо-рецензия просьбой Твардовского к К. Федину «дать свое заключение», при весомом замечании, что с мнением главного редактора солидарен С.С. Смирнов и «др. товарищи, прочитавшие рукопись» [А. Твардовский. . ., 2013, 88–89]. В примечании к письму М.И. Твардовская указывает, что рецензия К. Федина на повесть-сказку Пришвина «в архиве „Нового мира“ не обнаружена. Судя по тому, что произведение не сразу попало на страницы журнала, автор, видимо, вносил изменения в рукопись» [Твардовский, 1985, 395].

1 сентября 1953 года Пришвин в «Дневнике» оставляет следующую запись: «Ляля была в „Новом мире“ у Твардовского. „Слово правды“, оказалось, требует переработок. „Я бы, — сказал Твардовский, — напечатал бы Пришвина: пусть Пришвин отвечает сам за себя. Но время очень тяжелое, спустят всех собак на него, а я его люблю, мне его жаль...“.

Нашел выход из тупика литературного: вернусь к агрономии, как Фет вернулся в свое хозяйство на 20 лет. Буду прочищать дорожки, а когда нечего есть будет, стану за коровой ходить. Всем буду заниматься, только останусь на воле. В отношении повести не буду спорить и постараюсь сделать все, чтобы напечатать.

Надо пережить неудачу и собраться на каком-то твердом месте в себе» [Воспоминания. . ., 1991, 299].

Несмотря на предшествующие трудности, повесть была принята журналом к публикации. А.Н. Варламов, авторитетный исследователь творческой биографии Пришвина, предположил, что Твардовский одобрил повесть в печать, когда узнал осенью 1953 года «о смертельном заболевании» ее автора.

Борьба за повесть стала «последней борьбой» в жизни писателя [Воспоминания. . ., 1991, 299], — утверждала В.Д. Пришвина. Решиться на такое сражение, по собственному признанию Пришвина, было непросто: «Хотел отказаться от переделки и уйти от всей этой „литературы“, вроде Пастернака, в подполье или принять все, как опалу, и воевать из своего угла, как воинственный Капица, но так подумал. У Капицы

высшая физика, которую никто не понимает, у меня же искусство слова, его тоже мало кто понимает, но судить автора позволяют все. Мое положение много труднее, и едва ли в мои годы хватит сил выдержать борьбу» [Воспоминания..., 1991, 310].

По предложению Твардовского повесть сменила название: со «Слова правды» — на «Корабельная чаща» [А. Твардовский..., 2013, 111]. Художественный талант и чутьё главного редактора не раз обращивались на пользу новомирским авторам. Напомним тот факт, что именно Твардовский предложил названия произведений «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» А.И. Солженицына, с которыми он вошёл в большую литературу. Декабрьский номер «Нового мира» за 1953 год анонсировал будущую публикацию, на это событие откликнулся и Пришвин. «После рецензии Фебина даже и Твардовский, излагая новогодние планы, напечатал, что в новой повести Пришвин изображает „чистоту и нравственную силу советского народа“. Название „Корабельная чаща“ пошло теперь гулять по свету, и я не теряю надежды, что вещь станет на свое место и будет долго стоять за меня» [Пришвин, 1986, 668], — не без гордости замечает Пришвин в своем дневнике от 18 декабря 1953 г. А 5 января 1954 года опять возвращается к теме: «Повесть новая определена в „Новый мир“. Чего же еще больше: царствуй, лежа на боку» [Пришвин, 1986, 669].

Однако повесть-сказка «Корабельная чаща» вышла в свет уже после смерти автора. «Творчество М.М. Пришвина навсегда вошло в сокровищницу советской литературы. Изумительное богатство русской речи, глубокое знание и тонкое поэтическое чувство родной природы, освещенное любовью к человеку-труженику, неустанное стремление к большой человеческой правде — все эти черты долголетнего творчества художника-патриота всегда были и будут дороги нашему читателю. До последних дней жизни не угасало вдохновение писателя. „Корабельная чаща“ пронизана тем же светлым, поэтическим мироощущением, которым пленяют нас все его творения», — говорилось в редакционной предисловии к публикации о «последнем» произведении «замечательного мастера русской прозы» [Пришвин, 1954, № 5, 12].

Итоговое произведение писателя повествует о заветной Корабельной чаще, скрытой в северной России, в глубине лесов. По заветам отцов дети берегут, спасая от вырубки, этот реликтовый лес, заключающий силу и правду народа; «в Корабельной чаще дерево стоит за всех и все

деревья стоят за каждое. Не гонитесь же в одиночку за счастьем, а стойте дружно за правду» [Пришвин, 1954, № 6, 182], — наставляет молодых героев хранитель чаши Онисим.

В последние дни жизни Пришвин работал над «литературными заметками», объединенными под названием «Завлекающий рассказ» [Пришвин, 1983, 480]. Твардовский принял их к печати, однако в журнале произведение появилось уже при новом редакторе — К. Симонове, назначенном после снятия с должности поэта (Новый мир. 1954. № 11).

Известно, что Твардовский «присутствовал на похоронах М. Пришвина» [А. Твардовский..., 2013, 146]. В письме от 16 января 1954 года он обратился к вдове писателя со словами соболезнования от имени всей редакции:

«Дорогая Валерия Дмитриевна!

Всей душой переживаем вместе с Вами огромную утрату — смерть Михаила Михайловича, большого русского писателя, замечательного художника слова. Мы — работники „Нового мира“ потеряли в его лице нашего горячо любимого друга, ближайшего сотрудника, произведения которого украшали страницы журнала и доставляли истинную радость нашим читателям» [А. Твардовский..., 2013, 117–118].

Заняв вновь редакторское кресло в журнале в 1958 году, Твардовский не забывал о писателе: «Новый мир» откликнулся на литературные события, связанные с именем Пришвина. В частности, на выход в свет книги его дневников «Глаза земли» в 1957 году «Новый мир» печатает рецензию «Кладовая творчества» И. Мотяшова. В ней подмечена синтетичность жанра: кроме ожидаемых картин природы и самостоятельных миниатюр, книга включает «планы, сюжеты будущих произведений, портреты намечаемых персонажей, беглые, но яркие зарисовки жизненных фактов» [Мотяшов, 1958, 255]. Также сделан акцент на богатой афористике Пришвина.

Верный важнейшему принципу журнала — правдивости и объективности в оценках новомирский критик отмечает и слабости дневникового текста старейшего мастера слова: «Встречаются в дневниках мысли, представляющиеся нам неверными с философской точки зрения, возникшие как результат чересчур поспешных обобщений, вроде: „есть на свете существо, в красоте своей независимое даже от правды“ или „в

конце концов в опыте своем мы не жизнь, а себя познаем» [Мотяшов, 1958, 257]. При этом завершает статью однозначный вывод о том, что «как отражают спокойные зеркала озер города, стоящие над ними, и леса, и облачное небо, и солнце, и звезды, так и в дневниках писателя отразилось лицо земли нашей, день нашей жизни» [Мотяшов, 1958, 257].

Заметил журнал и вышедшую в 1959 году монографию Т. Хмельницкой «Творчество Михаила Пришвина», напечатав обзор Г. Трефиловой «Одна серьезная помеха». В статье сразу обозначено главное достоинство издания — «высокая культура речи»: «книга Т. Хмельницкой с первой и до последней страницы — пример живого, незасушенного, невымученного слова о писателе» [Трефилова, 1960, 260]. Но более тщательно всё же в работе рассмотрены «камни преткновения», т.е. недостатки монографии: «слишком много усилий затрачено в ней на доказательство недоказуемого»; «портрет в целом оказался все же неглубоким, а кое-где словно написан с кого-то другого» и т.п. [Трефилова, 1960, 260–261].

Принципиальная и честная позиция «Нового мира» Твардовского позволила вывести журнал в 1960-е годы на ведущие позиции. Такой же строгий счет предъявлял собратьям по перу и сам поэт, когда дело касалось вопросов литературы. Поэтому в его «Рабочих тетрадях» встречаются критические высказывания даже в адрес любимых друзей-писателей: А.А. Фадеева, С.Я. Маршака, М.В. Исаковского. Однако наличие критики не перечеркивает уважительного отношения к коллегам — Твардовский всегда стремился придерживаться объективного подхода в оценке личности. И особенно взыскателен главный редактор был, когда речь шла о публикациях в его любимом детище — «Новом мире». История его отношений с М. Пришвиным также подтверждает данное утверждение. Поэтому заявление А. Кондратовича о том, что Твардовский «не любил» Пришвина (см. об этом выше) не следует принимать на веру.

Ф.Р. Штильмарк позже предложил своё объяснение имеющейся якобы «нелюбви» Пришвина поэтом: «Твардовский не хотел печатать Пришвина в „Новом мире“, заставляя переделывать, просил Федина рецензировать. Отчего же так? Нет ли здесь влияния Соколова-Микитова, близкого друга Твардовского, не его ли это отражённая оценка?» [Штильмарк]. Развенчаем и эту версию, напомним, что с И. Соколовым-Микитовым поэт познакомился «в Ленинграде в январе 1955 г.», очень быстро это знакомство «перешло в дружбу, длившуюся до смерти А.Т.» [Твардов-



ский, 2013, 476]. Как видим, произошло это уже после смерти Пришвина, о котором у Твардовского давно сложилось собственное мнение. Об этом красноречиво говорят факты, приведенные в нашей работе.

«Негативное отношение ряда современников Пришвина объясняется тем, что многие его талантливые и честные тексты не были еще опубликованы по идеологическим причинам и их время пришло только в постсоветский период. Очевидно, что каждый период накладывал свои рамки на оценочные суждения читателей и критиков. Не были еще известны дневники Пришвина, не был он раскрыт и понят во всей полноте своего мировоззрения», — справедливо замечает современный исследователь наследия писателя [Фролова, 2014, 18].

Внутренний мир писателя-философа был закрыт для понимания соотечественниками по перу. Он только сейчас приоткрывается, когда наконец-то опубликованы полностью дневники Пришвина. Но ещё ждут своей очереди эпистолярное наследие и другие материалы весомого архива писателя, хранящегося в РГАЛИ. Но уже сегодня мы можем констатировать следующее: несмотря на отсутствие дружеских отношений, Твардовского и Пришвина объединяло взаимоуважение. Их связывал журнал «Новый мир», в котором печататься при Твардовском стало особенно почетно.

Дочь поэта Валентина Александровна Твардовская дала исчерпывающий ответ всем желающим противопоставить писателей: «Я знала высокую оценку творчества А.Т. в дневнике Пришвина. Есть отдельные высказывания и в дневнике А.Т. о Пришвине, который стал автором „Нового мира“. Все это как бы призывало к дальнейшему постижению их творческих связей, которое вот и последовало. А.И. Кондратович не прав, когда берет в основу едва ли не единственную скептическую оценку Пришвина у А.Т., которая тут же в дневнике покрывается признательным отзывом о писателе. Да ведь и само их творчество пронизано такой любовью и близостью к русской природе, что предполагать отчужденность этих двух больших художников более чем странно» [Твардовская].

## Литература

1. А. Твардовский в жизни и литературе (Письма 1950–1959). — Смоленск: Маджента, 2013. 480 с.

2. Воспоминания о Михаиле Пришвине: Сборник / Сост.: Я.З. Гришина, Л.А. Рязанова.— М.: Советский писатель, 1991. 368 с.
3. Кондратович А.И. Новомирский дневник (1967–1970).— М.: Советский писатель, 1991. 528 с.
4. Мотяшов И. Кладовая творчества // Новый мир. 1958. № 1. С. 255–257.
5. Пришвин М.М. Корабельная чаща // Новый мир. 1954. № 5. С. 12–69; № 6. С. 117–185.
6. Пришвин М.М. Собрание сочинений. В 8-ми т. Т. 5. Лесная капель; Рассказы о ленинградских детях; Повесть нашего времени; Кладовая солнца; Произведения 1938–1953 годов / Подгот. текста и коммент. В. Круглеевской и Л. Платоновой; Худож. Ф. Домогацкий.— М.: Худож. лит., 1983. 486 с.
7. Пришвин М.М. Собрание сочинений. В 8-ми т. Собрание сочинений. В 8-ми т. Т. 8. Дневники, 1905–1954 / Сост., подгот. текста и коммент. Т. Бедняковой, Я. Гришиной, Л. Рязановой; Худож. Ф. Домогацкий.— М.: Худож. лит., 1986, 759 с.
8. Пришвин М.М. Собрание сочинений: в 6 т. / М.М. Пришвин.— М.: Художественная литература, 1957. Т. 6. 768 с.
9. Смоленский текст: пришвинские главы. Историко-просветительский онлайн-проект // Смоленская земля в памятниках литературы. URL: <https://smol-history.ru/prishvin> (дата обращения: 24.08.2023).
10. Твардовская В.А. Письмо О.А. Новиковой от 9 ноября 2022 г. // Личный архив О.А. Новиковой.
11. Твардовский А.Т. Дневник: 1950–1959 / подготовка текста, предисловие, коммент., указ. имен В.А. и О.А. Твардовских.— М.: ПРОЗАиК, 2013. 526 с.
12. Твардовский А.Т. Письма о литературе.— М.: Советский писатель, 1985. 512 с.
13. Твардовский А.Т. Письмо М. Пришвину от 10 сентября 1951 г. // РГАЛИ. Ф.1125. Дневники, записные книжки М.М. Пришвина и его переписка. Оп. 2. Ед. хр. 1445. Л1. // Смоленская земля в памятниках литературы. URL: <https://smol-history.ru/prishvin/archive/prishvin-archive-rgali> (дата обращения: 24.08.2023).
14. Трефилова Г. Одна серьезная помеха // Новый мир. 1960. № 8. С. 260–264.
15. Фролова Е.В. Место М.М. Пришвина в отечественной литературе // Труды НГАСУ. 2014. Т. 17. № 1. С. 11–25.

16. Штильмарк Ф.Р. Мой Пришвин // Издательство охотничьей литературы ЭПА. URL: [http://www.ohot-prostory.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1845](http://www.ohot-prostory.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1845) (дата обращения: 24.08.2023).

O.A. Novikova  
Smolensk State University,  
Smolensk, Russia

### **Mikhail Prishvin in A.T. Tvardovsky's "New world"**

*Key words: M. Prishvin, A. Tvardovsky, "New World" magazine, A. Kondratovich, creative connections, new archival materials.*

*This article is based on the history of creative contacts between writers Mikhail Prishvin and Alexander Tvardovsky. The author of the work debunks the widely spread testimony in the "Novy Mir Diary" by A. Kondratovich about Tvardovsky's negative attitude to Prishvin. This is supported by the collected facts of the chronicle of the writer-philosopher's printing in the magazine "Novy Mir", edited by Tvardovsky. And also new archival materials: Tvardovsky's letter to Prishvin from 10.09.1951 and the letter of the poet's daughter to the author of the article from 22.11.2022.*

### **References**

1. A. Tvardovskij v zhizni i literature (Pis'ma 1950–1959).— Smolensk: Madzhenta, 2013. 480 s.
2. Vospominanija o Mihaile Prishvine: Sbornik / Sost.: Ja.Z. Grishina, L.A. Rjzanova.— M.: Sovetskij pisatel', 1991.— 368 s.
3. Kondratovich A.I. Novomirskij dnevnik (1967–1970).— M.: Sovetskij pisatel', 1991.— 528 s.
4. Motjashov I. Kladvovaja tvorcestva // Novyj mir. 1958. № 1. S. 255–257.
5. Prishvin M.M. Korabel'naja chashha // Novyj mir. 1954. № 5. S. 12–69; № 6. S. 117–185.
6. Prishvin M.M. Sobranie sochinenij. V 8-mi t. T. 5. Lesnaja kapel'; Rasskazy o leningradskih detjah; Povesť nashego vremeni; Kladvovaja solnca; Proizvedenija 1938–1953 godov / Podgot. teksta i komment. V. Krugleevskoj i L. Platonovoj; Hudozh. F. Domogackij.— M.: Hudozh. lit., 1983.— 486 s.
7. Prishvin M.M. Sobranie sochinenij. V 8-mi t. Sobranie sochinenij. V 8-mi t. T. 8. Dnevnik, 1905–1954 / Sost., podgot. teksta i komment. T. Bednjakovoj,

- Ja. Grishinoy, L. Rjazanovoj; Hudozh. F. Domogackij.— M.: Hudozh. lit., 1986, 759 s.
8. Prishvin M.M. Sobrańie sochinenij: v 6 t. / M.M. Prishvin.— M.: Hudozhestvennaja literatura, 1957 — T. 6–768 s.
  9. Smolenskij tekst: prishvinskije glavj. Istoriko-prosvetitel'skij onlajn-proekt // Smolenskaja zemlja v pamjatnikah literaturj. URL: <https://smol-history.ru/prishvin> (data obrashhenija: 24.08.2023).
  10. Tvardovskaja V.A. Pis'mo O.A. Novikovoj ot 9 nojabrja 2022 g. // Lichnyj arhiv O.A. Novikovoj.
  11. Tvardovskij A.T. Dnevnik: 1950–1959 / podgotovka teksta, predislovie, komment., ukaz. imen V.A. i O.A. Tvardovskih. M.: PROZAIK, 2013. 526 s.
  12. Tvardovskij A.T. Pis'ma o literature.— M.: Sovetskij pisatel', 1985. 512 s.
  13. Tvardovskij A.T. Pis'mo M. Prishvinu ot 10 sentjabrja 1951 g. // RGALI. F.1125. Dnevnikj, zapisnye knizhki M.M. Prishvina i ego perepiska. Op. 2. Ed. hr. 1445. L.1. // Smolenskaja zemlja v pamjatnikah literaturj. URL: <https://smol-history.ru/prishvin/archive/prishvin-archive-rgali> (data obrashhenija: 24.08.2023).
  14. Trefilova G. Odnja ser'eznaja pomeha // Novyj mir. 1960. № 8. S. 260–264.
  15. Frolova E.V. Mesto M.M. Prishvina v otechestvennoj literature // Trudy NGASU. 2014. T. 17. № 1. S. 11–25.
  16. Shtil'mark F.R. Moj Prishvin // Izdatel'stvo ohotnich'ej literaturj JeRA. URL: [http://www.ohot-prostory.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1845](http://www.ohot-prostory.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1845) (data obrashhenija: 24.08.2023).

*Э.Л. Котова*

*УДК 821.161.1 (470.332)*

### **«Муза-лошадь» и «Новый пегас»: Адриан Македонов о новаторстве Владимира Маяковского**

*Ключевые слова: литературная критика, поэзия, проблема новаторства, Маяковский, Македонов.*

*В статье идет речь об отношении литературной критики 1920-х — 1930-х годов к поэзии Владимира Маяковского. Несмотря на огромный*

*вклад поэта в реформирование русской поэзии, большинство литературных критиков из числа его современников с недоверием или явным неодобрением относились к его новаторству. Рапповская критика была настроена к нему особенно враждебно. Однако Адриан Македонов, будучи молодым членом РАПП, в своих статьях с нескрываемым восторгом писал о новаторстве Маяковского, хотя говорил и о некоторых «слабых местах» его творческого метода. Возможно, это стало причиной того, что данные статьи были поставлены Македонову в вину, когда в 1937 году он был осужден как «враг народа». Полвека спустя Македонов в своей монографии о развитии отечественной лирики 1930–1970-х годах повторил ряд положений ранних статей, касающихся неоспоримого влияния Маяковского на выдающихся поэтов (Багрицкого, Пастернака, Евтушенко и др.). Несмотря на изменение критической методологии Македонова, его отношение к наследию Маяковского, «революционному» новаторству поэта, осталось неизменно почтительным.*

*Поскольку ранее никто из исследователей критических и литературоведческих откликов на творчество Маяковского о работах Македонова не писал, мы постарались восполнить этот пробел.*

В поэзии Владимира Маяковского 1920-х годов парадоксально соединились социалистическое мифотворчество и отражение сложных реалий переходной эпохи. Несмотря на радикальность творческих установок ЛЕФа, большинство произведений поэта было создано на высочайшем профессиональном уровне художественного мастерства, что для многих современников вовсе не было очевидным, поскольку серьезным изучением его творчества никто тогда не занимался. Новаторство Маяковского, как и в целом футуристов, вызывало в 1920-е годы острые литературные и идеологические споры. Зачастую оно раздражало не только сторонников классических традиций, но и тех, кто ратовал за создание совершенно новой литературы — пролетарской. Даже близкие к «будетлянам» люди неоднозначно воспринимали их смелые шаги навстречу к поэзии будущего. «Отношение мое к футуристам, — писал Корней Чуковский, — было в ту пору сложное: я ненавидел их проповедь, но любил их самих, их таланты. В моих глазах они были носителями ненавистных мне нигилистических тенденций в поэзии, направленных к полному уничтожению той проникновенной, гениально утонченной лирики, которой русская литература вправе

гордиться перед всеми литературами мира» [Чуковский]. Противоречивое мнение о поэте, «богодьяволе», сохранилось и у исследователей его творчества в последующие годы. «Маяковский, — утверждает О.М. Култышова, — по свидетельству современников, был яростен в споре с русской классической традицией, с символизмом и акмеизмом, а в 20-е годы — с Пролеткультом, конструктивистами, рапповцами. Столь же яростно и по сей день спорят о Маяковском, то называя его самого “варваром”, а стихи “кощунственными”, то подтверждая титул “архангела-тяжелоступа” (М. Цветаева), а поэзию определяя как “прекраснейшее явление”» [Култышова].

В своей работе мы остановимся на анализе литературно-критических работ Адриана Владимировича Македонова, посвященных Маяковскому и развитию отечественной лирики советской эпохи. Никто ранее из исследователей истории литературной критики и литературоведения XX века о них не упоминал.

Македонов, прозванный Александром Твардовским «смоленским Сократом», входил в литературу в конце 1920-х годов. На протяжении всей жизни он не раз обращался к творчеству Маяковского, вклад которого в развитие русской поэзии считал огромным, по истине революционным. Творческий путь Македонова занимает почти полвека. Он мог быть еще длиннее, если бы в августе 1937 года не был прерван на двадцать лет в результате сталинских репрессий [Котова]. Важно отметить, что статьи о Маяковском были приобщены к уголовному делу Македонова как одно из сфабрикованных доказательств его «контрреволюционной троцкистской деятельности». После реабилитации и возвращения к литературной работе критическая методология Македонова претерпела серьезные изменения, избавившись от идеологических шаблонов первых постреволюционных десятилетий. Однако наиболее существенные принципы и подходы к анализу остались неизменными. Об этом, в частности, можно судить по его оценке в разные годы поэзии Маяковского, его новаторства.

Впервые к наследию Маяковского 20-летний критик обратился в апреле 1930 года. Через неделю после самоубийства поэта в смоленской газете «Рабочий путь», редактором которой в то время был Леопольд Авербах, генеральный секретарь РАПП, была опубликована статья Македонова «Маяковский и пролетарская поэзия» [Македонов, 1930]. Македонов был членом РАПП, но в отличие от большинства «не-

истовых ревнителей» не относился к Маяковскому настороженно или враждебно, он видел в нем не «попутчика», а великого поэта, близкого пролетарской поэзии. Это вовсе не была попытка идеализировать трагически ушедшего из жизни поэта, а стремление понять сильные стороны его поэтики.

В пятую годовщину гибели Маяковского, когда литературная ситуация в стране резко изменилась (литературные группировки были распущены, создан Союз советских писателей), Македонов вновь опубликовал статью о Маяковском [Македонов, 1935], из которой видно, что его отношение к поэту осталось по-прежнему восторженным.

Это явно расходилось с мнением большинства советских критиков. Дело в том, что отношение советской власти к «певцу революции» было неоднозначным. Его приглашали с выступлениями на официальные мероприятия, однажды в Большом театре его поэме «Владимир Ильич Ленин» рукоплескал сам Иосиф Сталин. Однако в «Советской энциклопедии», вышедшей незадолго до смерти поэта зимой 1930-го года, о поэзии Маяковского говорилось, как о бунте «анархистическом и индивидуалистическом, мелкобуржуазном по существу»; даже «после Октября Маяковскому чуждо мировоззрение пролетариата» [Буяновская]. Именно поэтому в первые годы после смерти поэта при активном участии рапповцев его творчество оказалось под негласным запретом, пока в конце 1935 года Сталин в резолюции Николаю Ежову не назвал Маяковского «лучшим талантливейшим поэтом нашей советской эпохи» [Сталин], после чего началась «канонизация» Маяковского советскими идеологами. Это обстоятельство, безусловно, помешало объективному анализу его новаторской поэтики.

Чем же являлся Маяковский для юного Македонова? Он прославляет его как «несомненно, глубоко революционного» поэта, как «великого революционного новатора» [Македонов, 1935], который ушел далеко вперед многих современников в реформировании поэтики отечественной лирики.

Небольшой формат газетных статей не позволял Македонову дать подробный анализ стихов Маяковского, критик сосредоточился в них на общих выводах по четырем проблемам.

Первая проблема связана с оценкой творческой эволюции поэта, в которой критик отметил несколько тенденций. Македонов только вскользь упоминает о мучительном преодолении Маяковским «мел-

ко-буржуазного бунтарства» дореволюционной лирики. Он всячески старается подчеркнуть «колоссальную силу революционной страсти» Маяковского [Македонов, 1935], которой так не хватает даже близким ему по духу Николаю Асееву, Семену Кирсанову, Осипу Брику, выпустившим в 1934 году альманах «С Маяковским». Ключевым вектором развития постреволюционной поэзии Маяковского критик считал осознанное стремление отказаться от своего лирического «я» и слиться с пролетарской массой, стать частью «руки миллионопалой». Приветствуя такое намерение, Македонов говорит об опасностях, которые могут подстергать поэтов на этом пути. Дело в том, что эта сверхзадача решается разными художественными способами. Маяковский вначале, по мнению критика, выбрал ошибочный путь. Взяв на вооружение теорию «литературы факта», он стал создавать «поэзию чистых фактов и идей, лишенную всего предметного и психологического» [Македонов, 1935], что привело его к схематизму, отвлеченности и, в конечном счете, грозило превращением поэзии в публицистику. Поэтому попытки Маяковского нарисовать утопический образ «коммунистического далеко» Македонов считал художественно слабыми и гораздо выше ценил его сатирические стихи, рисующие вполне наглядные образы. Критик и причину самоубийства Маяковского в отличие от большинства рапповцев связал с его творческим кризисом, вызванным внутренним конфликтом — стремлением говорить от лица народа, партии и невозможность заглушить в себе лирическое «я».

Однако в поздней лирике Маяковского Македонов обнаружил противоположную тенденцию, связанную как раз с преодолением схематизма, иллюстрирования партийных лозунгов. Критик полагает, что поэт ушел из жизни как раз в тот момент, когда нащупал выход к поэтике синтеза больших обобщений и новой конкретности, слияния личного и общественного. В его стихах 1926–1930-х годов Македонов обнаруживает одновременное изображение масштабных образов и звучание его неповторимого индивидуального голоса (например, цикл «Стихи об Америке» (1926), «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» (1926) и др.). Особенно критик выделяет поэму «Хорошо» (1927), называя ее «гениальной, до сих пор неоцененной» [Македонов, 1935].

Вторая проблема, которую Македонов поднимает в своих статьях, касается новаторства Маяковского. «Маяковский, — утверждает критик, — это революция в русском стихе, без которой нельзя представить



себе современной поэзии», «только обыватель может не видеть огромные творческие достижения Маяковского последних лет. Маяковский необычайно обогатил формы лирической поэзии, создал новые жанры сатирической и агитационной поэзии» [Македонов, 1930], обратился к разговорной речи и упростил тем самым поэтический язык.

Третья проблема связана с отношением к литературным традициям. Противопоставляя поэтику Маяковского и Есенина, он явно отдает предпочтение первой. Критику близок протест Маяковского против «амуро-лировой» поэзии. Красной нитью через статьи проходит призыв учиться у Маяковского: именно он должен стать «если не главным, то одним из главных источников творческой учебы» [Македонов, 1930] для современных авторов. Заметим, что Македонов говорит об этом еще до известной нам резолюции Сталина.

В статье 1935 года Македонов подчеркивает сохраняющееся и после смерти Маяковского влияние его поэтики на большой круг авторов — от Асеева и Пастернака до Безыменского, Сельвинского, Тиханова, т.е. даже на тех, кто изначально был далек от творческих принципов поэта, а нередко при жизни враждебно к нему относился. Влияние Маяковского, отмечает критик, простирается и на европейскую поэзию: речь идет о революционной лирике Роберта Бехера и Луи Арагона. В чем же выражено это влияние? Прежде всего в преодолении «камерной» поэзии с помощью внедрения в стихотворный текст прозаических приемов, поиска новых ритмов, обращения к ораторской интонации.

Четвертая проблема касается важного для Македонова вопроса дальнейшего развития советской лирики. Учеба у классиков не означает подражание им. Критик напоминает завет Маяковского: «Оставляя написанное школам», идти вперед, «перешагнув через себя» [Маяковский]. С горечью Македонов признает, что не видит в современной литературной ситуации поэта, достойного масштаба Маяковского, новаторство которого открыло бы принципиально новые пути развития поэзии. Его мысль об «отставании нашей поэзии» перекликается, на наш взгляд, с мнением Марины Цветаевой о том, что Маяковский «быстрыми ногами <...> ушагал далеко за нашу современность и где-то за каким-то поворотом долго еще нас будет ждать» [Цветаева].

Обе статьи написаны Македоновым на языке эпохи 1930-х годов. Но идеологические штампы не могут скрыть от читателя тот факт, что критик высоко ценит в поэзии целостность и оригинальность поэтики,

а перспективы развития отечественной лирики связывает с соединением принципов «обобщенного пафоса» и «новой конкретности». Спустя двадцать с лишним лет именно их Македонов будет считать основой поэтики «смоленской» поэтической школы, существовавшей в конце 1920-х — 1930-е годы.

\*\*\*

Исследователи полагают, что только в период перестройки отечественное литературоведение стало постепенно освобождаться от навязанных советской критикой и наукой стереотипов, искажающих представление о Маяковском. «Если в те времена,— настаивает М.В. Покотыло,— по идеологическим мотивам старались замалчивать дореволюционное творчество поэта как несоответствующее коммунистическим идеалам, то в постсоветское время именно эти произведения помогли и помогают сохранять Маяковского как выдающегося поэта своего времени. Более того, несмотря на активное сотрудничество поэта с советской властью и произведения, написанные по соцзаказу, современные критики находят и в постоктябрьском наследии поэта выражение несогласия, полемики и протеста против существовавших в 1920-х годах негативных явлений в советском обществе, таких как бюрократизм, мещанство» [Покотыло].

Македонов в своей итоговой книге о лирике 1930–1970-х годов, увидевшей свет в 1985 году [Македонов, 1985], неоднократно обращался к поэзии Маяковского, к его огромному вкладу в развитие отечественной лирики, говорил о его влиянии на многих поэтов, начиная с современников (Эдуарда Багрицкого, Бориса Пастернака, Михаила Кульчицкого) и заканчивая поколением 1960-х, особенно Евгением Евтушенко и Андреем Вознесенским. Но отдельной главы в своей монографии он ему не посвятил.

Рассматривая поэзию Маяковского уже в гораздо более широком историко-литературном контексте, Македонов, по сути, развивает основные положения своих ранних работ. Это касается и понимания творческой эволюции поэта, и его новаторства. Он накрепко связывает их с социально-историческими причинами. Возникновение «антилирики» в эпоху литературного промежутка было проявлением необходимого кризиса, который оказался плодотворным. Страна переходила «от романтики и суровой реальности гражданской войны к новой реаль-

ности мирного строительства» [Македонов, 1985, 11], поэтому и поэзия обратилась к повседневности, к ее конкретизации, к изображению «перестройки» сознания человека. Это повлекло за собой изменение всей системы лирического мышления: то, что раньше представлялось не поэтическим, теперь входило в литературу.

Македонов по-прежнему не стесняется высоких эпитетов, говоря о Маяковском как о великом поэте, авторе гениальных произведений, который постоянно искал и находил новые формы лирики. «В его лучших стихах, — утверждает исследователь, — наметился лирический синтез событийности, сюжетности, подчас повествовательности и страстного прямого высказывания-обращения, смелой метафоричности, ассоциативности поэтики 20-х годов; наметились элементы синтеза разговорной и ораторской интонации, своеобразной драматизации на основе реального лирического начала, лирических событий и новых героев времени» [Македонов, 1985, 17].

Исследователь вновь говорит и о трагической дилемме лирического героя Маяковского, который не в силах был отказаться от собственного «я», хотя сознательно впрягал свою музу «как лошадь, — в воз повседневности», «наступал на горло собственной песне». «Агитатор, горлан, главарь был великим лириком» [Македонов, 1985, 18]. «Ему нужна была не только муза-лошадь, нужен был и настоящий новый Пегас, который мог бы высоко подымать и самый воз повседневности, раскрывать и в нем самом крылатое начало» [Македонов, 1985, 18].

Таким образом, можно говорить о преемственности творческих подходов и принципов анализа Македонова, опирающегося на всестороннее изучение развития поэтики отдельного автора и отечественной лирики в целом. Маяковский был для него ключевой фигурой.

## Литература

1. Буяновская В. Взлеты и падения Маяковского. URL: <https://arzamas.academy/materials/738> (дата обращения: 26.06.23).
2. Котова Э.Л. Парадоксы судьбы: литературно-критическая деятельность А.В. Македонова. Смоленск: СмолГУ, 2017. 266 с.
3. Култышова О.М. Поэзия В. Маяковского в восприятии участников литературного процесса 1910–1920-х годов. Автореферат диссертации. М., 2001. 293 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/poeziya-v-mayakovskogo->

- v-vospriyatii-uchastnikov-literaturnogo-protssessa-1910–1920-kh-godov (дата обращения: 26.06.2023).
4. Македонов А.В. Маяковский и пролетарская поэзия // Рабочий путь. 1930. 21 апреля. С. 4.
  5. Македонов А. Маяковский и советская поэзия // Рабочий путь. 1935. 15 апреля. № 87. С. 2.
  6. Македонов А.В. Свершения и кануны: о поэтике русской советской лирики 1930–1970-х годов. Ленинград: Советский писатель, 1985. 360 с.
  7. Маяковский В.В. Любителям юбилеев // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 12. М., 1959. URL: <https://traumlibrary.ru/book/mayakovsky-pss13–12/mayakovsky-pss13–12.html> (дата обращения: 8.05.23).
  8. Покотыло М.В. В.В. Маяковский в оценке отечественной критики и литературоведения. Ростов-на-Дону, 2008. 204 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/vv-mayakovskii-v-otsenke-otechestvennoi-kritiki-i-literaturovedeniya> (дата обращения: 26.06.2023).
  9. Сталин И. Записка Н.И. Ежову. URL: [https://c21ch.newcastle.edu.au/stalin/t18/t18\\_040.htm](https://c21ch.newcastle.edu.au/stalin/t18/t18_040.htm) (дата обращения: 26.06.23).
  10. Цветаева М.И. Собрание сочинений в 7 т. Т. 5, Кн. 2 «Статьи, эссе. Переводы. URL: <https://traumlibrary.ru/book/cvetaeva-ss07–052/cvetaeva-ss07–052.html> (дата обращения: 10.05.23).
  11. Чуковский К.И. Маяковский // Чуковский К.И. Собрание Сочинений в 15 тт. Т. 5. М.: Терра-Книжный клуб, 2001. URL: <https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/knigi/sovremenniki/mayakovskij> (дата обращения: 26.06.23).

*E.L. Kotova*  
*Candidate of Philological Sciences,*  
*Associate Professor,*  
*Department of Literature and Journalism*  
*Smolensk State University*  
*Smolensk, Russia*

**“Muza-horse” and “New pegasus”: Adrian Makedonov  
on the innovation of Vladimir Mayakovsky**

*Key words: literary criticism, poetry, the problem of innovation, Mayakovsky, Makedonov.*

*The article deals with the attitude of literary criticism of the 1920s-1930s to the poetry of Vladimir Mayakovsky. Despite the poet's enormous contribution to the reformation of Russian poetry, most literary critics from among his contemporaries were suspicious or openly disapproved of his innovation. Rapp's criticism was particularly hostile to him. However, Adrian Makedonov, being a young member of the RAPP, wrote with undisguised delight about Mayakovsky's innovation in his articles, although he also spoke about some "weak points" of his creative method. Perhaps this was the reason that these articles were blamed on Makedonov when in 1937 he was convicted as an "enemy of the people". Half a century later, Makedonov, in his monograph on the development of Russian lyrics in the 1930s and 1970s, repeated a number of provisions of early articles concerning the undeniable influence of Mayakovsky on outstanding poets (Bagritsky, Pasternak, Yevtushenko, etc.). Despite the change in Makedonov's critical methodology, his attitude*

**Л.В. Павлова, И.В. Романова**

УДК 821.161.1

### **Из истории смоленской писательской организации: «Литературные четверги»<sup>1</sup>**

Ключевые слова: *смоленская писательская организация, Н.И. Рыленков, протоколы заседаний, литературные четверги, «Смоленский альманах».*

*В статье на материале опубликованных протоколов различных заседаний (1940–1990-е годов) смоленской писательской организации описывается один из устойчивых форматов ее деятельности — «литературные четверги». Первоначально «четверги» возникли в 1920-х годах для творческого общения членов писательской организации, и сразу после войны были возрождены как «творческая лаборатория», необходимая для развития потенциала каждого из членов писательской организации*

<sup>1</sup> Авторы выражают благодарность Д.В. Бутееву, Н.Н. Илькевичу, А.А. Королеву, В.В. Королеву, А.Н. Мошкову, С.М. Романенко, любезно оказавших помощь в составлении комментариев.

*и литературного актива области. На «четвергах» обсуждали рукописи новых произведений и состав «Смоленского альманаха», заслушивали творческие отчеты писателей, обсуждали партийные постановления и статьи в центральной печати по вопросам литературы. Особенно активно «четверги» проводились в 1940–1960-е годы, когда смоленской писательской организацией руководил Николай Иванович Рыленков. Позже подобного рода встречи постепенно утратили свою значимость и популярность в писательской среде, однако в воспоминаниях писателей-смолян сохранились отклики о пользе подобного рода заседаний. Протокольные записи позволяют воссоздать круг участников «четвергов», узнать о темах, волновавших писателей-смолян и принципах полемики, сформировать представление об особенностях развития литературы в провинции во второй половине XX века.*

Упоминания о «литературных четвергах» нередко встречаются в мемуарах, статьях и документах, имеющих отношение к истории Смоленского отделения Союза советских писателей. Значительная часть таких документов, прежде всего, сохранившихся протоколов различных заседаний, вошла в изданный к 95-летию писательской организации внушительный том «Полилог в контексте времени»<sup>1</sup>. Отдельная рубрика в книге отведена именно протоколам «литературно-творческих четвергов» (с 24 июня 1948 года по 12 декабря 1972 года), найденным в фондах Государственного архива Смоленской области [Дневник]. В поисках ответов на вопросы: в каком контексте, с какой целью упоминаются «четверги», как и для чего они проводились, кто участвовал и т.п. — учтены были и отдельные упоминания в протоколах различных писательских встреч, и непосредственно протоколы «четвергов».

Архив смоленской писательской организации погиб в годы войны, и об истоке «четверговой» традиции можно судить только по отрывочным высказываниям, таким, как, например, восторженная реплика Алексея Машкова, прозвучавшая на заседании 25 августа 1960 года<sup>2</sup>: «Я

<sup>1</sup> Цитаты из протоколов в статье приведены по изданию [Полилог 2019], страницы указаны в круглых скобках.

<sup>2</sup> Машков Алексей Васильевич (1914–1980) — поэт. Студентом был арестован, осужден как враг народа по 58-й статье. В Смоленск вернулся в 1960-е годы. Подробнее см.: [Корнева], [Смоленская лира, 159–164].

помню 1927 год, Осина<sup>1</sup>, Фиксина<sup>2</sup> и других. Вот тогда были “четверги” (154). Заполняться материалами вновь архив начал в 1940-е годы, с этого времени возможна документальная реконструкция истории «четвергов».

В послевоенные десятилетия Смоленское отделение Союза советских писателей располагалось в одной из комнат Дома книги по адресу: Смоленск, улица Большая Советская, дом 12/1. Здесь же проводились «четверги» — «производственная учеба для литераторов» (193): «Литературные “четверги” проходят в кабинете т. Рыленкова. Кабинет не может вместить всех приходящих на “четверги”, вмещается только одна пятая часть писательского актива», — сетует Николай Казаков<sup>3</sup> (89). «Отделение Союза находится в тяжелых условиях, нужно помочь ему. Приходим на “четверги” и занимаемся чуть ли не в коридоре», — вторит ему Альфред Печерский<sup>4</sup> (93).

Для многих молодых авторов приглашение на писательский «четверг» становилось событием творческой жизни. Десятилетия спустя именитая и признанная Раиса Ипатова<sup>5</sup> вспоминала о своем первом «четверге», куда осенью 1963 года пригласили для обсуждения написанного нескольких членов литобъединения «Радуга», работавшего при областной молодёжной газете «Смена»: «В знаменитой писательской комнатке в Доме книги бывала потом не раз, но та встреча запомнилась не только как первая, а как значимая — я познакомилась с Николаем

---

<sup>1</sup> *Осин Дмитрий Дмитриевич* (1906–1983) — поэт, прозаик, журналист, литературный критик. Печатался с 1925 года. В годы войны был военный корреспондентом.

<sup>2</sup> *Фиксин Сергей Андреевич* (1907–1978) — поэт и переводчик. Подробнее см.: [Твардовская 2008].

<sup>3</sup> *Казаков Николай Павлович* (1920–2004) — журналист, автор книг «Когда гнев обжигает сердца», «Радуга над грозой», «Из пепла возрожденные». Участник Великой Отечественной войны. В протоколе от 9 февраля 1953 года представлен как очеркист, зам. председателя радиокомитета.

<sup>4</sup> *Печерский Альфред Ильич* (1924–1957) — поэт и журналист. Работал в Смоленском радиокомитете. Автор сборника стихов «Вступление» (1950), книги рассказов и очерков «Колос ржи» (1958, посмертно). Участник Великой Отечественной войны.

<sup>5</sup> *Ипатова Раиса Александровна* (1946–2015) — писатель, журналист, краевед, общественный деятель. Автор поэтических книг «Однажды» (1982), «На фоне судьбы» (1987), «Азбука» (1992), «Избранное» (2000), «Ткань бытия» (2015), книги прозы и стихов «Пятнашки» (2011), книги стихов для детей «Четыре солнца, три луны» (2013).

Ивановичем<sup>1</sup> и Верой Андреевной<sup>2</sup>. <...> писатели не отгораживались от литературного актива, заботились о смене» [Ипатова 2014, 36].

В одном из последних интервью в 1990-м году о «четвергах» как ярком явлении в жизни писательской организации «времен Рыленкова» говорил Владимир Тазов<sup>3</sup>: <...> главное — возродить и развить рыленковские традиции. Не прилаживаю нимб к тем годам. И тогда были метания, ошибки, срывы. Но все мы — даже я, зеленый стихотворец — всласть дышали воздухом творчества. Радовались любому прекрасному, пусть и чужому, стихотворению. Заучивали наизусть крылатые строки. Открывали для себя — и сделать это было трудней, чем сейчас! — имена мировой культуры. На “литчетвергах” дым стоял коромыслом от споров, но споров о тайнах ремесла. Прививалась любовь к мыслям, а не к зашутельству. Рыленков был магнитом, имя которому — интеллект и народность» [Тазов 1990, 25–28].

Долгое время «четверги» проводились еженедельно, потом — с перерывами, потом — эпизодически. В 1980-е годы писательские встречи сошли на нет, хотя ещё в середине 1990-х вспоминались как полезная форма работы<sup>4</sup>. Уже в XXI веке Союзом писателей России была предпринята попытка возродить эту традицию в форме консультаций для всех желающих, организованных все в том же Доме книге<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Речь идет о Николае Ивановиче Рыленкове.

<sup>2</sup> Речь идет о *Звездаевой Vere Андреевне* (1921–2010) — писательнице, члене Союза писателей СССР с 1956 года, авторе книг «Грачи прилетели» (1954), «Главная профессия» (1956), «Человек для людей» (1960), «Услышь меня, хорошая» (1961), «Трудно умирать весной» (1963) и др. В.А. Звездаева работала в редакциях областных газет «Рабочий путь» и «Смена», редактором Смоленского книжного издательства. Ветеран партизанского движения.

<sup>3</sup> *Тазов Владимир Иванович* (1938–1995) — поэт, прозаик, публицист, член Союза писателей с 1988 года.

<sup>4</sup> Например, не раз поднимал вопрос о необходимости вернуть «четверги» А. Мишин. 27 августа 1996 года он сетует, что «в последние годы мы не проводили литературные четверги» (408), и 10 октября 1996 года на общем собрании Смоленской областной писательской организации снова заговаривает об этом: «25 лет я состою в Союзе писателей. В организации много традиций. Мало было склок, когда секретарями были Рыленков, Пашков. Были “литературные четверги”. Сейчас нет. <...>. Программа: вернуть добрую традицию» (411).

<sup>5</sup> «Возобновилась традиция Смоленской областной организации Союза писателей России собирать по четвергам литературный актив в штабе (офисе) на третьем этаже Дома книги <...>. В рамках проекта “Связь поколений” молодые писатели с 14 до 18 часов по четвергам могут получить литературные консультации, а члены органи-



«Школа гражданского и эстетического воспитания литераторов», «лабораторная работа», «творческая лаборатория» — так, согласно протоколам, воспринимали смоленские писатели «четверги». На протяжении десятилетий основным содержанием «четвергов» было обсуждение рукописей и, реже, опубликованных произведений (более половины сохранившихся протоколов — 35 из 64 — с такой повесткой дня). Обсуждали как начинающих авторов<sup>1</sup>, так и членов Союза писателей, вплоть до корифеев.

На обсуждение представлялись отдельные произведения (полный текст или фрагменты) того или иного автора, например, поэма Николая Полякова<sup>2</sup> «Колхозное лето» рассматривалась 29 июля 1948 года, 1 февраля 1951 года обсуждалась пьеса Федора Бурсина<sup>3</sup> «Владимир Куриленко», 8 августа 1963 года — Алексея Бодренкова<sup>4</sup> «Небо доктора Сейфа», 26 декабря 1970 года — Нины Семеновой<sup>5</sup> «Звездный час»; 21 января 1971 года прошло обсуждение повести Вилена Сальковского<sup>6</sup> «Семнадцать месяцев».

---

зации — обсудить новые книги, события в творческой жизни и наметить планы» [Лучезарные стихи].

<sup>1</sup> Как правило, в повестке дня так и формулировали: «Обсуждение сборника стихов молодого поэта...» или «Обсуждение рассказа молодого писателя...»

<sup>2</sup> Поляков Николай Варфоломеевич (1923–1993) — поэт, журналист. Участник Великой Отечественной войны. Окончил Смоленский педагогический институт (1951), работал в газетах «Смена», «Рабочий путь», в радиокомитете. Автор поэтических книг «Судьба светлая», «Сердца под флагом», «Мы зажигаем звезды», «Лицом к солнцу» и др..

<sup>3</sup> Бурсин Федор Ефимович (1912–1977) — драматург, автор пьес «Володя Куриленко», «Под Москвой», «Панфиловцы». Участник Великой Отечественной войны. В протоколе от 19 февраля 1953 года упоминается его должность — «зав. отделом пропаганды политотдела Западной железной дороги».

<sup>4</sup> Бодренков Алексей Михайлович (1922–1985) — поэт, очеркист, участник Великой Отечественной войны, член Союза журналистов и Союза писателей СССР, автор неофициального гимна Смоленска.

<sup>5</sup> Семенова Нина Артемовна (1931–1996) — прозаик и драматург, член Союза писателей СССР с 1963 года, лауреат Всероссийской литературной премии имени А.Т. Твардовского (1995), с 1991 по 1996 годы возглавляла Смоленскую областную организацию Союза писателей России. Автор сборников рассказов «Ленкина береза» (1959), «Мояника» (1966), сборника пьес «Печка на колесе» (1989) и др. О драматургии Н.А. Семеновой подробнее см.: [Романенко 2011].

<sup>6</sup> Сальковский Вилен Абрамович (1933–2013) — писатель-прозаик, член Союза российских писателей, лауреат премии М.В. Исаковского (2000). Автор повестей и романов «Весна пришла» (1959), «Осень в Плетневе» (1961), «Смоленская дорога» (1987), «Русская трагедия» (1999) и др.

Нередко на «четвергах» предметом разговора становились не отдельные произведения автора, а целые подборки:

а) несколько стихотворений, поэтический цикл, сборник стихов (11 октября 1962 года состоялось обсуждение стихов автора из Почкина Юрия Петрова<sup>1</sup>, 29 мая 1952 года — Николая Полякова, 13 ноября 1952 года — Иосифа Василевского<sup>2</sup>, 12 октября 1964 года — Виктора Тацова, 1 апреля 1965 года — Алексея Мишина<sup>3</sup>, 3 июня 1965 года — Нины Яночкиной<sup>4</sup> и т.д.);

б) несколько рассказов (16 августа 1951 года обменивались мнениями о рассказах А. Амосова<sup>5</sup>, 9 декабря 1971 года — о рассказах Н. Журковича<sup>6</sup> «Деревенские были»).

<sup>1</sup> Более подробные сведения об этом участнике «четвергов» у авторов статьи отсутствуют.

<sup>2</sup> Василевский Иосиф Иосифович (1911–1994) — поэт, актер, писатель, член Союза писателей СССР, Лауреат премии ЮНЕСКО.

<sup>3</sup> Мишин Алексей Викторович (1936–2009) — поэт, член Союза писателей России, автор более 30 поэтических сборников.

<sup>4</sup> Яночкина Нина Павловна (1932–2009) — поэтесса, работала преподавателем музыки. Заочно окончила Литературный институт им. А.М. Горького.

<sup>5</sup> В неопубликованном протоколе выездного заседания областной комиссии Правления Союза Советских писателей, совместно с членами и активом Смоленской писательской организации от 4 июля 1952 года есть развернутое выступление А. Амосова, в котором, помимо прочего, содержатся некоторые биографические сведения: «В начале 1950 г. я жил в Белоруссии. Написал оттуда письмо. Буквально через 3–4 дня получил ответ. А в феврале приехал сюда. Показал свои записи. Говорят: хорошо было бы, если бы перебрались на Смоленщину. В мае приехал сюда — работаю на периферии, в Тумановском районе. Когда переехал сюда, послал свои первые рассказы. <...>. На рецензии не могу пожаловаться — безусловно, рецензии хорошие. Три раза на “четвергах” заслушивали. И потом, я никак не ожидал, сразу в 1951 г. мне сказали: мы будем включать в издательский план. Я даже не думал, недооценивал. В работе над первым сборником не могу сказать, чтобы рецензенты издевались — как это может быть? Рецензенты, безусловно, помогают. Я не русский, по тону шероховатости в языке проскальзывают, я с этим справлюсь и все серьезнее начинаю относиться к слову». Автор сборника «Рассказы (1952)». 19 февраля 1953 г. на совещании писателей и литературного актива Смоленской области в обкоме КПСС в одном из выступлений упоминается, что А. Амосов уже умер (64). Более подробные сведения об этом участнике «четвергов» у авторов статьи отсутствуют.

<sup>6</sup> Журкович Николай Васильевич (1930–2001) — писатель. В 1955 году окончил историко-филологический факультет Смоленского пединститута. Работал в школе, а затем — сотрудником газеты «Рабочий путь». Очерки Н.В. Журковича были опубликованы в журналах «Огонек», «Наш современник», «Нева», «Волга». Автор книг «Веснушки» (1958), «Журавлиная горка» (1978) и др.

Единожды в протоколах зафиксирован случай, когда свои произведения представляла группа участников одного литературного объединения. 21 ноября 1963 года на «четверг» было приглашено литобъединение «Радуга», созданное при молодежной газете «Смена»<sup>1</sup> (руководитель — Павел Уляшов<sup>2</sup>). Писатели выслушали участников «Радуги»<sup>3</sup>, пожурили, за что-то сдержано похвалили. Итог подвели руководители двух творческих объединений: «Отношение оптимистическое к объединению. Стихи гражданские, есть стремление осмысливать происходящее в стране <...>. Нужно больше контакта с молодежью. Чаще встречаться на четвергах» (Рыленков), «Очень рад, что такая встреча состоялась» (Уляшов) (511).

Помимо обсуждения художественных произведений на «четвергах» заслушивали так называемые «творческие отчеты» писателей. Идея подобных отчетов, по-видимому, была предложена Н.И. Рыленковым на собраниях писателей г. Смоленска совместно с литературным

<sup>1</sup> Именно об этой встрече вспоминала Р. Ипатова (см. прим. 7)

<sup>2</sup> Уляшов Павел Сергеевич (1936–2004) — литературный критик, поэт, редактор, издатель. Выпускник историко-филологического факультета Смоленского государственного пединститута (1960). Сотрудник областной молодежной газеты «Смена». В 1960-е годы руководил литобъединением «Радуга», созданным при «Смене». По устному свидетельству смоленского писателя и журналиста Владимира Владимировича Королева, знавшего Павла Уляшова лично, тот стремился попасть на «литературные четверги» и привести туда участников «Радуги». Как видим, небезуспешно. В 1968 году Уляшов за стихотворение «Поэты», признанное безыдейным и антисоветским, был уволен с работы, после чего объединение «Радуга» фактически прекратило свое существование. Об этом в докладе на отчетно-выборном собрании Смоленской писательской организации 27 мая 1971 года Ю.В. Пашков говорил так: «В 1968 г., в связи с причинами, о которых все знают, это литературное объединение было распущено. Фактически, несмотря на то, что минуло три года, литобъединение не восстановлено, хотя формально оно считается действующим. В прошлом году мне пришлось 2–3 раза присутствовать и выступать на занятиях этого литературного кружка. Когда я пришел в редакцию, то застал в комнате трех — четырех человек (замечу в скобках, что в прежние времена собрания начинающих поэтов и прозаиков проходили в кабинете редактора — самом большом помещении и присутствовало на них 15–20 человек)» (269). Автор книг «Ветер земных дорог» (1980), «Этот неумирающий жанр. Современный советский рассказ» (1987), «Одинокий искатель. О.Э. Мандельштам» (1991), «Только о любви» (1990), «Из песни — слово» (1997). Лауреат Государственной премии им. Бируни (Узбекистан, 1983). Член Союза писателей с 1984 года. Подробнее о Павле Сергеевиче Уляшове см.: [Мишин и др. 2004].

<sup>3</sup> В протоколе упоминаются Прохоров, Широков, Ипатова, Ипатов, Яночкина, Хоральский, Беринский, Леонтьева — «все с производства, из школ, студенты, рабочие», по представлению руководителя (510).

активом и журналистами, прошедшем 9 сентября 1946 года, состоявшегося в связи с публикацией известного Постановления ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». Для «успешного идейного и творческого роста» было решено «регулярно заслушивать творческие отчеты писателей, ориентируя их на современную тематику» (9). Идея прижилась, и долгие годы такие отчеты практиковались, упоминания о них встречаются в протоколах регулярно, вплоть до конца XX века. Например, о «публичных творческих отчетах писателей» как «удачной форме» (286) говорит В. Звездаева, выступая на собрании 15 мая 1980 года. А в перечне «основных мероприятий на 1986 год» присутствует пункт «творческие отчеты писателей — Н. Журковича, Н. Яночкиной, В. Простакова<sup>1</sup>, В. Цыбизова<sup>2</sup> и др.» (338).

Протоколы первых «четвергов» с такой повесткой (1940–50-х годов)<sup>3</sup> оставляют впечатление, что в тот период нередко отчитаться обязывали писателя, если не провинившегося, то вызывающего определенное беспокойство товарищей по творческому союзу.

Так, среди вопросов отчитывающему за свою творческую деятельность в 1948 году Альфреду Печерскому преобладают вопросы типа: «Как организуете общеобразовательную и политическую учебу?», «Как организовано чтение? Есть ли какая-нибудь система?». В выступлениях, наряду с оценками произведений, говорят о «пренебрежении к изучению истории ВКП(б)», предостерегают от зазнайства, советуют «работать над повышением общеобразовательного и политического уровня» (426–427).

Обсуждение творческого отчета Виктора Кудимова<sup>4</sup>, состоявшегося на «четверге» 15 мая 1952 года, более похоже на «проработку» на партийном собрании. Несоответствие образа жизни Кудимова высоким требованиям, предъявляемым не только к советскому писателю, но

<sup>1</sup> Простаков Владимир Борисович (1926–1992) — поэт, участник Великой Отечественной войны.

<sup>2</sup> Цыбизов Владимир Дмитриевич (1918–1999) — писатель. В 1944 г. переехал в Смоленск, работал в Управлении Западной железной дороги, преподавал в строительном и энергетическом техникумах.

<sup>3</sup> 23 декабря 1948 года — творческий отчет А. Печерского, 15 мая 1952 года — В. Кудимова, 20 августа 1953 года — Е. Марьенкова, 21 октября 1954 года — Дм. Дворецкого, 4 ноября 1954 года — О. Бушко, 12 ноября 1959 года — В. Цыбизова.

<sup>4</sup> Кудимов Виктор (псевдоним) — Богомолов Михаил Дмитриевич (1904–1953), писатель, занимался редакционной и издательской работой.

и к советскому человеку, отмечается всеми присутствующими: «Почему вы отказались участвовать в сборнике “В защиту мира”?», «Почему вы игнорируете изучение марксизма-ленинизма?» (453). Особенно остро обсуждается нежелание Кудимова устраиваться на работу, при этом регулярное получение материальной помощи: «Помощь была оказана значительная. Дали квартиру. Пользовался помощью со стороны Литфонда СССР» (453). С неправильным образом жизни напрямую связывают творческие неудачи автора: «Автор жил замкнутой жизнью, что-то там писал. Этого мало. В наше время так творить нельзя. Надо не отставать от жизни. <...> писатель должен принимать активное участие в общественной работе. Это многое дает. Оторванностью от жизни объясняется божественное поведение Кудимова» (Рыленков), «Все писатели изучают марксизм-ленинизм. А Кудимов не изучает <...>. Это — первый большой недостаток. Второй недостаток — водка и, как следствие ее употребления, — болезни, жизнь за счет Литфонда. Надо, наконец, понять, что так вести себя нельзя. Это — дискредитирует высокое звание писателя. Кудимова надо устроить на работу — это совершенно необходимо» (Антонов<sup>1</sup>); «Хороший человек, и товарищ хороший. Но он опустился. <...> Надо помочь ему организовать свою жизнь. Правильно здесь говорили: надо помочь ему устроиться на работу. <...> Кудимову надо систематически повышать свой идейно-политический уровень» (Бурсин) (454).

За недостаточную идеологическую выверенность произведений и нетоварищеское отношение к товарищам, выговаривают и одному из старейших на тот момент писателей-смолян Е.М. Марьенкову<sup>2</sup> в ходе его творческого отчета на «четверге» 20 августа 1953 года. По-видимому, Марьенков, имея опыт участия в писательских обсуждениях подобного рода, предчувствовал, что ему предстоит услышать, поэтому, по словам Рыленкова, «колебался, выступать ли с отчетом». Похвалы («исключительно трудолюбив», «умеет найти и не для себя только “изюминку” в каждом своем произведении», «не “головной” писатель.

<sup>1</sup> Антонов Николай Георгиевич (1908–1974) – писатель. В 1944 году организовал в Смоленске книжное издательство, директором которого был в течение 13 лет. Член Союза писателей СССР с 1949 года. Автор книг «Пути-дороги» (1957), «Большой мир Нюры маленькой» (1960), «Агафон Петрович» (1963), «День прибывает» (1970) и др. В 1965–1970 годах возглавлял Смоленскую областную организацию Союза писателей СССР.

<sup>2</sup> Марьенков Ефрем Михайлович (1898–1977) – писатель, участник Великой Отечественной войны.

Он идет от “нутра”», «хорошо чувствует слово») густо перемежаются частными и общими замечаниями: «<...> не хватает автору идейной вооруженности. Писать только то, что чувствуешь, значит, не написать своей главной книги. И получается, что часто река у Марьенкова уходит в песок» (Осин), «видя правду отдельного человека, он не видит правды коллектива. У него — рассыпья горох на двенадцать дорог <...>. У него революционер Кадров был с оловянными глазами, а белогвардеец Жегалов — привлекателен. <...> серьезно нужно работать над своим мировоззрением в идейном, политическом, философском, эстетическом отношении. Нужно решительно отказаться от богемного вдохновения. <...> я не верю, чтобы человек, не выработавший в себе нравственной конституции, мог создать такое произведение, которое бы воспитывало народ. Марьенков не имеет такой конституции» (Шурыгин<sup>1</sup>); «Нужно сказать Марьенкову и другое — пора ему перестать грешить да каяться. Пусть он поймет — все эти разговоры от заботы о нем как писателе, от желания видеть его настоящим писателем, а не таким богемным человеком» (Звездаева); «Нужно стать Марьенкову ближе к коллективу, не отмахиваться от обсуждения первых опытов нашей молодежи. Нас немного, и мы должны дорожить работой друг друга. Подсказывать, учить, передавать свой опыт, чувствовать свою ответственность за каждого члена нашего коллектива» (Рыленков) (468–471).

Даже по меркам принятым на «четвергах» критический накал обсуждения творческого отчета Марьенкова, по-видимому, оказался чрезвычайно высок. Подводя итог, Рыленков постарался сгладить ощущение «разноса»: «<...> разговор идет большой. И нужно понять, что разговор резкий идет от нашей большой заинтересованности в его писательской судьбе» (470).

Ряд «четвергов» был посвящен обсуждению актуальных публикаций в центральной печати. Так, 5 июля 1951 года обсуждали сразу три статьи: В. Ковалевского «Жизнь творческих секций» [Ковалевский

<sup>1</sup> Шурыгин Василий Федорович (1897–1965) — писатель. Участник Первой и Второй мировых войн. Работал в Краеведческом научно-исследовательском институте, прошел путь от ученого секретаря, заведующего секцией народного творчества до директора. Составил и издал сборники сказок (1938), сказов-воспоминаний о гражданской войне. Был редактором сельскохозяйственной литературы Смоленского областного книжного издательства. Автор книг «На большак проселками» (1933), «Батарейцы» (1947), «В селе Бессонове» (1950), «Семнадцатая весна» (1957), «Октябрьские зарницы» (1968) и др.

1951], А. Фадеева «О забвении общественных форм творческой работы в Союзе писателей» [Фадеев 1951] и редакционной статьи «Правды» «Против идеологических извращений в литературе» [Правда 1951]. Во всех обсуждаемых статьях так или иначе поднимался вопрос о недостаточной идеологической бдительности, об ослаблении критического внимания, вследствие чего в печать попадают произведения не только недостаточно высокого художественного уровня, но и «вредные». Особенно остро эта мысль высказана в «Правде», выступающей против обнародования «националистического» стихотворения: «<...> опубликовав идейно-порочное стихотворение В. Сосюры «Люби Украину», редакция журнала «Звезда» показала, что она не сделала необходимых выводов из решения ЦК ВКП (б) по идеологическим вопросам» [Правда 1951, 2]. В указанном русле смоленские писатели оценивают положение с критикой и самокритикой в своей организации. «В отношении статьи Ковалевского и Фадеева, в применении к нам, скажу, что мы при обсуждении произведений часто топчемся на месте, не поднимая широкие литературные проблемы. У наших критиков мало чему можно поучиться. Поэтому больше приходится обращаться к Белинскому, Добролюбову и др.» (Шурыгин), «<...> у нас многие писатели страдают идейной бедностью и зачастую неправильно дают оценку тем или иным событиям в своих произведениях (Кудимов, Марьенков, Дворецкий<sup>1</sup>, Гвоздев<sup>2</sup>) (Рыленков), «Мои предложения. Активизировать “четверги”, обсуждать на них значительные произведения, которые заранее подготавливать к обсуждению» (Антонов) (446).

На «четверге» много говорится о недостатках того или иного автора (так, Н. Антонов отмечает «серьезные ошибки в показе дореволюционной деревни, имеющиеся в новом, еще не опубликованном произведении Марьенкова. В повести Цыбизова очень легко перерождается шпионка. У Дворецкого в повести “Зенит голубой” в армию приходят люди, чуждые нашему времени» (445)), о недоработках писательской организации в целом (Н. Рыленков, в частности, отмечает, что «за последний год на “четвергах” у нас обсуждались только произведения молодых и мало

<sup>1</sup> *Дворецкий Дмитрий Павлович* (1908–1998) — поэт, прозаик, журналист. Руководил первой в истории Духовщины литературной группой (1925 г.), работал в редакции журнала «Западная область» (1930 г.), редакциях смоленских газет. Был редактором Смоленского книжного издательства.

<sup>2</sup> *Гвоздев Георгий Борисович* (1912–1996) — писатель, журналист.

обсуждались произведения уже сложившихся писателей, хотя им это обсуждение принесло также большую пользу» и призывает «наладить работу секции критиков» (445)). В многоголосии обсуждения только в одном выступлении — Н. Рыленкова — звучит самокритика: «В наших произведениях мало показывается качеств советских людей, в чем несколько повинен и я, в особенности — стихах военных лет. Нам нужно быть строже, требовательнее к самим себе и нашим товарищам, чтобы приятельские отношения не сказались на оценке тех или иных произведений» (445).

Оперативно реагировали писатели-смоляне на любые, особенно критические, упоминания в центральной печати о деятельности своего отделения. Так, 4 августа 1954 года в газете «Известия» в рубрике «Навстречу второму Всесоюзному съезду писателей» была опубликована статья А. Карцева и В. Шебунина «Больше требовательности», посвященная деятельности краевых и областных отделений Союза советских писателей. Если работа писательских организаций Ростова-на-Дону, Свердловска, Хабаровска оценивалась положительно, то на долю смоленской организации, «утратившей былую славу», как сказано в статье, выпало немало критических замечаний [Известия 1954]. Главным образом авторы упрекали смолян в отсутствии «смелого проникновения в жизнь», в выпадении из современного литературного процесса, что, по их мнению, ярко и разнообразно проявляется и в невнимании к молодому поколению местных писателей, и в выборе тем произведений (так, под сомнение ставилась целесообразность творческих поисков Н. Рыленкова, чрезмерно «углубившегося в даль времен» в книге «На старой смоленской дороге»).

Уже 6 августа 1954 года был проведен «четверг», в повестке которого значилось обсуждение статьи из «Известий». Попытка разобраться в сложившейся ситуации, описание которой все признали справедливым, вылилась в поток взаимных упреков: молодых к старшим, старших к молодым, молодых к молодым и т.д.

Тон задавала выступившая в прениях первой В. Звездаева. Начав с того, что «от нас мало требуют наши “старшие”. Мало нами интересуются, плохо нас контролируют. А ведь такое чудесное чувство — знать, что от тебя чего-то ждут», она перешла к «персональным» обвинениям: «Как может спросить Антонов, например, почему мы мало пишем, если он сам почти ничего не пишет?», «Тов. Рыленков говорил, что мы



мало учимся у старших. А почему же так мало обсуждений произведений старших? Вот бы и учеба была». Особенно яростно и развернуто Звездаева высказывается в адрес Муравьева<sup>1</sup>: «<...> много напортил Муравьев. Одному он напевал, что он один гениален, а остальные бездарны; другому внушал, что судить правильно о произведении может только он, Муравьев. И если он ругает, то для пользы, а если кто-то другой похвалит, так только от незнания, по глупости. Третью он просто спаивает. Кто это может оспаривать? И тем не менее, Муравьеву доверено вести всю консультацию в Союзе, он — секретарь альманаха. Он возглавляет литературное объединение молодежи. Я не понимаю, как наши “старшие” смели дать нам главой литобъединения пьяницу, циника, нигилиста, для которого ничего святого нет?». Звездаева перечисляет факты, которые, как она говорит, всем известны, но старательно замалчиваются: пьянство, «мелкое интриганство», «нигилизм с этим нехорошим душком», «желание оплевать все и вся» (478).

Выступавшие на «четверге» нередко переходили к перечислению личных обид и частных: студент Литинститута И. Рыжиков<sup>2</sup> обижается, что не видит ни творческой, ни материальной помощи («трудно жить на стипендию»), что квартиры есть «у всех здесь сидящих», а он живет «с пятью человеками на восьми метрах». Его поддерживает А. Бодренков: «<...> быт наш неустроен. Действительно. Рыжиков в самых бедственных условиях. Но и все мы не намного лучше имеем жилищные условия» (481). Недовольство «гонорарной политикой» выражает В. Звездаева: «При обсуждении рассказ оценивается высоко, а посмотришь в гонорарной ведомости — большой гонорар выписан за более слабый рассказ» (479).

Поток претензий такого рода даже у всегда деликатного, мягко реагирующего Н.И. Рыленкова вызвал резкий ответ: «Наша молодежь

---

<sup>1</sup> *Муравьев Петр Иванович* (1912–1970) — педагог, журналист, литературный критик. Работал преподавателем на кафедре литературы СГПИ. Участвовал в редактировании альманахов Смоленской писательской организации, исследовал творчество А.Т. Твардовского.

<sup>2</sup> *Рыжиков Иван Васильевич* (1922–2019) — поэт. Участник Великой Отечественной войны. После войны окончил Литературный институт им. А.М. Горького. Работал главным редактором Смоленского областного радио, редактором издательства «Советская Россия», заведующим отделом поэзии журнала «Наш современник». Автор более 30 поэтических сборников, лауреат нескольких литературных премий, член Союзов писателей СССР и России. Подробнее см.: [Суркова 2023].

преждевременно стареет и по-старчески брюзжит» (483). Но позволили себе «побрюзжать» и представители старшего поколения. В. Шурыгин упрекнул собравшихся в том, что они не выразили заинтересованности его книгой «Семнадцатая весна», над которой он трудится 4-й год: «Жесткое отношение к работающему человеку ярче всего сказывается на мне, поэтому я так много останавливаюсь на собственной работе» (480). Д. Дворецкий посетовал на неуважительное отношение со стороны главной областной газеты, редакция которой без его ведома перебрала стихотворение в «молодёжку»: «<...> в “Рабочем пути” есть люди, барски, пренебрежительно относящиеся к местным писателям. Я написал стихотворение о Глинке. Читали Рыленков, Соскин<sup>1</sup>, Лачков<sup>2</sup>. Одобрели. И вдруг оно очутилось... в “Смене”. Это же чрезвычайное пренебрежение к автору» (482).

Лейтмотивом обсуждения проходит признание, что в смоленской организации «застой», «нет честных товарищеских отношений» и, даже, «нет человеческого отношения к человеку». Больше всех в сложившейся ситуации собравшиеся обвиняют руководителя писательской организации — Н.И. Рыленкова: «Был у нас Дом искусств. Почему никто не говорит о его восстановлении? Прошло 11 лет, а у нас нет материальной базы. Собираемся как подпольщики. Тут секретарь отделения виноват», «Муравьев беспринципен, но он монополист по-прежнему. Это вина тов. Рыленкова» (Шурыгин) (480), «<...> у тов. Рыленкова нет большой заинтересованности. Хотелось бы, чтобы Николай Иванович, подобно Павленко<sup>3</sup>, замечал каждую нашу строку и реагировал на каждую нашу

<sup>1</sup> *Соскин (Соснин) Анатолий Семенович* (1925–2002) — журналист, писатель, киносценарист. Участник Великой Отечественной войны, награжден медалями, в том числе «За отвагу» и «За боевые заслуги». В 1952 году закончил факультет журналистики Ленинградского университета. Более 15 лет работал в редакции «Рабочего пути». В Смоленске написал первые свои художественные произведения (повести «Острый угол», «День света», пьесы «Куда текут реки», «Ночной разговор»). В 1968 году переехал в Ленинград, работал на студии «Леннаучфильм» (по его сценариям создано 20 документальных фильмов, один — о Смоленском сражении).

<sup>2</sup> *Лачков Иван Николаевич* (1907–1968) — журналист, партийный деятель. В 1954 году переехал в Смоленск и был назначен редактором областной газеты «Рабочий путь».

<sup>3</sup> *Павленко Петр Андреевич* (1899–1951) — писатель и сценарист, журналист, специальный корреспондент. Лауреат четырех Сталинских премий первой степени. С 1945 года по состоянию здоровья жил в Крыму, создал и возглавил Крымскую писательскую организацию. Известен своим внимательным отношением к начинающим авторам. Подробнее см. [Огрызко 2015]

строку. (Бодренков) (481), «Рыленков — деревенский человек. Но и он о деревне молчит» (Дворецкий) (481).

Выслушав все частные и общие недовольства, Рыленков поднял обсуждение на иной уровень, напомнив присутствующим о высоком звании писателя: «Литература требует жертв. Нужно уметь себя ограничить, чувствовать ответственность перед своим будущим читателем. Нужно всего себя отдать своему труду. Литература — не ремесло, а подвиг!» (483)

По протоколам «четвергов» можно судить об участии смоленских писателей в крупных всесоюзных юбилейных торжествах. Так, писательская организация загодя стала готовиться к 50-летию своего знаменитого земляка — Михаила Васильевича Исаковского. 10 ноября 1949 года состоялся «четверг», целью которого было составление плана мероприятий в дни торжеств. Программа намечалась объемная и разнообразная<sup>1</sup>:

- обратиться в Правление Союза советских писателей с просьбой об установлении почетного звания народного поэта РСФСР и присвоении этого звания М.В. Исаковскому;

- 18 января 1950 года «устроить большой общегородской вечер в Смоленском театре, посвященный творчеству поэта-земляка, и просить М.В. Исаковского приехать в Смоленск для участия в вечере. Основным докладчиком на юбилейный вечер пригласить А.Т. Твардовского»;

- устроить ряд вечеров в Смоленске и выехать в районы с докладами о творчестве М.В. Исаковского. «Докладчиками на вечерах в рабочих клубах утвердить: т.т. Н.И. Рыленкова, Н.Г. Антонова, В.Ф. Шурыгина, Д.П. Дворецкого, В.П. Ахачинского<sup>2</sup> и П.И. Муравьева»;

- «для проведения бесед о творчестве Исаковского выделить следующих т.т.: Марьенкова, Кудимова, Печерского, Полякова, Рыжикова, Бурсина»;

- «поручить секретарю критической секции Смоленского отделения Союза советских писателей т. Муравьеву договориться о проведении

<sup>1</sup> В плане не указано еще одно «юбилейное» событие — в Смоленске был издан составленный Н.И. Рыленковым сборник (с автобиографией Исаковского, рецензией М. Горького, статьей А. Твардовского, письмами читателей и т.д.) [Народный поэт 1950].

<sup>2</sup> *Ахачинский Василий Павлович* (1905–1975) — литературовед, критик. Участник Великой Отечественной войны. Работал в Смоленском педагогическом институте на кафедре литературы. Автор статей о творчестве смоленских поэтов и прозаиков, составитель сборника «Смоленские поэты». Был членом редколлегии «Смоленского альманаха».

совместного заседания кафедры русской и зарубежной литературы Смоленского пединститута и Союза писателей, посвященного творчеству М. В. Исаковского, и привлечь работников кафедры для чтения докладов перед интеллигенцией города»;

– «поручить т. Рыленкову обратиться в Смоленский облисполком с ходатайством о выделении средств, необходимых для проведения юбилея» (438).

Торжественное заседание, посвященное юбилею М. Исаковского, как и планировалось, прошло в январе 1950 года. Чествование юбиляра состоялось в здании, где сейчас расположена Смоленская областная филармония (ранее — дом Дворянского собрания). «Зал стоя приветствовал юбилейную делегацию: впереди по проходу шел, направляясь к сцене, М. В. Исаковский — высокий, в затемненных очках большой диоптрии, по походке видно было, что он сильно страдает близорукостью. За ним, почти рядом шествовал Твардовский — также высокий и стройный, с военной выправкой и с гордо поднятой головой. <...>. Затем шли А. Сурков, Н. Грибачев, Т. Семушкин, Н. Рыленков, композитор Блантер», — вспоминал В. В. Ильин, в те годы — студент Смоленского педагогического института [Ильин 2010, 194].

Смоленская писательская организация стремилась находиться в курсе событий, происходящих в культурной жизни страны. Ряд «четвергов» был посвящен информации о всесоюзных семинарах, совещаниях, встречах.

7 октября 1948 года на очередном «четверге» Н. Рыленков информировал собравшихся о совещании в «Литературной газете». На совещании был сформулирован запрос к областным отделениям Союза советский писателей — присылать в газету материалы о литературной жизни на местах, о работе областных писательских организаций, о лучших людях области. Посыпались предложения: «информировать о нашем торфе, угле, об исторических наследниках нашей области, о бобрах», «отразить участие молодежи в электрификации» «писать о развитии лесоводства, охране лесов, об использовании водных ресурсов области для электрификации», «поднять вопрос о размножении винограда в Смоленской области» и др. На волне вдохновенного обсуждения поступило предложение «создать бригады по отраслям хозяйства нашей области, которые путем статей и очерков освещали бы ту или иную отрасль нашего хозяйства», но по размышлению от этой идеи

отказались — слишком мало людей и средств в писательской организации для осуществления такого широкого плана. В результате приняли несколько неожиданное решение, имеющее мало общего с темой и ходом обсуждения: «Послать бригаду писателей в типографию, чтобы ускорить выход альманаха и наладить связь с типографией. Устроить в типографии литературный вечер» (421).

29 марта 1951 года о Всесоюзном совещании молодых писателей на «четверге» рассказывал В. Цыбизов, бывший делегатом этого совещания. Его выступление не удовлетворило присутствующих: «Цыбизов плохо оправдал наше доверие. Он плохо подготовился к отчетному выступлению. И если он будет также выступать перед коллективом молодых писателей — пользы от этого выступления будет мало» (Шурыгин). Исправлять ситуацию, дополнять выступление пришлось Н. Рыленкову, который предложил улучшить «работу наших консультантов с молодыми писателями, и создать литобъединения на местах» (442).

Итоги II Всесоюзного съезда советских писателей, проходившего 15–26 декабря 1954 года, и задачи, стоящие перед Смоленской писательской организацией, обсуждались на «четверге» 20 января 1955 года.

«Четверг» 28 ноября 1963 года отвели обсуждению поэтического семинара в Москве, предоставив возможность рассказать о нем В. Проستاкову и Л. Козырю<sup>1</sup>. Под впечатлением от общения на московской творческой встрече, докладчики предложили создать «творческую лабораторию» или «постоянно действующий семинар для определенной группы молодых поэтов. Собираться хотя бы раз в месяц и читать друг другу новые стихи, и профессионально обсуждать их». И сама эта идея, и тон ее обсуждения<sup>2</sup> свидетельствуют, что в писательской организации назрело недовольство качеством обсуждений и, в целом, форматом «четвергов», большая часть которых, по сути, и предназначалась для оценки произведений друг друга: «Поддерживаю эту идею. Надо со-

<sup>1</sup> *Козырь Леонид Иванович* (1930–1995) — поэт, журналист. Работал в редакции газеты «Рабочий путь» (1958–1980). С 1980 по 1988 годы — ответственный секретарь правления областной писательской организации. Автор книг «Ваш однополчанин» (1963), «Ливни и радуги» (1966), «Листок на асфальте» (1969), «Ярь» (1972), «Земляне» (1980), «Цвет папоротника» (1980), «Весть» (1985), «Синедоль» (1986), «Зовы» (1995) и др.

<sup>2</sup> В. Звездаева об отношениях в писательской организации на тот момент: «<...> мы очень разобщены. Мы не хотим даже друг друга читать. А надо радоваться удачам друг друга. Начать надо с того, чтобы не считать себя м а э т р а м и. Дружить надо друг с другом» (511).

бираться не для отчетов, а для товарищеского разговора» (Аникеев<sup>1</sup>). Большинство участников все же ратует за сохранение «четверговой» традиции при ее серьезной модернизации: «Тут мы смешиваем две вещи: структуру работы и наши отношения. Но ведь отношения зависят от нас самих. Надо относиться к тому, что мы все делаем, как к чему-то святому. Тогда дело пойдет и в старых формах (четвергах). О семинаре же надо еще подумать. Они нужны, но не как дубли четвергов! (Антонов); «<...> нужна не технологическая учеба, а проблемная. Но почему наши четверги не могут быть такими? (Соскин); «К чему такое выделение — семинар — из нашей общей работы? Учебу можно наладить и на четвергах» (Марьенков) (511–512).

Был ли создан отдельный семинар как «новая организация, чтобы по душам поговорить» (Антонов), неизвестно. «Четверги» продолжили свою работу.

Отдельная тема в повестке писательских «четвергов» — обсуждение «Смоленского альманаха»<sup>2</sup>. В выборе удобной формы представления читателям смоленского писательского сообщества решено было остановиться на формате коллективного сборника — альманаха. Еще в годы войны, в мае 1944 года на общем собрании Н. Рыленков информировал собравшихся «о сдаче в производство альманаха “Литературный Смоленск”». Собрание постановило «принять к сведению информацию тов. Рыленкова о том, что первый альманах смоленских писателей подготовлен к печати после освобождения Смоленска. Учитывая, что каждая книжка альманаха является нашим творческим отчетом, начать немедленно подготовку к собиранию материала для второго в этом году альманаха с таким расчетом, чтобы сдать рукопись в производство к 15-му сентября, а выпуск приурочить к новому 1945 году».

В 1946 году концепция альманаха как главной трибуны смоленской писательской организации<sup>3</sup> оформилась окончательно, альманах обрел

<sup>1</sup> Аникеев Евгений Иванович (1924–2001) — поэт-баснописец (автор свыше 300 басен), журналист. Участник Великой отечественной войны. Выпускник историко-филологического факультета Смоленского педагогического института. Преподавал русский язык и литературу в средней школе, в 1953–1958 годах работал в редакции газеты «Смена», в 1958–1963 годах — в Смоленском книжном издательстве, в 1964–1986 годах — в Смоленском отделении издательства «Московский рабочий».

<sup>2</sup> Смоленский альманах / Смоленское отделение Союза писателей СССР Смоленск: Смоленское книжное издательство, 1945–1953.

<sup>3</sup> «Для местных писателей “отдушиной” является альманах» (11).

устойчивое название и стал регулярным изданием: «Находясь в неоплатном долгу перед родиной, писатели Смоленска будут бороться за высокий идейно-художественный уровень своих произведений. Собрание считает необходимым создать редколлегию “Смоленского альманаха”<...>», — сказано в протоколе собрания писателей, литературного актива и журналистов от 9 сентября 1946 года.

К своему коллективному сборнику писатели относились в высшей степени ответственно, считая, что «это дело не только той группы людей, которая в нем публикуется. Это литературное явление союзного масштаба» (473). Чтобы обеспечить своевременный выход альманаха, писатели даже отправляли агитационно-разъяснительные бригады в типографию, устраивали литературные вечера для рабочих, выпускали боевые листки, отмечая работу лучших (421–422). По общему мнению, выраженному на одном из «четвергов» 1948 года Н. Антоновым, «бригада сделала очень много для выпуска альманаха. Подтянула работу типографии с издательскими заказами и подтянула работу издательских работников. Работу бригаде продолжать следует до окончательного выхода альманаха, а также по проталкиванию работы с художественной литературой» (422).

О том, что «Смоленский альманах» не был сугубо местным литературным изданием, свидетельствует, в частности, «четверг», состоявшийся 18 августа 1949 года, на котором Н.И. Рыленков докладывал «об итогах обсуждения 4-й книги “Смоленского альманаха” в Москве». «Московские» оценки были для смолян вполне благоприятными, хотя не обошлось и без замечаний, пока еще незначительных. Ничего не предвещало вскоре последовавших мощных ударов критики по альманаху, но Н. Антонов дальновидно предложил «все материалы, идущие в альманахах, обсуждать на наших четвергах», а Н. Рыленков призвал к большей собранности редколлегию альманаха: «Недостатком редколлегии альманаха явилось то, что не все материалы, помещенные в альманахе, обсуждались сообща редколлегией, и снижалась требовательность к обсуждаемым материалам» (433). Перестроить свою работу редколлегия не успела — через месяц, в сентябре этого же года грянуло Постановление бюро комиссии по русской литературе республик, краев и областей об идейно-художественных ошибках

в работе редколлегии «Смоленского альманаха»<sup>1</sup>. 29 сентября 1949 года это постановление обсуждалось на «четверге». Промахи в работе редколлегии рассматривались на примере «опубликования сырой, недоработанной повести Е. Марьенкова, которая содержит серьезные идейно-политические ошибки». Объясняя причины произошедшего, Рыленков, как обычно, существенную часть вины берет на себя и, не оспаривая мнения вышестоящих инстанций, старается представить обвиняемое произведение в лучшем свете: «Нам казалось, что в повести показаны простые советские люди, которые активно борются с немцами, причем, показана борьба в самом начале оккупации. Мы не заметили, что эта борьба в значительной степени показана как стихийная, неорганизованная». Конструктивно защищает публикацию Н. Антонов, объясняя причины, приведшие к ее искаженному восприятию: «Редколлегия альманаха допустила главную ошибку в том, что дала первую часть повести, где по-настоящему борьба против оккупантов еще не развернута. Поэтому и получилось впечатление, что борьба велась стихийно. <...> Зная всю вещь целиком, я не предполагал, что отдельная часть ее произведет такое впечатление, какое произвела она на бюро комиссии» (435).

Некоторые «четверги» были полностью посвящены делам альманаха. Так, 7 августа 1952 года о подготовке одиннадцатого номера «Смоленского альманаха» докладывал Н. Рыленков. 27 ноября 1953 года на «четверге» обсуждали поэтические разделы десятого и одиннадцатого номеров «Смоленского альманаха»

Остро-проблемный до болезненности «четверг» со «Смоленским альманахом» в повестке дня прошел 15 октября 1953 года. В очередной раз смоляне попали под удар столичной критики — в журнале «Новый мир» вышла рецензия на «Смоленский альманах» [Мурзиди, 1953].

В обсуждении на «четверге» традиционное признание, до самобичевания, указанных московским рецензентом ошибок<sup>2</sup>, привычные

<sup>1</sup> Подобные «разгромные» постановления — примета времени. Подобные испытания выпали не только на долю смоленской писательской организации. Так, о постановлении бюро комиссии по русской литературе республик, краев и областей Правления Союза писателей СССР «Об идейно-художественных ошибках в работе редколлегии “Орловского альманаха”» см.: [Кондратенко 2021].

<sup>2</sup> «Считаю, что уровень альманаха так низок, что о деталях не следовало говорить. Все, в нем опубликованное, за пределами художественной литературы» (Соскин) (474),



взаимные претензии «молодых» и «старших»<sup>1</sup> и многократные призывы повысить требовательность к самим себе и друг другу<sup>2</sup> выливаются в серьезный разговор о необходимости повышать общекультурный уровень авторов, о необходимости серьезно учиться. Только это, по мнению Н. Рыленкова, может сформировать «личную требовательность пишущего» как «святое недовольство тем, что сам написал» (474).

Выступление одного из участников «четверга» В. Цыбизова по поводу предъявленного ему «нежелания делать себе биографию»<sup>3</sup> вызвало всплеск негодования у всегда сдержанного и миротворчески настроенного Н. Рыленкова: «Это не столько смешно, сколько грустно. О какой же художественной культуре можно говорить, если человек не понимает элементарных вещей. Но Цыбизов по простоте выбалтывает то, о чем молчали остальные. И у остальных-то культура весьма и весьма низка. Нужны доклады. Но прежде всего и раньше всего — нужно учиться самим. <...> Главное зло — художественное бескультурье, о чем свидетельствует выступление Цыбизова, человека, опубликовавшего уже три книги» (474).

В заключительном слове Н. Рыленков, как это бывало не раз, взял существенную долю вины за неуспех альманаха на себя: «Я видел, что пьеса Бурсина — слабая вещь. И все-таки она пошла. Значит, не был требователен и я. То же самое и с Поляковым», и подытоживает встречу решением: «Больше на таком уровне альманахов выпускать не будем» (474). Наглядно определен на «четверге» и сам пресловутый

---

«Пишем мы плохо и желаем писать плохо. Свои дела обсуждаем плохо» (Шурыгин) (471)

<sup>1</sup> «Рыленков, Шурыгин, Марьенков — пишут о прошлом. Антонов вообще не пишет. Пусть нас учат, как они пишут» (Цыбизов), «"Старые" молчат как раз по тем вопросам, по которым каждый уважающий себя писатель не должен бы молчать (Бельтюков), «Беспечна наша молодежь к пополнению своих теоретических знаний» (Шурыгин), «Нужно во весь голос говорить о том, что звание писателя обязывает. Пусть бы Цыбизов выступил так перед студентами, нас бы не пустили больше в институт» (Рыленков) (472–474)

<sup>2</sup> «Требовательность — вот что нужно. Нельзя публиковать все, что написано» (Бодренков), «Требовательность весьма относительна. Ругают. И помещают, не заставив автора доработать вещь» (Бельтюков) (472–473).

<sup>3</sup> «Не понимаю, почему Цыбизов упоминается в связи с колхозом. У меня биография в другом направлении. Насчет учебы. У меня в "Конструкторе" есть мысли, которые касаются пленума ЦК. Значит, правильно я мыслю. В рассказе я уже откликнулся на пленум. Кто еще на него откликнулся? Никто» (Цыбизов) (472).

«высокий уровень» («Теперь, упрощенно говоря, будем печатать только те вещи, которые могут быть напечатаны в центральных журналах» (Рыленков) (475)), и условия его достижения («...» товарищи мыслят только смоленскими масштабами. Они даже не мечтают печататься, скажем, в “Новом мире” А не замахиваясь, значит, не создать ничего значительного и в областном масштабе» (Соскин) (474)).

Урон ли, нанесенный репутации альманаха, стремление начать всё «с чистого листа», иная причина, но вскоре альманах, представляющий творчество писателей-смолян, сменил название на «Литературный Смоленск», но и под этим именем просуществовал недолго<sup>1</sup>.

Итоги работы писательской организации за год и планы ее деятельности обсуждались не только на «больших» отчетно-выборных собраниях, но и на «четвергах» (так, 17 февраля 1949 года в повестке дня стоял один вопрос — «итоги 1948 литературного года»). Порой, на «четверги» выносилось обсуждение тематических планов Смоленского книжного издательства по разделу художественной литературы (например, 10 мая 1951 года прошло обсуждение плана на 1953 год).

Проводились и тематические «четверги»: например, 13 октября 1949 года всесторонне обсудили рецензию на сборник «Смоленские поэты», 20 мая 1965 года — песни, созданные местными композиторами на слова поэтов-смолян, 27 января 1966 года — стихи для коллективного сборника молодых авторов, 14 апреля 1966 года разговор шёл о выпуске сборника «Край наш Смоленский», а 30 сентября 1970 года — о «Репертуарных листках» Дома народного творчества.

Неоднократно предпринимаемые попытки сделать «четверги» обучающее-теоретическими успеха не имели. Так, постоянную озабоченность вызывало недостаточное внимание смоленских писателей к такому жанру как очерк. «...» используя именно этот жанр, мы сможем лучше помогать областной партийной организации и в большом строительстве, ведущемся в области, и в создании на Смоленщине “большой химии”, и в дальнейшем подъеме сельского хозяйства, и в решении других важных задач, над которыми трудятся рабочие, колхозники, интеллигенция области» (189), — на отчетном собрании 12 декабря 1964 года убеждал всерьез заняться этим жанром Н. Антонов.

<sup>1</sup> Литературный Смоленск: альманах / Смоленское отделение Союза писателей СССР. Смоленск: Смоленское книжное издательство, 1954–1957.

В протоколах различных заседаний писательской организации регулярно повторяется призыв «Нужны очерки!», упоминается о выделенных для командировок «на места» деньгах. Чтобы активизировать усилия по созданию актуальных, отражающих жизнь области очерков, не раз предпринималась попытка провести специальный «четверг» на эту тему. 25 августа 1960 года В. Звездаева упоминает о «четверге», на котором «затевали выпустить серию сельскохозяйственных очерков. Всеми это было воспринято с восторгом. Очерк написать очень трудно и, конечно, если мы не живем тем, чем живет область, если мы с жизнью знакомимся только через газету “Рабочий путь”, то, конечно, очерка мы не напишем. Хотелось, чтобы больше писали Рыленков, Марьенков. Многие говорят, что очерк написать не умеют. По-моему, тут дело в лени, а не в неумении. Я дважды хотела писать очерк и дважды не получилось. Но дело чести создать его» (154).

14 апреля 1966 года на повестку дня был вынесен «разговор о современном очерке». Основным докладчиком выступил А. Соснин, который познакомил собравшихся с информацией о проблемах современного очерка, прозвучавшей на выездном секретариате Правления СП РСФСР в Челябинске. Отметив как интересные речи А. Чивилихина («говорил об очерках в защиту природы») и П. Ребрика («о моральных проблемах и представлениях о них»), Соснин кратко охарактеризовал положение дел в Смоленске. Были названы «ряд журналистов, которые показали свою способность достигать уровня современных требований, предъявляемых к очерку», положительно оценены очерки Н. Рыленкова, Е. Алфимова<sup>1</sup>, Е. Марьенкова. Вывод докладчик сформулировал обобщенно: «Очерк — почтенный жанр, и в наших смоленских условиях может быть более успешным» (526). Как именно сделать этот жанр более успешным в смоленских условиях, докладчик не раскрыл. В ходе обсуждения выдвигались разные, иногда весьма неожиданные, критерии, желанной «успешности»: «показать те перемены, которые совершаются в психологии человека» (Бушко<sup>2</sup>), «иметь способности к очерку» (Цыбизов), «уметь отстаивать свою точку зрения» (Семенова), «должен

<sup>1</sup> Алфимов Евгений Петрович (1926–2020) — писатель, журналист, лауреат премий им. А.Т. Твардовского (2002) и им. М.В. Исаковского (2006). Подробнее см. [Королев 2017].

<sup>2</sup> Бушко Олег Михайлович (1924–2009) — поэт. Участник Великой Отечественной войны. Окончил Литературный институт имени А.М. Горького (1953). Работал в газете «Рабочий путь» (1953–1968). Член СП СССР (1983). Подробнее см.: [Хмелевский 2010].

быть и очерк о героях» (Антонов). В разноголосице мнений остались не замеченными тонкие замечания Н. Рыленкова об особенностях этого специфического, полифоничного жанра, который «вмещает в себя все — и лирику, и статистику, и воспоминания, и размышления» (526).

Неудовлетворенность и этим «четвергом», и количеством-качеством смоленских очерков зафиксирована в протоколе Отчетно-выборного собрания Смоленской писательской организации от 3 марта 1967 года: «Проблемам развития очерка на Смоленщине мы посвятили специальный “литературный четверг”. Но “четверг” прошел вяло — по сути нечего было обсуждать» (201).

Это — основные, но далеко не исчерпывающие темы, отражающие повестку заседаний писательских «четвергов», а вместе с ними — литературную ситуацию в Смоленске в советский период. Отдельные проблемы, затронутые на «четвергах» будут освещены в следующих публикациях.

## Литература

1. Дневник литературно-творческих четвергов // ГАСО. Ф.Р. 3473. Оп.1, д. 33.
2. Известия. 1954. 4 августа. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6201779> (дата обращения: 10.08.2023).
3. Ильин В.В. «С тропы своей ни в чем не сступая. . .»: спор, вспыхнувший на юбилее М.В. Исаковского // А.Т. Твардовский: исследования и материалы (международная научная конференция «Творчество А.Т. Твардовского в контексте русской и мировой культуры») (5–7 октября 2010) / отв. ред. Г.Н. Ермоленко. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2010. Вып. 1. 250 с. С. 194–201. URL: <https://smol-history.ru/uploads/materials/files/363.pdf> (дата обращения: 10.06.2023).
4. Ипатова Р.А. Вера Андреевна. // Смоленск. 2014. № . 5. URL: <https://web.archive.org/web/20180819114206/http://www.journal-smolensk.ru/new/2014/66-05-165-maj-2014/482-k-yubileyu-oblastnoj-pisatelskoj-organizacii.html> (дата обращения: 10.06.2023).
5. Ковалевский В. Жизнь творческих секций // Литературная газета. 1951. № 76. 28 июня. URL: <https://rusist.info/book/10166895> (дата обращения: 30.06.2023).
6. Кондратенко А.И. Проза Евгения Горбова // Акценты. 2021. Вып. 3–4 (178–179). С. 5–10.

7. Корнева И. Под надзором «всевидящего ока» о времени, о себе, о встречах. URL: <http://roslavl2.narod.ru/Stati/vospominania/5.html> (дата обращения: 16.08.2023)
8. Королев В.В. Воплотиться в строчки, или Творческий подвиг Евгения Алфимова // Рабочий путь. 2017. 30 марта. URL: <https://www.rabochy-put.ru/culture/83763-voplotitsya-v-strochki-ili-tvorcheskiy-podvig-evgeniya-alfimova.html> (дата обращения: 12.08.2023).
9. Лучезарные стихи прозвучали в писательском штабе. URL: <https://sprsmolensk.ru/events/tag/literaturnyj-chetverg> (дата обращения: 10.07.2023).
10. Мишин А., Стеклов М., Великанов М., Багдасарьян В., Захаров В., Клочков В. Прощай, Павел Сергеевич! // Смоленские новости. 2004. 1 октября.
11. Мурзиди К. Смоленский альманах (Смоленский альманах, 10 и 11 за 1952 год). // Новый мир. 1953. № 10.
12. Народный поэт: к 50-летию со дня рождения М.В. Исаковского / сост. Н. Рыленков. Смоленск: Областное государственное издательство, 1950. 115 с.
13. Огрызко В.В. Мы не мастера, а полезные писатели // Литературная Россия. 2015. № 2010/20. URL: <https://litrossia.ru/item/4368-oldarchive/> (дата обращения: 03.08.2023).
14. Полилог в контексте времени. К 95-летию Смоленской писательской организации. Избранные документы / Сост. Н.Н. Чепурных, ред. Л.В. Павлова, И.В. Романова. Смоленск: Свиток, 2019. 544 с.
15. Правда. 1951. 2 июля. № 183 (12020). URL: [https://marxism-leninism.info/paper/pravda\\_1951\\_183-2506](https://marxism-leninism.info/paper/pravda_1951_183-2506) (дата обращения: 02.07.2023).
16. Романенко С. Год Семеновой // Страстной бульвар, 10. 2011. № 2–142. URL: <http://www.strast10.ru/node/1941> (дата обращения: 20.07.2023).
17. Суркова О. К столетию поэта-фронтовика Ивана Рыжикова // Литerra. 2023. № 3, май–июнь. URL: <https://www.literrа.online/posts/k-stoletiyu-poeta-frontovika-ivana-ryzhikova> (дата обращения: 19.08.2023).
18. Тазов В. Интеллект и гражданственность // Край Смоленский. 1990. № 1. С. 25–28.
19. Твардовская В.А.А. Твардовский и С. Фиксин: пути поэтов-земляков. // Третьи Твардовские чтения, 20–21 декабря 2007 года. «Тем крепче память о семье». Смоленск: Маджента, 2008. 392 с. С. 19–61.

20. Фадеев А.А. О забвении общественных форм творческой работы в Союзе писателей // Литературная газета. 1951. № 77. 30 июня. URL: [http://nzd.ru/biblio/j/lg#arxiv\\_gazety](http://nzd.ru/biblio/j/lg#arxiv_gazety) (дата обращения: 30.06.2023).
21. Хмелевский А. Не склонив головы // Весть. 2010. 14 октября. URL: <https://www.vest-news.ru/article/15412> (дата обращения: 21.08.2023).

*Pavlova L.V., Romanova I.V.*  
*Smolensk State University*

### **From the history of the smolensk writers' organization: "Literary thursdays"**

*Key words: Smolensk writers' organization, N.I. Rylenkov, protocols of meetings, literary Thursdays, "Smolensk Almanac".*

*The article describes one of the stable formats of its activity — "literary Thursdays" — based on the published protocols of various meetings (1940–1990) of the Smolensk writers' organization. Initially, "Thursdays" arose in the 1920s for creative communication of members of the writers' organization, and immediately after the war they were revived as a "creative laboratory" necessary for the development of the potential of each of the members of the writers' organization and the literary asset of the region. On "Thursdays" they discussed the manuscripts of new works and the composition of the Smolensk Almanac, listened to creative reports of writers, discussed party resolutions and articles in the central press on literary issues. Thursdays were especially active in the 1940s and 1960s, when the Smolensk writers' organization was headed by Nikolai Ivanovich Rylenkov. Later, such meetings gradually lost their significance and popularity among writers, but in the memoirs of Smolensk writers there were responses about the benefits of such meetings. Protocol records allow you to recreate the circle of participants of "Thursdays", learn about the topics that worried the Smolensk writers and the principles of polemics, form an idea about the peculiarities of the development of literature in the province in the second half of the twentieth century.*

# Рецензии

И.В. Романова

## **«Мы навсегда в игре»**

**(рецензия на спектакль «Я могу говорить», посвящённый 30-летию литературной студии «Персона»)**

Главным событием 30-летия «Персоны» стал спектакль в постановке *Павла Володина* в соавторстве с *Денисом Гордеевым* «Я могу говорить», премьера которого состоялась 3 февраля 2023 года в ДК профсоюзов. В этом спектакле стихи авторов «Персоны» нашли оригинальное воплощение в органичном синкретизме слова, визуального образа, пластики, музыкального звучания, авторов и зрителей.

Своеобразным эпиграфом для этого спектакля-«манифеста» стала знаменитая «цитата» из «Зеркала» А. Тарковского, давшая название постановке. У Тарковского этот эпизод с излечением от заикания с помощью гипноза означал, что пришло время для того, чтобы озвучить свой жизненный и душевный опыт, проговорить давнюю боль, семейную драму, но не просто суметь об этом впервые сказать вслух, а говорить на языке искусства, преобразить и тем самым излечить.

30 лет существования творческого сообщества — достаточный срок, чтобы осмыслить свой опыт — проживания истории, литературной традиции, отношения с окружающими, мук творчества — и заговорить в полный голос тем, «кто ветер дыхание ор превращает в искусство / верит в чувство которому в общем названия нет / если это конечно и есть настоящее чувство» (*Э. Кирсанов*).

Центральным арт-объектом постановки стало дерево, в декорациях которого разворачивается представление (детище художника-постановщика *Сергея Морозова*). Ствол — сложная, разветвленная металлическая конструкция, крона — белые листы бумаги.

Это древо познания добра и зла, яблоко на нем — отдельное произведение искусства — модель земного шара. С ним связан мотив

изгнания из Рая Адама и Евы. А из кроны наблюдает за происходящим Всевидящее око. Всевышний не страшен, по *С. Пегову*,

Бог не играет в кости, не ходит в гости, не носит трости,  
Не умирает от скуки, не нуждается в кровле, и не хромает  
И если от нас к нему перебросить мостик,  
Он накормит малиной, расскажет сказку, покатает нас на трамвае.  
Бог — это бабушка Люба, жена капитана, бухгалтер Облисполкома,  
Вспоминаю Её изнурённый жизнью избыток сердца.  
Она отошла тяжело болея в одной из двух наших комнат –  
В небо там до сих пор приоткрыта дверца.  
Бог — это бабушка Люба, поверьте, никак иначе –  
Горе тому, кто не понял меня и в мыслях Её охаял.  
Бог — это смуглая кожа Её и сорняки на даче –  
Там, где с лопатой Она грядки копает совсем сухая.  
Бог — это ласковый прут, что в детстве хлыстал по жопе –  
За то, что купался в фонтане — в любви, не в злобе.  
Бог — это мама моя в бабушкиной утробе,  
Голубые глаза и ладоней Её мозоли.  
Последние десять лет бабушка Люба жила в деревне  
С прабабушкой Настей. Внутри временного шва.  
Я приезжал туда наносить воды и смотреть деревья.  
Господи не уходи от меня, как Она ушла.

В этом Эдемском саду с Адамом и Евой произошла не вселенская катастрофа, началась такая жизнь, которая и позволяет человеку, пройдя через разные испытания, стать самому творцом.

Их путь — возвращение в Рай. Он несложный, можно добраться на автобусе. Но Рай — населённый пункт, представленный в стихотворении *А. Костылёва*, антиутопически вывернут:

В деревне Рай весёлые заборчики,  
неканонический коттедж врывается в поля,  
и кто-то там лежит под гуттаперчевыми розами,  
под тенью дерева. Не я.  
в Раю есть кладбище и озеро,  
сад яблоневый, глиняный карьер,



коровки пёстрые, а вдалеке  
церквушка не достроена. Глядит лесами вверх.  
Белеет облачко, ржавеет ауди,  
старуха сумасшедшая выходит на люди,  
и персональный ад готов к употреблению,  
эй, веселись, околица, живём!  
Грохочет станция, дымится пасека,  
и гости без ума от этакого праздника,  
смещения, вкрапления, дурдом.  
Ужака мёртвая копытом вдавлена.  
Ягнята чествуют просроченный арбуз,  
и тянется за горизонт дорога дальняя,  
и яблочко прекрасное на вкус.

Дерево на сцене — это и древо жизни, ее модель, ось мира. Оно творит жизнь, не только устремляясь вверх, но и углубляясь в землю: «Дерево начинается из-под земли. Корнем почуяв возможность роста <...> Знать бы, где искать продолжение: / в плодах ли, в изделиях из древесины. / Корни год от года сильнее сжимают землю, / продолжая жизнь в сторону, противоположную жизни» (А. Трифонова). Эта же идея древа жизни развивается и в стихотворении А. Азаренкова «Две ягоды (II)» о белой черешне, что выросла «возле Центра медицинской радиологии». Венчает эту линию финальное исполнение цоевской песни «Я посадил дерево» *Златой Молодцовой*, к которой присоединяются все молодые исполнители. И звучит это по-мандельштамовски: «И снова скальд чужую песню сложит И как свою её произнесёт».

Идея дерева, уже в какой-то степени генеалогического, осуществилась в проекции лиц «Персоны» в кроне на сцене, и эта галерея завершилась портретом *Вадима Баевского*, благословившего свою ученицу Ларису Павлову на создание литературной студии в 1992 году. Эта же идея вышла за пределы зрительного зала в фойе, где в нескольких залах и на ветках напольных растений расположилась стильная выставка фотографий, коллажей, публикаций, взаимных поэтических посвящений авторов «Персоны». Этот изысканный арт-гербарий создали *Фёдор Морчуков* и *Елена Панкратова* с помощью *Елены Кушнерёвой* и рекламного агентства «*Арсенал*».

Дерево — центр всей метафорической системы и потому, что «надо держаться корней»: семейных и духовных (отсюда мотив возвращения к отцу и Отцу, исповеди), а также корней творческих (с неизбежным юношеским бунтом против традиции, которая вяжет по рукам и ногам — блестящая режиссерская находка с фольклорным хороводом, заплетающим героя-поэта рукавами смирительной рубашки, словно масленичными лентами). Это дерево традиции, самого Творчества. Поэтому ствол дерева так напоминает структуру ДНК. Его клетки помнят и знают о метафизике Творчества всё, и это чудо всеведения отражается на белых листах его кроны, чутко реагируя на каждое слово визуальным образом (блестящая работа художника мультимедиа *Дениса Петруленкова*). В пространстве традиций находится место и «нашему всему»: оперный Пушкин (*Евгений Мишутин*) поёт о себе баритоном на слова *О. Смагиной*:

Александр Сергеевич весело надевает цилиндр,  
весело трость берет,  
Александр Сергеевич красногуб, белозуб, некрасив,  
и не идиот,  
а напротив, умнейший в России муж,  
чему, безусловно, рад,  
прихватив с собою несколько душ,  
он оправляется на парад –  
лицемерия, сплетен, измен,  
и отсюда, сверкая, как бриллиант, выходит в смерть.

Александр Сергеич не брал уроки стрельбы,  
на милость судьбы уповал,  
никогда никого не убил –  
наповал.

Никого не убил и вынужден выстрелить себе в грудь — только бы не раздавить юных талантов своим авторитетом.

А вот Бродский, наоборот, по словам главного героя, «похоронил всю русскую поэзию после себя, просто плитой придавил»:

Взять бы томик Бродского  
и e@нуть им об стену  
Чтоб разлетелся на тысячи фраз.  
Часть речи оставить  
на новую смену,  
Ну и что-то оставить для нас.  
А то мы жили, жили и умерли...  
Но не то что бы умерли,  
Просто никто ничего не сказал...  
Всё уже сказано, думали,  
хули мы?  
Не вышли из комнаты,  
Не пошли в спортзал.  
Всё смотрели «Зеркало»  
«Пыль» и «Остров»  
Ковырялись берёзкой в борще...  
А как вышли...  
Ни страны, ни погоста...  
Ни х@ вообще...

П. Володин

Эта тема — мучительного обретения собственного голоса в творчестве, надрывно сыгранная *Н. Куманьковым*, воспринимается как новый виток его моноспектакля «Контрабас» П. Зюскинда в СКТ. Отсюда, думается, тот нерв, с которым он доказывает Отцу, что стал поэтом, и читает ироничные по своей природе и афористичные тексты *А. Асадчего*: «А, между прочим, я ведь тоже / Имею право быть похожим / На человека, / А не на голое двуногое зверье. / И то, что Гамлетов на свете нет, / То ложь. / Пока висит планета, / Они растут и падают с нее» и «Вот так во все века поэты, / Будь это Рим или Россия, / Прodelывали с Музой это. / Причем, как правило, насильно».

Мотив детской упрямой закрытости от живущей тайком «му-зы-ки» (стихотворение Д. Смагина «Саксофон»: «В гараже под охраной увесистого замка / на стеллаже в числе прочего хлама / в темном футляре спрятана му-зы-ка...», <...> «беспольный подарок родителям будет наука») проходит эволюцию до чудесного «слухового прозрения» в стихотворении того же Д. Смагина «"Фьють да фьють", — по ночам

соловей, охи-вздохи или мат-перемат. / Бабе Тане поднесли в юбилей / слуховой аппарат...».

Возвращение в Рай — это и попытка построить отношения. Там, где по инерции ждём трогательности (и она есть, например, в стихотворении *Е. Агинской* «Снегопад» и *А. Асадчеге* «Не было шансов, не было...»), как остроумно обыгрывается страх перед женитьбой в стихотворении *В. Кирсановой*:

тихому человеку зачем жениться  
охомутают натянут вожжи  
скажут врѣшь что не можешь  
давай солнышко переходи на рысь  
ни продохнуть, ни опомниться  
держишь раз впрягся тяни  
плаксы они дурацкие шантажистки  
у подружки трусы итальянские  
слышишь трусишки по двадцать баксов  
серьёзно я голая это плохой прогноз  
для отношений ты узурпатор  
я не позволю так с собой ни дня без слёз  
так закрутит что кажется окружён  
здесь жена там жена всюду рассадник жён

От комедии до драмы — один шаг. Вот уже качается люлька и такая трогательная *Елизавета Палладина*, склоняясь над ней поёт:

Спи, младенец мой нездешний,  
баюшки-баю,  
треплет кудри ветер вешний  
в неземном бою

не за жизнь, а за возможность,  
разговорный мой,  
не идти дорогой сложной,  
трубной, непрямой;

не за право, за незнание  
немощи и войн,  
человеческих терзаний,  
скорби мировой;

не за вздох, а за бестельный  
за плечами сонм.  
Спи, бесхитростное семя,  
крепок будет сон.

Верблюжонок мой небесный,  
беспробудный, знай:  
мама пишет эту песню,  
раз уж может только песню.  
Баю-баю-бай.

А. Трифонова

И насторожить зрителя должны не столько творческие метания в это время отца и мужа («Когда онемееет толпа / И пыльные лица / Умоет вечернее солнце...» (В. Мозговой)), не сумевшего совместить творчество с человеческой, семейной жизнью, но и слова песни о «нездешнем», «разговорном» младенце, «верблюзонке небесном». Главная трагедия разыгрывается в ссоре, жертвой которой становится «младенец», рассыпающийся на глазах в пух и перья... И даже самая страшная человеческая трагедия протягивает человеку пёрышко — ПЕРО — чтобы ее пережить и сказать потом: «Я могу говорить».

Ощущение катастрофы — уже не личной, вселенской — не покидает человека. И образом всемирного потопа, уничтожающего и очищающего, становится грандиозное действо под названием «ДНЕПР ВЫХОДИТ ИЗ БЕРЕГОВ»:

Отчаянный, еще вчера — речка,  
Днепр выходит из берегов,  
как отчаявшийся из противоречий.  
Как однажды сказавший — дальше я не могу  
так — течь, плыть, быть по течению.  
Все, что мне дорого, на том берегу.

Днепр выходит из берегов  
и в другом значении. Но не молитва, не заклинание.  
Скоро накроет град и будет лупить всю ночь.  
Возьми с собой теплые вещи. Напоминание  
будет лишне — иначе ты не поймешь,  
что Днепр выходит из берегов,  
из квартиры, дома, района, города.  
К горлу подходит волна, но уйми волнение.  
Чувство тревоги, тоски — это не чувство голода.  
Ты переполнен. Все, кажется, — наводнение.

А. Костылев

И что же во всей этой космогонии человек? Изначально — «в кро-  
мешной тьме я маленькая точка, / идущая на Твой далёкий голос»  
(Э. Кирсанов), и эта точка — в некотором смысле знак отсутствия. Зато  
в финале такими точками загорается всё дерево, и они смотрятся чу-  
десным поэтическим созвездием Персоны.

Главным, на мой взгляд, художественным решением было сделать  
представление хоровым. Поэтическое творчество всегда представляется  
сугубо индивидуальным. И восприятие поэтического текста — дело  
интимное. И название у литературного объединения — «Персона» —  
подчеркивает единичность. А в спектакле стихи становятся надынди-  
видуальными. И не только через то, что большинство текстов стихо-  
творений звучит «закадровыми» голосами. Сначала из первобытного  
хаоса, шума и свиста, звучащего полифонией голосов «в кро-  
мешной тьме», появляется ритм, потом он превратится в слова, которые будто бы  
звучат в сознании каждого, в самой атмосфере, будто сам воздух имеет  
словесную фактуру — и хочется присоединиться и звучать в унисон. Это  
воспринимается так: поэзия потенциально принадлежит всем и каждому,  
дело лишь в том, чтобы уловить ее, ощутить свою причастность уже  
не к хаосу, а к космосу. Кульминацией ПРИЧАСТНОСТИ к творческому  
сообществу, своеобразной ПРИСЯГОЙ звучит стихотворение С. Пегова  
«Чай-чай выручай...». Его начинает читать со сцены девочка-подросток  
(А. Володина), появившаяся на месте «прозревшей в слухе» с помощью  
слухового аппарата «бабы Тани». Вместо неё — та, про кого и говори-  
лось в конце стихотворения Д. Смагина «"Фьють да фьють", — по ночам

соловей...»: «у них целая жизнь впереди». Она, как считалочку-игру, начинает читать, но голос ее крепнет и становится жестче:

Чай-чай, выручай! Правила здесь простые –  
Стой на месте, маши руками, головой качай.  
Нас застужалили, нас миллион в пустыне  
Или десять детей во дворе. Чай-чай выручай!

Сколько лет прошло, сколько пройдёт ещё –  
Не считает никто и не помнит имён заводил,  
Потому что «чай-чай, выручай» — не игра на счёт.  
Каждый из нас давно сам про себя забыл.

И вот к ней присоединяются дружным хором, *crescendo*, молодые люди по всему зрительному залу, и поднимаются с мест, и вскакивают на кресла в общей присяге, как в «Обществе мёртвых поэтов» главные слова «О, Капитан, Мой Капитан!»:

И только — чай-чай выручай! — по делу и не по делу  
Вертится в голове, мы навсегда в игре –  
Коварный нездешний вада пронёсся от тела к телу,  
И теперь никогда не появится во дворе.

Мы же — чай-чай, выручай! — потеряны и расставлены,  
Языки онемели, и вымерло всё внутри,  
Кроме надежды на то, что кто-то нарушит правила  
И море волнуется раз, волнуется два, волнуется три.

Хор — это воплощение идеи СООБЩЕСТВА, каковым на протяжении 30 лет и является «Персона» благодаря таланту ее основателя — Ларисы Павловой.

«Я могу говорить»,— утверждают поэты «Персоны». Эту фразу по праву может произнести каждый, чье художественное высказывание прозвучало в спектакле: режиссеры и авторы сценария, художники, хореографы, музыканты, артисты. «Я могу говорить!» — ощущает и каждый зритель, для которого Сверху был сброшен чистый лист бумаги.

*Научное издание*

# РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Ученые записки  
Смоленского государственного университета:  
межвузовский сборник научных статей

**Выпуск 23**



Выпускающий редактор И. Штырова  
Технический редактор В. Флиманков  
Корректор Е. Агинская

Издательство «Свиток», 214025, Смоленск, ул. Нормандия–Неман, 31–216.  
Тел.: 8–910–787–82–59

Подписано в печать 10.12.2023. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Усл. печ. л. .  
Тираж 500 экз.  
Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Гарнитура «Myriad Pro».