Институт филологии Сибирского отделения
Российской академии наук
Institute of Philology of the Siberian Branch of
the Russian Academy of Sciences

Лаборатория вербальных культур Сибири и Дальнего Востока
Laboratory of the verbal cultures of Siberia and the Far East

Сюжет
в системе культурных универсалий:
Бунин, Восток и Запад русской эмиграции

Тезисы докладов Всероссийской научной конференции
Новосибирск, 22-24 сентября 2020 года

Новосибирск 2020

Сборник тезисов докладов подготовлен в рамках проекта Института филологии СО РАН «Культурные универсалии вербальных традиций народов Сибири и Дальнего Востока: фольклор, литература, язык» по гранту Правительства РФ для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущих ученых (соглашение № 075-15-2019-1884).

The work is a part of the project of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences «Cultural universals of verbal traditions of the peoples of Siberia and the Far East: folklore, literature, language» supported by a grant from the Government of the Russian Federation for the promotion of research conducted under the guidance of leading scientists, contract № 075-15-2019-1884.

Оглавление

К 150-летию со дня рождения И.А. Бунина

Николаев Д.Д. (Москва) *Россия и Франция в «Окаянных днях» И. Бунина*. **7**

Климентьева М.Ф. (Томск) *«Окаянные дни» И.А. Бунина как предэмигрантский текст*. **9**

Муратова Н.А. (Новосибирск) *Бунин о смерти Чехова: альтернативные сюжеты*. **11**

Анисимова Е.Е. (Красноярск) *«Другое дело Толстые…». А.К. Толстой в бунинском опыте исторической рефлексии: жанровый аспект темы памяти*. **12**

Хатямова М.А. (Томск) *Бунин и Н. Берберова: к проблеме диалога классика с младоэмигрантами*. **14**

Капинос Е.В. (Новосибирск) *Теневые сюжеты эмигрантского автобиографического романа: «Жизнь Арсеньева» И. Бунина и «Дар» В. Набокова*. **16**

Анисимов К.В. (Красноярск) *Сундуки у Бунина: смысловые грани предметно-вещного образа*. **18**

Баженова Я.В. (Красноярск) *Оля Мещерская в эмиграции: текстология и смысл бунинского рассказа «Ида»* **19**

Куликова Е.Ю. (Новосибирск) *О бунинских мотивах в творчестве Бориса Юльского*. **21**

Крюкова М.И. (Новосибирск) *«Апокалиптические» экфрасисы (И. Бунин – А. Грин – Б. Юльский)* **23**

Созина Е.К. (Екатеринбург) *Превращение vs. Преображение. Г. Газданов – И. Бунин*. **25**

Владимиров О.Н. (Новокузнецк) *Лирика Бунина: эволюция отношений между реальностью и словом*. **28**

Чевтаев А.А. (Санкт-Петербург) *Стихотворение И. Бунина «Айя-София»: архитектурный «космизм» в структуре лирического сюжета*. **30**

Васильев В.К. (Красноярск) *Рассказ И.А. Бунина «Дурочка» в архетипическом контексте*. **31**

Путилина Т.Г. (Новосибирск) *Россия большевистская как «мир смерти» (на материале книги И. А. Бунина «Окаянные дни»)* **33**

Ерошевская М.В. (Кемерово) *Образ И.А. Бунина в мемуарной прозе Ирины Одоевцевой (на материале мемуаров «На берегах Сены»)* .**35**

Гаврильева Н.Г. (Москва) *Бунин – переводчик: герменевтика прочтения поэмы «Песнь о Гайавате» Генри Лонгфелло на русском и якутском языках (на примере анализа переводов Ивана Бунина и Трофима Кириллина)* **36**

Поэзия и проза русской эмиграции

Рубинчик О.Е. (Санкт-Петербург*) «Голос лебединый»: фрагмент диалога Наталии Крандиевской и Анны Ахматовой*. **38**

Назаренко И.И. (Томск) *Семантика сюжетов малой прозы Ю. Фельзена («Перемены» и «Повторение пройденного»)* **40**

Иванов Е.Е. (Иркутск) *Сон в прозе Гайто Газданова как анарративная стратегия*. **42**

Налегач Н.В. (Кемерово) *Тема поэзии в итоговой книге стихов Г. Адамовича «Единство» (1967)»* **43**

Матвеева Ю.В. (Екатеринбург) *Мир советский и мир эмигрантский в восприятии «возвращенцев» (на материале «Дневника» Ю.Б. Софиева и писем Н. И. Столяровой к А.С. Эфрон)* **45**

Васильева М.А. (Москва) *«Основы русской культуры» прот. А. Шмемана: проблемы комментирования*. **46**

Непомнящих Н.А. (Новосибирск) *«Я вспоминаю, следовательно, существую»: универсалия памяти в прозе С. Н. Дурылина*. **47**

Жиличев П.Е. (Новосибирск) *Дискурсивные особенности абсурдистской драматургии А. Амальрика (пьеса «Конформист ли дядя Джек?»)* **49**

Полева Е.А. (Томск) *Мотив андрогина в романах Лены Элтанг (на материале «Побега куманики»)* **51**

Кузнецов И.В. (Новосибирск) *Анарративность русской эмигрантской прозы как закономерность литературного развития*. **52**

О В.В. Набокове

Жиличева Г.А. (Новосибирск) *«Легкое дыхание» / «Тяжелый дым»: принципы нарративной интриги в рассказах И. Бунина и В. Набокова*. **54**

Каминская Ю.В. (Красноярск*) Набоковские «index cards»: поэтика «систематизирующего» метаписьма*. **56**

Мастепак Т.Г. (Томск) *Образы эмигрантов и берлинцев в социокультурном пространстве романа В. Набокова «Дар»* **57**

"Восточная ветвь" русской эмиграции

Забияко А.А. (Благовещенск) *Сюжеты фронтирной мифологии в художественной этнографии дальневосточной эмиграции 20-40-х гг.* **59**

Макарова Е.А. (Томск) *Сибирский авангардный сборник первых лет советской власти*. **61**

Абрамова К.В. (Новосибирск) *«Происшествие в парке» Николая Щеголева: поэтика двойного самоубийства*. **63**

Денисова Е.А. (Новосибирск) *Своеобразие комического в прозе В. Марта*. **66**

Лощилов И.Е. (Новосибирск) *О поэтике стихотворений Василия Логинова из рукописного сборника «Елене!..» (1935)* **67**

Шатин Ю.В., Силантьев И.В. (Новосибирск) *Дискурс импрессионизма в поэтике Беты (Б. В. Буткевича)* . . . . . **.69**

Хадынская А.А. (Сургут) *«Акмеистическое эхо» в поэзии Лариссы Андерсен.* **71**

Культурная миграция в русской литературе

Ковалева Т.И. (Новосибирск) *Опыт типологии видений в древнерусской агиографии XIII–XVII вв.* . . . . . **.73**

Курышева Л.А. (Новосибирск) *Змееборство в «Гистории королевича Архилабона»: книжные источники, фольклорная традиция и ее модернизация.* . . . . . **.74**

Козлов А.Е. (Новосибирск) *«Сибирские литературные воспоминания» Н. М. Ядринцева: роман утраченных иллюзий.* . . . . **.76**

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И.А. БУНИНА

Д. Д. Николаев

РОССИЯ И ФРАНЦИЯ В «ОКАЯННЫХ ДНЯХ» И. БУНИНА

В «Окаянных днях» И. А. Бунина – напрямую или во включенных в записи цитатах – упоминаются Германия, Италия, Венгрия, Дания, греки, румыны, австрийцы, финны, поляки, англичане, Европа как целое, но одной из концептуальных основ текста становится сопряжение России и Франции, выступающее в качестве лейтмотива в «одесской» части «Окаянных дней». Ее газетная редакция (с подзаголовками «Из Одесских дневников 1919 г.» и «Из Одесских заметок 1919 г.») печаталась в 1925 г. на страницах парижской газеты «Возрождение».

Текст Бунина, как и большинство его публицистических выступлений эмигрантского периода (а в газетном контексте необходимо учитывать актуальную для 1925–1927 гг. публицистическую составляющую «Окаянных дней» – см. об этом подробнее: [Николаев, 2019]), был обращен не только к русской, но и к зарубежной аудитории, в первую очередь французской. Эдиционные обстоятельства первой публикации, несомненно, нужно учитывать при объяснении значимости «французских» мотивов в «Окаянных днях», но воспринимающаяся как художественно-публицистическая логика 1925 г. является прямым следствием жизненной логики 1919 г., вытекает из конкретных обстоятельств и связанных с ними авторских переживаний 1919 г.

«Французы» появляются в первом же фрагменте «Окаянных дней», опубликованном в первом номере «Возрождения» 3 июня 1925 г., более того – в первой записи, датированной 12 апреля и рассказывающей о событиях 21 марта 1919 г. «Окаянные дни» начинаются для читателей не с революции. Поворотным моментом становится решение французов оставить Одессу: «"Спешу сообщить невероятную новость: французы уходят". – "Как, что такое, когда?" – "Сию минуту". – "Вы с ума сошли?" – "Клянусь вам, что нет. Паническое бегство!"».

Бунин не обвиняет Францию напрямую в том, что она бросила город и его жителей, но постоянно возвращается к теме связанных с французами несбывшихся надежд. Символом этих надежд и их крушения для Бунина и для всех русских становится французский миноносец, имеющий возможность спасти людей, но вместо этого отстраненно «взирающий» на зверства, погромы, убийства: «Все в городе голову с ломали, стараясь понять поведение французов, и все

бегают на бульвар смотреть на французский миноносец, сереющий вдали на совершенно пустом море» (Возрождение. 1925. 11 июня. № 9. С. 2).

В первом фрагменте «Окаянных дней» фиксируются и две другие связывающие Россию и Францию линии. Это современные политические события («А в редакции телеграмма: "Министерство Клемансо пало, в Париже баррикады, революция…"») и события исторические. Переход от современности к параллелям между французской и русской революциями происходит не только логически, но и эмоционально: эмоциональная связь России и Франции затем является в «Окаянных днях» определяющей, хотя она, естественно, постоянно получает и рациональное объяснение.

Бунин неоднократно обращается к русской истории, но он категорически не согласен с теми, кто настаивает на «предрасположенности» России к революции, возлагая вину либо на русский народ, либо на помещиков. Не обвиняя Францию прямо, он в то же время постоянно напоминает французам об исторической ответственности за то, что они сперва совершили, а затем и канонизировали свою «великую» революцию, подав пример революции русской: «Как они одинаковы, все эти революции! <…> Вспоминая, перечитывая все это, просто теряешься от изумления: да что же это значит, что наша (тоже "великая") так яростно копирует, с такой алчностью инсценирует буквально на каждом шагу французскую!» Одним из смысловых центров «Окаянных дней» в «Возрождении» становится опубликованный 12 августа 1925 г. и датированный ночью на 6 мая фрагмент о Сен-Жюсте, в котором Бунин обращается к книге Ленотра.

Бунин пишет о том важном, существенном, типическом, что характеризует не только русскую революцию, но революцию вообще. Эти параллели должны помочь французской аудитории понять происходящее в России, но подобное понимание не настраивает, как хотелось бы Бунину, аудиторию против русской революции, а, напротив, примиряет с ней, оправдывает ее. Для большинства французов их революция, действительно, Великая, а День взятия Бастилии является самым знаменательным национальным праздником. Называя Францию и Европу «дурами», Кутона «безногой ехидной», а Робеспьера «кретином», Бунин скорее отталкивает французов от русских эмигрантов, чем вызывает сочувствие.

Существенные изменения, внесенные в текст «Окаянных дней» при подготовке книжной редакции, касаются и «французских» мотивов. Значимость их снижается и за счет сокращений (фрагмент о Сен-Жюсте, например, исключается), и из-за восстановления естественной хронологической структуры, в которой уход французов из Одессы перестает в собрании сочинений издательства

«Петрополис» быть отправной точкой «Окаянных дней», начинающихся теперь в Москве 1 января 1918 г.

Литература

Николаев Д.Д. Дневник как публицистика: Окаянные дни Ивана Бунина в парижской газете «Возрождение» 1925 г. //Avtobiografija. № 8. 2019. P. 117–148

М. Ф. Климентьева

«ОКАЯННЫЕ ДНИ» И.А. БУНИНА КАК ПРЕДЭМИГРАНТСКИЙ ТЕКСТ

«Окаянные дни» на сегодняшний момент рассмотрены всесторонне различными исследователями и с разных позиций. Сложность жанровой и литературной природы позволяет считать «Окаянные дни» дневником, дневниковыми записями, художественным дневником, художественным произведением, книгой публицистики, документом эпохи, отрывками, очерками. Даниэль Риникер называет «Окаянные дни» произведением синтетическим, т. е. обладающим одновременно документальными, публицистическими и художественными чертами, «доминантами», образующими нерасторжимое целое [Риникель]. Рассмотрение «Окаянных дней» как когерентного текста позволяет произвести анализ дискурса, интерпретацию глубинных смыслов на стыке литературоведения, лингвистики, социологии и психологии, рассмотреть произведение именно как предэмигрантский текст, в котором диссоциация сознания писателя, очевидно указывает на рубежность «Окаянных дней», на полную невозможность жизни в России, на невозвратность прежнего. Применяя к синтетическому тексту Бунина известную дефиницию Ю. М. Лотмана «уже не – ещё не», высказанную по другому поводу и в другое время, можно понять особенности дискурса «Окаянных дней» как часть дискурсивной практики времени.

Однако «пристрастность» Бунина, демонстративно провозглашенная главным принципом нарратива в «Окаянных днях», выключает его книгу из временного дискурса, делает его личное восприятие «братоубийства» особенным: у него нет собственного комплекса вины перед «народом», зато есть осознание причин «русского бунта», мало кому открывшихся в эти годы.

Начало московских и одесских записей 1918-1919 г. отмечено специальной оговоркой Бунина: «старого стиля». «Старый стиль»,

как и старая орфография прямо и демонстративно противопоставлены «советскому времени», новому жаргону, новому языку, новым понятиям и названиям: «Во всем игра, балаган, «высокий» стиль, напыщенная ложь…» [Бунин]. Восприятие революционного времени как балагана, бездарной игры определяет когерентность текста, касается ли это цитирования советских газет или лозунгов гражданской войны или описания уличных сцен, авторский комментарий выстраивает в целостном тексте оппозицию правды и лжи, красоты и безобразия; в «Окаянных днях» не проявляется бинарность добра и зла, потому что происходящее для писателя – за гранью, за человеческим пределом: «Но в том-то и сатанинская сила их, что они сумели перешагнуть все пределы, все границы дозволенного…» [Бунин]. Ясное понимание фарисейской сущности большевизма определяет важнейшую для Бунина мифологему бегства, подчеркнутого в тексте несколько раз, и мифологему слёз, не очистительных и просветляющих, но слёз отчаяния.

Первая одесская запись [Бунин, 1990, с. 34] задает мотив смерти, безвозвратной погибели России: «день и ночь живем в оргии смерти» [Бунин, 1990, С. 35]. Мотив гибели соединяется в тексте «Окаянных дней» с торжеством безобразного, отсюда сальные картузы на вшивых головах, франтовские сапоги, развратнейшие галифе, глаза мутные, наглые, картуз на затылок, мордовские скулы, толстые ляжки, изломанные позы, «сколько народу ходит в одежде, содранной с убитых, с трупов!» [Бунин, 1990, с. 66]. Выпущенные на волю хтонические силы лишены социальных фреймов, следовательно, и возможностей формирования новой культуры поведения.

Пристрастность Бунина подчеркивается многократно повторенными признаками диссоциации сознания как следствия мировоззренческой и эстетической травмы: отрыв от реальности, сны, безумие, равнодушие к жизни становятся частью нарратива «Окаянных дней» как предэмигрантского текста.

Литература

Бунин И. А. Окаянные дни. URL: https://librebook.me/okaiannye_dni/vol1/2 (дата обращения: 10.08.2020)

Бунин И.А. Окаянные дни. М.: Советский писатель. 1990.128 с.

Риникер Д. «Окаянные дни» как часть творческого наследия И. А. Бунина // И.А. Бунин: pro et contra / сост. Б.В. Аверина, М.Н. Виролайнена, Д. Риникера. СПб., 2001. URL: http://russianway.rhga.ru/upload/main/64_Riniker.pdf (дата обращения 10.08.2020).

Н.А. Муратова

БУНИН О СМЕРТИ ЧЕХОВА: АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ СЮЖЕТЫ

Чехов – одна из ключевых фигур в жизни и творчестве И. А. Бунина. Здесь, безусловно, сказалось личное знакомство и сильное влияние зрелого мастера на молодого писателя, однако, важна и близость писательских техник[1] и даже неоднократно постулируемая литературоведами близость писательских типов. Бунинский дискурс о Чехове, согласуясь с единым, недовоплощенным при жизни писателя замыслом книги о старшем современнике[2], включает несколько коммуникативных стратегий, реализуемых в жанрах дневника, воспоминаний, эссе, выдержек из писем, критических и литературоведческих статей, резонирующих с авторским представлением о точности и цельности образа Чехова. Фрагментарный характер изложения, сохраненный в подготовленных Буниным главах книги, который, кроме «лейтмотивных, психологических, портретных, речевых характеристик, пропитанных опытом напряженного авторского самоосмысления» [Ничипоров, 2010, с. 69], позволяет отметить ряд тематических доминант. Это рефлексия эстетических взглядов Чехова, тема становления художника, принцип антиномии, органичный чеховской поэтике, размышления о смерти, которые фиксирует Бунин, и в которых Чехов часто противоречив, «мешая, по своему обыкновению, шутку и серьезное» [Бунин, 2006, т. 9, с. 65].

Особое место в материалах Бунина занимает рефлексия смерти А. П. Чехова. Известно, что молодой Бунин тяжело переживал кончину ставшего близким другом писателя и собирал подробности последних дней и минут жизни Чехова, похорон, на которых не смог присутствовать. И если модальность документальных[3] высказываний Бунина по поводу скорбного события практически не изменяется с 1905, когда появляется первый очерк «Памяти Чехова», до 1954 г., когда Бунин работает над книгой, то художественная рецепция дает основания говорить не только о «чеховской интонации», но и о чеховской антиномичности в

[1] «Вам хорошо теперь писать рассказы, все к этому привыкли, а это я пробил дорогу к маленькому рассказу, меня еще как за это ругали…» [Бунин, 1955].

[2] Над книгой И.А. Бунин работал в последние годы жизни, а издана она была в 1955 г. уже посмертно. В.Н. Бунина скомпоновала материалы, добавив главы с заметными следами подготовительной работы (отдельные записи и комментарии, выписки из различных источников).

[3] Или – художественно-документальных, поскольку жанр высказываний Бунина и самой книги о Чехове вибрирует между документальным и художественным.

трактовке темы смерти. В этом смысле интересна, например, интерпретация О. В. Богдановой рассказа «Господин из Сан-Франциско», когда, суммируя детали, автор настаивает, что в рассказе зашифрованы обстоятельства кончины и похорон А. П. Чехова [Богданова, 2016, с. 68-73].

Амбивалентность трактовки события смерти Чехова наиболее репрезентативно представлена, на наш взгляд, в стихотворении 1908 г. «Художник», структура которого включает прямую речь Чехова и выступает показателем варьирования коммуникативных установок. Стихотворение оказывается своеобразным коллажем микрофрагментов из записей Бунина о Чехове, при этом особую структурирующую роль играет здесь характерная черта бунинской рефлексии – цитирование. В стихотворении имитируется чеховские высказывания, тяготеющие к декларативно-дидактическому и ироническому дискурсам, при этом наблюдатель сохраняет верность бунинской модальности, тогда как чеховские реплики транслируют иронический пласт ситуации, эмблемой которой выступает слово водевиль.

Литература

Богданова О. Имя Чехова и рассказ И. Бунина «Господин из Сан-Франциско» // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 1(326), 2016.

Бунин И. А. О Чехове. Незаконченная рукопись. Предисловие М. А. Алданова. Издательство имени Чехова, Нью-Йорк, 1955. URL: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1840-1.shtml (дата обращения 08.08.2020).

Бунин И. А. Полное собрание сочинений в 13 томах. М.; Воскресенье, 2006.

Ничипоров И. Б. Проблема творческой личности в эссе И. Бунина «О Чехове» // И.А. Бунин и его окружение: в 140-летию со дня рождения писателя. М.: Русский импульс, 2010. С. 69-74.

Е. Е. Анисимова

«ДРУГОЕ ДЕЛО ТОЛСТЫЕ…». А. К. ТОЛСТОЙ В БУНИНСКОМ ОПЫТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ: ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ ТЕМЫ ПАМЯТИ

Тема памяти – ключевая в творчестве Бунина. С нею связаны практически все уровни поэтики его художественных произведений, ею определяется многослойность структуры программных

произведений, сюжеты которых, как правило, соединяют воедино потоки личной, исторической и литературной памяти. Роман «Жизнь Арсеньева», которому писатель был во многом обязан получением Нобелевской премии, написан в мемуарном ключе и сосредоточен на обладающем особым родом памяти типе личности. В качестве прецедента этого особого рода памяти, последовательно зафиксированного Буниным в тексте романа с помощью приема «воспоминания-узнавания», писатель называет А.К. Толстого:

«В письмах А. К. Толстого есть такие строки: “Как в Вартбурге хорошо! Там даже есть инструменты XII века. И как у тебя бьется сердце в азиатском мире, так у меня забилось сердце в этом рыцарском мире, и *я знаю, что я прежде к нему принадлежал». Думаю, что и я когда-то принадлежал.* Я посетил на своем веку много самых славных замков Европы и, бродя по ним, не раз дивился: как мог я, будучи ребенком <…> так верно чувствовать древнюю жизнь этих замков, и так точно рисовать себе их? *Да, и я когда-то к этому миру принадлежал*”» [Бунин, 1988, с. 31–32].

Род Толстых не мог не привлечь пристального внимания Бунина, поскольку являлся иллюстрацией его собственной концепции литературного дара как «дела семейного». Каждому из Толстых-писателей Бунин посвятил отдельную работу: Льву Николаевичу – художественную биографию «Освобождение Толстого», Алексею Константиновичу – юбилейную статью «Инония и Китеж», Алексею Николаевичу – некролог «Третий Толстой». Проблема «Бунин и Толстой» у читателя ассоциируется, прежде всего, с фигурой Льва Николаевича Толстого, занимающего центральное место в личном пантеоне Бунина и получившего в нем наряду с Жуковским-Буниным статус литературного «первопредка». Однако, как показывает исследование, в основу историософии и философии памяти автора «Жизни Арсеньева», легло осмысление им концепции истории А. К. Толстого.

Многочисленные заметки в эго-документах Бунина и В. Н. Муромцевой-Буниной свидетельствуют о том, что писатель на протяжении всей своей жизни перечитывал произведения и письма А. К. Толстого. Ключевым вектором рецепции «второго» Толстого стала развиваемая последним концепция исторической памяти, последовательно высказанная в эпистолярии и творчестве – исторических балладах и драмах, а также в романе «Князь Серебряный». По воспоминаниям современников, с юности Толстого отличали две черты – богатырская сила и необыкновенная память. Будущий писатель легко гнул руками подковы и воспроизводил без единой ошибки целые страницы заученного текста. Обе эти персональные черты получили творческую обработку. Героями его произведений становятся русские богатыри, показанные не в традиционном героическом модусе былины, а в

трагическом модусе баллады, драмы и исторического романа. Остро вставший в преддверии Великих реформ вопрос о происхождении и дальнейшем историческом пути России решался А. К. Толстым словно «мимо» захвативших общество в это время споров западников и славянофилов о роли Петра I в национальной истории. Своего рода Золотым веком в концепции писателя оказывалась не допетровская, а домонгольская Русь, культура которой, по его мнению, носила абсолютно европейский характер. Исторической катастрофой в русле этих построений стало монголо-татарское иго, исказившее европейский характер национальной культуры и личности и приведшее в перспективе к азиатскому по своей природе феномену Ивана Грозного. Эту концепцию в XX веке реципирует и развивает Бунин, рефлексирующий трагический характер русской истории и родовой памяти в своих статьях и программных произведениях.

Литература

Бунин И.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М., 1988. 639 с.

М. А. Хатямова

БУНИН И Н. БЕРБЕРОВА: К ПРОБЛЕМЕ ДИАЛОГА КЛАССИКА С МЛАДОЭМИГРАНТАМИ

Взаимоотношения Бунина с представительницей младшего поколения писателей Н. Берберовой интересны не только для понимания восприятия эмигрантскими «детьми» классика, но и для выявления способов взаимодействия «отшельника Бунина» с литературным потомством. Несмотря на то что главная книга Н. Берберовой «Курсив мой» пестрит критичными и чаще негативными воспоминаниями об эгоцентризме, грубости и чванстве Бунина, однако сам посвященный ему постраничный объем (больше написано только о Ходасевиче), как и выстраивание воспоминаний о других литературных «отцах» (Д. Мережковском, З. Гиппиус, Б. Зайцеве, А. Ремизове) в сравнении с Буниным, а главное – помещение в конце воспоминаний о Бунине десяти его писем разных лет (1927–1946 гг.) к автору, в том числе с положительными отзывами на произведения последнего, явно диссонирует с написанным выше и создает обратную перспективу: гений всегда разный, а душа его – тайна. Поэтому логика воспоминаний о Бунине скорее свидетельствует о его творческом авторитете для автора мемуара, стремящегося эксплицировать в

зрелый период своего творчества (второй половины 1930-х годов в повестях сборника «Облегчение участи») бунинский код.

Повесть «Роканваль: хроника одного замка» (1936) стала признанием Берберовой пленительности элегической линии русской литературы, которую в XX веке завершает Бунин. Хронотоп посещения фамильной усадьбы, хранящей следы утраченной культуры, и Я-повествование, обосновывающее важность самоопределения субъекта, отсылает к «Несрочной весне». Но если у Бунина сюжет умирания/исчезновения имеет всеобъемлющий характер и принадлежит плану автора (поэтому и происходит трансформация эпического сюжета в лирический [Капинос, 2014, с. 193–217]), то в повести Берберовой он ограничен уровнем героя, переживающего невозможность «догнать» утраченное [Хатямова, 2015, с. 63].

Но был и обратный процесс, причем не только человеческого, но и творческого, текстуального диалога Бунина с Берберовой. «Поздний час» (1938) содержит несомненные языковые переклички с рассказом «Биянкурская рукопись» (1930), из цикла «Биянкурские праздники», позволяя воспринимать последний одним из побудительных претекстов с популярным эмигрантским сюжетом возвращения на родину. Этот сюжет имеет разную семантику в произведениях столь эстетически и поколенчески разных писателей: у Бунина – поэтическую, утверждающую торжество творческой Памяти (о чем неоднократно писали исследователи), у Берберовой – антиутопическую, изживающую центральный эмигрантский миф. Однако присутствие сразу нескольких «берберовских мест» в коротком рассказе Бунина, а главное – топос «позднего часа» и одинокого путешествия в город детства, поставленный в заголовок – сильную позицию (*«никто не встретился мне в этот поздний час»* (Берберова) / *«благо час поздний и никто не встретит меня»* (Бунин)), несомненно обнажают полемическую интенцию автора, стремящегося быть услышанным своими молодыми собратьями по перу. Бунин, как и Берберова, переводит сюжет возвращения в мортально-сновидческий, однако его (метафизическое) возвращение (в отличие от разрушительного и несостоявшегося для героя Берберовой) достигает своей цели.

Литература

Капинос Е.В. Поэзия Приморских Альп: рассказы И.А. Бунина 1920-х годов. М.: Языки славянской культуры, 2014. 248 с.

Хатямова М.А. Проза Н.Н. Берберовой: литературность «человеческого документа»: уч. пособие. Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2015. 108 с.

Е.В.Капинос

ТЕНЕВЫЕ СЮЖЕТЫ ЭМИГРАНТСКОГО АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА: "ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА" И. БУНИНА И "ДАР" В.НАБОКОВА

Не магистральные сюжеты русского автобиографического эмигрантского повествования станут предметом нашего внимания, напротив, мы обратимся к периферийным, но при этом выразительным и значимым планам романов И. Бунина и В. Набокова, которые строятся вокруг образа отца. В классических автобиографиях обычно лишь первые главы отводятся родителям, но затем родители могут бесследно исчезнуть со страниц книги. В эмигрантском романе, напротив, родительская тема укрупняется, становится самостоятельной, теряет экспозиционную роль обрисовки истоков жизни главного героя. Оставаясь несколько в тени магистрального сюжета, линия родительской судьбы успешно конкурирует с линией судьбы главного героя (романного "я"), сосредотачивая в себе символические смыслы.

Главный акцент, вопреки представлениям об олицетворении родины в женском образе, делается в романах Бунина и Набокова не на фигуре матери, а на фигуре отца. В женских олицетворениях родина тоже представлена, но в других сюжетных срезах, если же рассматривать сюжет о судьбе родителей, то становится ясно, что преобладает маскулинность: речь идет о потерянной родине отцов. Утраченное навсегда, невозможное обеспечивает лирический модус автобиографического романа, поэтому отцовская тема заключает в себе большой лирический потенциал. Биография отца, конечно же, предваряет судьбу автоперсонажа в эмигрантском романе точно так же, как в классическом автобиографическом повествовании, но у эмигрантов к этому добавляется и контраст (родина отцов утрачена для детей), и лирическая модальность. Родительская тема становится сквозной, получая развитие не только в экспозиционных, но и в центральных главах эмигрантских романов.

В "Жизни Арсеньева" отец является героем нескольких эпизодов, и один из важнейших – сметь и похороны Писарева. Кладбищенская элегия, тема "отеческих гробов" сопутствует отцовскому сюжету, она созвучна элегическим подтекстам многих произведений Бунина. Кроме того, именно с отцом в "Арсеньеве" связаны элегические мотивы разорения родового поместья, руин, угасания. Не имея профессионального отношения к поэзии и литературе, отец в "Жизни Арсеньева" вписывается в ряд писателей – и потому, что Бунин ведет свою поэтическую генеалогию от Анны Буниной и по рождению принадлежавшего к роду Буниных В.А. Жуковского, и потому, что главный герой носит лермонтовскую родовую фамилию

"Арсеньев", и потому, что унаследованный от предков поэтический дар автоперсонаж "Жизни Арсеньева" получает от отца, умелого рассказчика собственной автобиографии.

Испытав влияние Бунина, Набоков еще больше, чем Бунин, акцентирует в "Даре" отцовскую тему, сделав ее автономной во второй главе романа и связав с Пушкиным. И хотя кладбищенская элегия у Набокова не соединена открыто с отцовской темой, напротив, в отношении отца доминируют мотивы жизни, а не смерти (не погибший в азиатском путешествии, а без вести пропавший отец, не погибший на дуэли, а состарившийся Пушкин), подспудно элегическая хрупкость, исчезновение, воспоминание начинают доминировать в сюжете об отце. Элегические мотивы зашифрованы в энтомологической карте романа "Дар": легкие, вспархивающие, улетающие бабочки напоминают о мгновенности жизни и о связи души с потусторонним миром. Значима для романа и восточная тема: в канун революции отец Годунова-Чердынцева пропадает, путешествуя по Тянь-Шаню и Китаю, и отсвет этого исчезновения/ смерти на востоке падает и на исчезающую Россию, какой она видится эмигрантам.

Любопытно, что все составляющие элементы отцовского сюжета можно обнаружить и в современном романе "Катя китайская" Д.А. Пригова. Это не эмигрантский автобиографический роман, но в некотором роде пародия на него: главная героиня романа – девочка, родившаяся в семье эмигрантов в русском Китае. Роман Пригова написан по канве воспоминаний супруги Д.А. Пригова Н.Г. Буровой, харбинки, вернувшейся в Россию в 1950-х. Образ отца, юного кадета, попавшего в Китай во время отступления армии Колчака, – один из ключевых в романе Д.А. Пригова, явно испытавшем воздействие "Дара" Набокова и всей обширной традиции эмигрантских автобиографий. Биография отца девочки столь же литературоцентрична, что и биография отцов у Бунина и Набокова, она тоже ориентирована на XIX век, причем более всего – на Лермонтова.

Итак, отцовский сюжет входит в число главных конструктивных моментов эмигрантского автобиографического повествования, не случайно в наиболее крупных произведениях этого жанра – в романах "Дар" и "Жизнь Арсеньева" план отца прописывается очень подробно, что впоследствии повторяется у последователей и даже пародируется у современных авторов.

К. В. Анисимов

СУНДУКИ У БУНИНА: СМЫСЛОВЫЕ ГРАНИ ПРЕДМЕТНО-ВЕЩНОГО ОБРАЗА

Теоретической проблемой, встающей при освещении предметного мира бунинской прозы, является развилка между, с одной стороны, тягой автора к потенциально бесконечной кумуляции реалий, воплощающей в повествовании неисчерпаемость составных частей Космоса, а с другой – к интенсивному насыщению смыслом отдельных объектов, что ослабляет исходную посылку об экстенсивной перечислительности, «переписанности» бунинского хронотопа. Из этих сложно сбалансированных тезисов первый находит подтверждение в известных словах Горького о повести «Деревня»: «Если надобно писать о недостатке повести – о недостатке, ибо я вижу лишь один – недостаток этот – густо! <…> В каждой фразе стиснуто три, четыре предмета, каждая страница – *музей*! Перегружено знанием быта, порою – этнографично, местно…» (Письмо Бунину от 27 окт. (9 ноя.) 1910 г. [Горький, 2001, с. 161]). О. В. Сливицкая развивает горьковскую мысль: «Бунин создает свои картины жизни по паратактическому принципу, когда всюду преобладает сочинение, а не подчинение, всё называется последовательно, и отсутствует та опорная деталь, вокруг которой формируется интегральный образ. <…> Не интеграция, а дифференциация – эстетический принцип Бунина» [Сливицкая, 2004, с. 38-39].

Попробуем, однако, не удаляться слишком далеко от предложенной Горьким метафоры *музея*. «Музей» – понятие для Бунина парадигмальное: это и собрание потенциально *всего*, т. е. та самая присущая череде музейных залов кумуляция (вспомним здесь почти «экскурсантские» впечатления, зарисовки и перечни героя-путешественника в рассказе «Несрочная весна»[1]), и одновременно коллекция систематизированная, периодизированная, иерархизованная, что как будто бы с бунинским в*и*дением мира не вяжется. Перед нами здесь возникает та ситуация, когда всякий пишущий о Бунине поминает Достоевского как эстетический анти-ориентир создателя «Жизни Арсеньева». Системная важность этой «отрицательной обратной связи» двух художников хорошо видна, в том числе, и в поэтике детали. Как показал А. П. Чудаков, природа воззрения великого романиста на предмет – «это не “увиденность”, а созерцание» [Чудаков, 1992, с. 99]; совокупность вещей воспроизводится не сама по себе, а только в перспективе

[1] О присущих поэтике «Несрочной весны» элегических «музейности» и «руинизации» убедительно писала Е.В. Капинос. См.: [Капинос, 2014, гл. V].

воспринимающего сознания, которому вещь всецело подчинена и в котором она обретает свою неповторимую и прихотливую артикуляцию. «Вещи Достоевского разнородны, разнокалиберны и разнокачественны; объединены они одним – субъективным мироощущением рассказчика, им придаются свойства его сиюминутного восприятия» [Чудаков, 1992, с. 95-96]. В итоге – в семиотической борьбе невербальной «внешней» реальности со смысловой архитектоникой словесной художественной целостности у Достоевского торжествует не «приклеенное» к частному факту «формоориентированное», по словам А. П. Чудакова, «мышление», а так называемое «сущностное», правила которого дозволяют «оставить» данную вещь «ради более высоких сфер» [Чудаков, 1992, с. 103-104]. Есть ли основания регистрировать подобную, совершенно, на первый взгляд, «не-бунинскую» тенденцию символико-аллегорического письма в творчестве автора «Жизни Арсеньева», мастера «внешней изобразительности»? Далее в намеченной перспективе анализируются рассказы «Господин из Сан-Франциско», «Красавица», «Древний человек», «Веселый двор».

Литература

Горький М. Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. Т. 8. М., 2001.

Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.

Капинос Е.В. Поэзия Приморских Альп: рассказы И.А. Бунина 1920-х годов. М., 2014.

Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992.

Я. В. Баженова

ОЛЯ МЕЩЕРСКАЯ В ЭМИГРАЦИИ: ТЕКСТОЛОГИЯ И СМЫСЛ БУНИНСКОГО РАССКАЗА «ИДА»

В докладе анализируется пример трансформации нарративной поэтики И.А. Бунина в эмиграции на примере рассказа «Ида». Текстологический анализ сохранившихся в фондах РГАЛИ [Бунин, РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед.хр. 66. 35 л.] рукописей рассказа показывает, что в ходе формирования его художественного замысла одним из ключевых объектов внимания было для Бунина имя героини – Ида. Встретившиеся в черновиках варианты имен

(Наташа, Зоя, Оля) открывают связь рассказа с предшествующими и последующими текстами писателя.

При сравнительном анализе «Легкого дыхания» (с героиней по имени Оля Мещерская) и «Ида» были выявлены семантически значимые текстуальные и мотивные совпадения. Во-первых, это общая интертекстуальная отсылка к трагедии И. В. Гете «Фауст», которая выступает в обоих рассказах Бунина в функции метатекста. Во-вторых, «Легкое дыхание» и «Иду» объединяют мотивные совпадения в схеме любовных сюжетов героинь. В-третьих, Олю и Иду объединяет то, что их образы строятся на схожих антиномичных мотивах смерти и возрождения, юности и зрелости, телесности и бесплотности (дыхание).

В ходе анализа нами было обнаружено, что «Легкое дыхание» и «Ида» объединяются общим эффектом, который А. К. Жолковский обозначил на примере Оли как фигуру «выпархивания», т. е. поэтического преображения героини в самой ткани нарратива [Жолковский, 1994, с. 115–119]. Однако здесь же было выявлено и ключевое различие двух рассказов. Если в «Легком дыхании» писатель, согласно классической работе Л. С. Выготского, работает с перестановками акцентов на уровне фабулы и сюжета [Выготский, 1998], то в «Иде» фокус внимания Бунина перемещается на категорию фиктивного нарратора. Рассказ строится по принципу сказового повествования: в нем присутствует два фиктивных нарратора – безымянный рассказчик и некий Павел Николаевич, который и выступает в роли сказителя.

При этом нами было отмечено, что Павла Николаевича характеризует двойственное отношение к этой своей роли. С одной стороны, он создает свой нарратив по узнаваемым литературным канонам. Например, использует литературную категорию героя, включает в рассказ устойчивые сказочные формулы. С другой стороны, Павел Николаевич относится к этим литературным конвенциям иронически-остраненно: он оказывается ненадежным рассказчиком, осознает банальность и «пошлость» рассказываемой им истории и завершает ее монологом о недостаточности слов для изложения уникального человеческого опыта.

Таким образом, делается вывод о том, что рассказ Бунина «Ида» является одной из вариаций обработки любовного сюжета и металитературной проблематики, продолжает программные тексты, созданные писателем еще в России. Однако отличие поэтики Бунина в эмиграции обнаруживается в изменении художественных приемов, в ориентации на эксперимент с категорией повествователя.

Литература

Бунин И.А. Ида // РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед.хр. 66. 35 л.

Выготский Л.С. «Легкое дыхание // Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов на Дону: Феникс, 1998. С. 186–207.

Жолковский А.К. «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. Москва: Наука, 1994. С. 103–120.

Е. Ю. Куликова

О БУНИНСКИХ МОТИВАХ В ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА ЮЛЬСКОГО[1]

Творчество писателя восточной эмиграции Бориса Юльского обычно возводят к китайским традициям, выделяя, как правило, ориентальную линию, пронизывающую его прозу. «Человек, ушедший на русский Восток» – так называется вступительная статья А. Лобычева к сборнику повестей и рассказов «Зеленый легион» [Лобычев, 2011, с. 3-25]. Е.О. Кириллова описывает взаимодействие пространств Востока и Запада, исследует китайские образы и мотивы у Юльского [Кириллова, 2015, с. 18-120]. Вообще, литература восточной эмиграции справедливо рассматривается исследователями во многом с точки зрения художественной этнографии, фронтирной ментальности и мифологии [см.: Забияко, Дябкин, 2013; Забияко, 2014; Забияко, 2015; Забияко, 2016 и др.].

Однако можно выделить произведения Юльского, созданные в русле классической русской литературы, отсылающие к середине XIX в., возвращающие читателя в мир дворянских усадеб и пятигорских курортов. Это «лермонтовский» рассказ «Луна над Бештау» и повесть «Белая мазурка». По мнению А. Лобычева, повесть Юльского представляет «готовый набор русской эмигрантской ностальгии» [Лобычев, 2011, с. 18]. Нельзя не согласиться с этим утверждением, однако отмеченные исследователем почти пародийные элементы описания России, как будто застывшей в XIX в., позволяют увидеть позицию художника-модерниста, художника, писавшего свои произведения в середине «настоящего, некалендарного XX века».

Повесть «Белая мазурка» становится не только рецепцией дворянской России в новом веке и новом (восточном) пространстве, но и отсылкой к написанному двумя годами ранее рассказу И.А. Бунина «Натали» из «Темных аллей», в 1942 г. опубликованному американским «Новым журналом».

[1] Работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

Мотивы и сюжетные ходы рассказа Бунина и повести Юльского имеют определенное сходство: приезд молодого родственника в дворянскую усадьбу, встреча с героиней (гостившей в доме Черкасовых у Бунина и соседкой Жолондзиевских – невестой Яна у Юльского), «двоящаяся» любовь героев – плотская и возвышенная, сцены бала, ставшие магистральными в обоих текстах, разлука и трагический финал. Вместе с тем «Белая мазурка» отзывается и другими рассказами из «Темных аллей» («Таня», «Зойка и Валерия») и даже словно опережает «Чистый понедельник» 1944 г.

Действие «Белой мазурки» происходит в имении Липовцы, что по звучанию слегка напоминает родной Бунину Липецк. Название, выбранное Юльским, вписывается в исторические наименования старинных дворянских усадеб: можно вспомнить Озерки, где родился Бунин, или же усадьбу Дубки из одноименного рассказа. Однако Липовцы, находящиеся в повествовании Юльского на юго-западе России, существуют в реальности, только не в средней или южной полосе и не около одной из столиц, а в Приморском крае, в 50-ти километрах от Уссурийска и в 158-ми от Владивостока. Сначала Липовцы были рудником с заводом по сухой перегонке угля, а с 1938 г. там заложили шахту. Писатель мог знать о Приморских Липовцах и использовать их в своем тексте (в 1938 г. Юльский был сослан японскими властями в Тоогэн – глухой район у советской границы, а в 1941 г. вернулся в Харбин). При этом название Липовцы гораздо больше напоминает имение из классической русской литературы XIX в., чем дальневосточный рудник, существовавший с 1906 г.

Традиционный прием повествования XIX в. «рассказ в рассказе», точнее даже, публикация страниц из дневника дворянина, ставшего впоследствии монахом, впрямую ориентированный на «Героя нашего времени» Лермонтова и псевдоэпистолярную европейскую литературу XVII-XVIII вв., подспудно отсылает и к «Грамматике любви», «Несрочной весне» (письмо другу) и др. произведениям Бунина.

«Пародия» на XIX век оборачивается в повести Юльского созданием нового текста, в котором, с одной стороны, соединены мотивы классической литературы, а с другой – бунинский фон открывает взгляд модерниста XX века, создающего многослойное нарративное пространство, смыкающее в себе традицию и ее обыгрывание в новых формах.

Литература

Забияко А.А. Ментальность дальневосточного фронтира: культура и литература русского Харбина. Новосибирск, 2016. 437 с.

Забияко А. А. Проза харбинского писателя Бориса Юльского в контексте художественной этнографии дальневосточного зарубежья // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2015. № 2 (32). С. 91–102.

Забияко А.А. Художественная этнография Дальнего Востока: советский и эмигрантский текст // Традиционная культура Востока Азии. Благовещенск, 2014. С. 270–290.

Забияко А.А., Дябкин И.А. Трансформация сюжетов китайской мифологии в творчестве дальневосточных писателей 20-40 гг. XX в. // Религиоведение. 2013. № 4. С. 139–157.

Кириллова Е.О. Ориентальные темы, образы, мотивы в литературе русского зарубежья Дальнего Востока (Б.М. Юльский, Н.А. Байков, М.В. Щербаков, Е.Е. Яшнов). Владивосток, 2015. 276 с.

Лобычев А. Человек, ушедший на русский Восток: Жизнь и проза Бориса Юльского // Юльский Б. Зеленый легион: повесть и рассказы. Владивосток, 2011. С. 3-25.

М. И. Крюкова

«АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ» ЭКФРАСИСЫ (И. БУНИН – А. ГРИН – Б. ЮЛЬСКИЙ)[1]

Рассказ писателя дальневосточной эмиграции Б. М. Юльского «Линия Кайгородова» представляет собой редкий случай использования автором экфрасиса (помимо этого, экфрасис подобного типа встречается в рассказе «Счастье») в отличие от других произведений, наполненных таежной экзотикой и приключенческой романтикой лесного существования.

Текст Юльского содержит немиметический экфрасис, характеризующий «отсутствие в истории художественной культуры реального референта» [Яценко, 2011, с. 49]: главный герой рассказа, художник Кайгородов, создает картину. На полотне изображена военная сцена: солдаты, наступающие на беззащитных женщин.

Экфрасис в «Линии Кайгородова» напоминает описание картин в рассказе Бунина «Безумный художник» и «Искателе приключений» Грина. Художники у Бунина и Юльского находятся в состоянии нервного напряжения: будто неживые, они не замечают жизни вокруг, проходят мимо любви (Кайгородов не может полюбить Зою, у Бунина герой в отчаянии думает лишь о том, где купить краски,

[1] Работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

чтобы быстрее приступить к картине). Внешностью герои напоминают статуи (ср. бледность и зеленые волосы бунинского художника, пустые и невидящие глаза Кайгородова). Их души мучает образ еще не созданной картины. Художник Бунина страстно желает написать Вифлеемскую пещеру и назвать полотно – «Рождение Нового человека». Художник Юльского хочет изобразить «настоящее лицо войны» [Юльский, 2011, с. 424], но в центр поместить Христа, заслонившего собою женщин. Заголовок работы тоже придуман – «Последняя линия».

В обоих текстах представлены два экфрасиса. Одна картина остается в воображении ее автора: художники отчетливо знают, что хотят создать, мысленно рисуют и передний, и задний план полотна. Вторая картина – созданная – появляется в конце обоих рассказов и представляет итог болезненного состояния художников. В финале у Бунина на холсте изображены мертвецы, демоны, Смерть, на картине Кайгородова у Юльского углем написаны женщины в предсмертном ужасе.

На долю персонажей рассказов выпали тяжкие испытания: художник у Бунина потерял жену и ребенка, Кайгородов еще подростком ощутил ужас гражданской войны. Израненные души не могут создать свет и надежду в своих работах. Они чувствуют гибель человечества и необходимость его перерождения через обращение к Спасителю. Но трагическая эпоха поглотила и погубила самих художников. А. Лобычев написал о рассказе Юльского: «Автор и в Харбине хорошо видел и чувствовал в тридцатых годах безумное, слепое состояние мира» [Лобычев, 2011, с. 16].

В рассказе А. С. Грина «Искатель приключений» живописец Доггер, несмотря на то что славится спокойной и здоровой жизнью, в деревне, в гармонии с природой, в спрятанной мастерской создает страшные рисунки в стиле Иеронима Босха. Он тоже творит в «мрачном и больном состоянии» [Грин, 1980, с. 250].

Кайгородов у Юльского враждебно относится к механизированной цивилизации: «Нужно разбить все машины» [Юльский, 2011, с. 422]. Он напоминает гриновского Сиднея из новеллы «Серый автомобиль», боявшегося машин и их влияния на людей. Сидней мечтал о перерождении не всего человечества, а лишь своей возлюбленной, которую он воспринимал как бездушную куклу, ждущую преображения.

Экфрасисы в рассказах Юльского, Бунина и Грина олицетворяют страшное пророчество о гибели человечества: вместо будущего спасения, дарованного Христом, – тьма, витающая над миром. Мрачные картины разрушают жизни своих создателей: Кайгородов впадает в небытие, отчужденное существование, художник Бунина и Сидней Грина сходят с ума, Доггер Грина смертельно болен.

Е.О. Кириллова выделяет «основным, ведущим в мировосприятии» [Кириллова, 2018, с. 175] Юльского мотив сумасшествия и смерти. В рассказе «Линия Кайгородова» этот мотив связан с экфрасисом, который не остается лишь статичным описанием изображения: картина словно выскользнула за рамки полотна, чтобы забрать жизненную силу художника.

Литература

Грин А.С. Собрание сочинений в 6 томах // Сост. В.Е. Ковский. М.: Правда, 1980. Т.3. 494 с.

Кириллова Е.О. Мотивы сумасшествия и смерти в творчестве Б.М. Юльского (к проблеме своего и чужого в творчестве писателя русской восточной эмиграции) // Научный диалог. 2018. № 2. С. 173-185.

Лобычев А. Человек, ушедший на русский Восток: Жизнь и проза Бориса Юльского // Юльский Б. Зеленый легион: повесть и рассказы. Владивосток, 2011. С. 3-25.

Юльский Б. Зеленый легион: повесть и рассказы. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. 560 с.

Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты…». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. №11. С. 47-57.

Е. К. Созина

ПРЕВРАЩЕНИЕ VS. ПРЕОБРАЖЕНИЕ. Г. ГАЗДАНОВ – И. БУНИН

«Превращение» – слово-концепт, чрезвычайно частотное в прозе Г. Газданова, что было не раз замечено исследователями его творчества. «Превращение в любимое» – так назвала свою книгу о Газданове Ю. В. Матвеева [Матвеева, 2001]. В его произведениях превращение сопряжено с особой экзистенциальной ситуацией: это своего рода хроническое раздвоение личности, болезнь воображения, вызывающая потерю персональной идентичности; «третья жизнь», по названию одного из его рассказов. По мысли Е. Н. Проскуриной, «специфическое свойство описываемого писателем духовного опыта заключается в том, что он не становится откровением, прорывом в сверхреальность» [Проскурина, 2009, с. 124]. Но в прозе Газданова «превращение» многозначно, подчас оно ведет к некоему преображению героя – его не только внутреннему, но и внешнему, физическому изменению, за которым следует совсем другая, новая жизнь, преодолевающая смерть.

В одном из ранних рассказов писателя, где центральное для нас слово вынесено в заглавие, «превращению» предшествуют долгие блуждания героя «в необъятном хаосе самых отдаленных представлений» [Газданов, 1996, с. 82]. Само же превращение происходит не с ним, а с его соседом по отелю, в котором рассказчик узнает человека из прошлого, бывшего тогда молодым, богатым, постоянно веселым, теперь же перед ним – глубокий старик. Причиной «превращения» Филиппа Аполлоновича стала смерть, которую он пережил. Наиболее углубленно превращение такого рода описано в рассказе «Судьба Саломеи». И здесь героиня, пройдя через встречу со смертью, испытывает «непоправимое превращение». На одной странице текста это слово повторяется трижды. Из эстетки, жаждущей эксцентричного, непохожего на то, чем живут обычные люди, она становится женой сапожника, чья жизнь ограничена маленьким оконцем на улицу, где «жили очень бедные люди» [Газданов, 1996, с. 573]. Между героем-рассказчиком и Саломеей возникает диалогический конфликт: по его мнению, она искалечила себя, по ее – «…счастье в том, что тебе удается ограничить себя и понять, что главное – это несколько несложных вещей» [Газданов, 1996, с. 575].

Так как же трактовать превращения, совершаемые с героями Газданова, можно ли соотносить их с преображением личности?

Согласно Словарю русского языка, превращение – это «резкое или неожиданное изменение, происходящее, происшедшее с кем-, чем-л.»[1], «резкое изменение всего существа, переход в другой вид, в другую внешнюю форму»[2]. Добавим: превращение чаще всего означает смену *внешней* формы, тела – при сохранении того же содержания, сути, души. Кроме известных с древности поэмы Овидия и сочинения Апулея, для нашего времени наиболее репрезентативным символом и примером превращения стала новелла Ф. Кафки.

Преображение, имея ту же этимологию от греч. *метам**о**рфосис*, лат. *Transfiguratio,* тем не менее, имеет закрепившийся в культуре христианский смысл: «Преображение Сына, при котором Отец свидетельствует гласом из светлого облака Святого Духа, есть явление Лиц Святой Троицы во едином Божестве»[3]. М. М. Дунаев пишет: «Спасение в Православии осмысляется как внутреннее перерождение человека, его преображение духовное, обожение» [Дунаев, 1996, с. 6]. Превращения мнимы и могут быть временными, мы не склонны доверять им. Преображение истинно, и в нем усомниться трудно, ибо оно меняет не внешнюю личину, а саму

[1] Эл. ресурс http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/16/ma336104.htm?cmd=0&istext=1
[2] Эл. ресурс https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/967038
[3] Эл ресурс https://ruvera.ru/preobrajenie_gospodne

суть человеческой личности, обращая ее к духовному миру. В этом смысле к преображению можно отнести событие лишь одного рассказа Газданова – «Счастье», герой которого, Анри Дорэн, пережил тяжелую болезнь и ослеп, узнал об измене жены и был близок к отчаянию, но после чудесного сна, увиденного им, он вдруг переменился [Газданов, 1996, с. 314]. Пророческий и одновременно духоподъемный сон Дорэна заставляет вспомнить Ф. М. Достоевского: ведь именно после сна о мировой катастрофе Раскольников испытал преображение/возрождение души.

Если для Газданова центральным событием в жизни многих персонажей является превращение, то для И. А. Бунина это именно преображение. В сюжете бунинского рассказа «Преображение» умирает старуха, и всю ночь над ней читает псалтырь Гаврил, «младший сын покойной». Ожидание чуда нагнетается едва ли не с самого первого абзаца второй части рассказа и реализуется в пробуждении-преображении покойницы, которое, однако, дается целиком в восприятии Гаврила. В своей ранней работе [Созина, 1995] мы показали, насколько близко описание преображения покойницы у Бунина к тому преображению-превращению, что дано в повести Н. В. Гоголя «Вий» и относимо к панночке. Сама эта интертекстуальная связь заставляет задуматься над тем, насколько «истинно», животворно преображение старухи у Бунина, не следует ли назвать его скорее «превращением», тем более что происходит оно в поле сознания Гаврила, внутринаходимым которому оказывается в этот момент автор. Хотя сам автор как раз не позволяет усомниться в изображенном им событии, в этом убеждает высокий стиль и вся риторика повествования, настаивающая на истинности и подлинной чудесности случившегося с Гаврилом.

Сходство с Гоголем оказывается не случайным, как в отношении Газданова не случайно всплыло имя Достоевского. По-видимому, эти два русских классика могут считаться опорными для писателей XX в., а их тексты – своего рода прецедентными. У Гоголя превращения всегда лживы, связаны с дьявольским началом и ведут к потере себя («Вечера на хуторе...», «Невский проспект» и др.). К преображению-обожению стремился сам Гоголь, в этом направлении показано развитие Чичикова в поэме «Мертвые души». В произведениях Достоевского преображение также лишь намечено, обозначено как перспектива (Раскольников, Дмитрий Карамазов), а большею частью его герои ходят в кругу превращений (Голядкин-старший и младший, Иван Карамазов и др.), чаще всего не вызывающих симпатий у читателя. Очевидны разные онтологические основания этих концептов / моделей, воспринятые писателями XX в.

Литература

Газданов Г. Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. М.: «Согласие», 1996. 845 с.

Дунаев М. М. Православие и русская литература: в 5 ч. Ч. 1. М.: Христианская литература, 1996. 320 с.

Матвеева Ю.В. «Превращение в любимое» Художественное мышление Гайто Газданова. Екатеринбург: изд-во Урал. ун-та, 2001. 100 с.

Проскурина Е.Н. Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова. М.: Новый хронограф, 2009. 387 с.

Созина Е.К. Онтологическое вопрошание И. Бунина. Гоголевские параллели // И. В. Бунин и русская культура XIX – XX веков: тезисы межд. науч. конференции, посвящ. 125-летию со дня рождения писателя. Воронеж: «Квадрат», 1995. С. 28–31.

О. Н. Владимиров

ЛИРИКА БУНИНА: ЭВОЛЮЦИЯ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ РЕАЛЬНОСТЬЮ И СЛОВОМ

Первые стихотворения Бунина обращают на себя внимание безотносительностью поэтического пейзажа лирическому «я». Эта имманентная особенность творческого метода писателя не сразу была им осознана.

О том, что изображение природы не является для поэта самоцелью и преломляется через субъективное восприятие, свидетельствует такая деталь бунинских описаний, как окно – впервые в стихотворении «Бледнеет ночь... Туманов пелена…». Окно как медиативное пространство объединяет у раннего Бунина не «замкнутый мир комнаты с разомкнутым миром внешним» [Руднев, 1999, с. 242], а наоборот – внешнюю распахнутость суживает до интерьерной ограниченности.

Уменьшая бесконечное расширение пространства, окно является изобразительной плоскостью, преодолевающей материю трехмерного пространства.

Этот рубеж между природой и человеком становится всё более явным по мере того, как у взрослеющего поэта постижение природы подкрепляется чужим её пониманием.

Не случайно тогда рядом с окном появляется книга – впервые в стихотворении «Ночь и день». Рефлексия здесь и в других стихах – в подтексте, а если и выражается прямо, то неуверенно и не сразу, как не сразу поэт приведёт в равновесие объективизм восприятия и трудно поддающийся ему анализ внутренней жизни. Примером подобного равновесия может служить будущий сонет «Вечер».

Если «Ночь и день» – парафраз стихотворения Тютчева, снимающий остроту тютчевской проблематики в противостоянии человека и природы, то «Вечер» по-бунински пластично передает психологизм лирического «я». Это можно сказать и о таких стихах, как «Под вечер», «Келья», «Донник», «Последний шмель». Этапным от «Дня и ночи» к этим стихам является 15-стишие «Бегут, бегут листы раскрытой книги…».

У окна появляется новая функция: проходящий через него свет усложняет пространство помещения, соответствующее углублению внутреннего мира героя. Показательна и смена формы высказывания: от безличного и нелокализованного наблюдателя – к лирическому «я». Бытовая зарисовка перерастает в программные сонет и рассказ «Книга».

Но, помогая постигать природу, книга в то же время являлась барьером между реальностью и словом. Соотношение правды жизни и условности искусства становится для поэта проблемой.

Если в зрелой лирике он пытается её разрешить, освоив одну из самых «литературных» стихотворных форм – сонет, а в позднем творчестве отказывается и от условности стихосложения, то в пейзажной лирике первого периода эта проблема лишь обозначена. Она прорывается, в частности, в ученических стихах «…Зачем и о чем говорить?».

По мере углубления в жизнь природы пейзаж всё заметнее осложняется рефлексией. Взрослеющий герой осознаёт и взаимное отчуждение природы и человека. Поэт приходит к мысли о необходимости преодоления условности. В прозе эта борьба со словом приведёт к фрагменту. В стихах же на пути к «просто стихотворению» Бунину предстоит пройти через последовательное освоение сонета и баллады.

«Ночь» завершает условный цикл стихотворений – и сквозной сюжет всей бунинской лирики – о гармонизации объективного и субъективного, реальности и слова. Равновесие разомкнутого и замкнутого пространств (о каждом – две строки) передаёт ощущение и единства видимого мира, и единства героя с ним.

В стремлении «очнуться от книжного наваждения» Бунин в заключительный период пишет о том, «что есть в жизни и во мне самом и о чем никогда не пишут как следует в книгах». Это «необыкновенно простое и в то же время необыкновенно сложное» [Бунин, 1966, с. 179] – ощущение героем своей конечности и бесконечности.

Литература

Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1966.
Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999.

А. А. Чевтаев

СТИХОТВОРЕНИЕ И. БУНИНА «АЙЯ-СОФИЯ»: АРХИТЕКТУРНЫЙ «КОСМИЗМ» В СТРУКТУРЕ ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

Онтологическим основанием поэзии и прозы И. А. Бунина является «космическое мироощущение» [Сливицкая, 2004, с. 60], обусловливающее специфику построения его художественного универсума.

Формирование идеологии «космизма» в бунинском творчестве происходит в начале XX столетия, когда поэт интенсивно осваивает опыт иных религий и культур. В его «восточной» лирике 1903–1907 гг. утверждается переживание бытия как космического всеединства миропорядка. При этом Восток «воспринят Буниным как единое культурно-метафизическое пространство» [Двинятина, 2015, с. 215].

Особый интерес представляет стихотворение И. Бунина «Айя-София» (1906), демонстрирующее опыт поэтического восприятия собора Святой Софии в Константинополе. В данном тесте эксплицируется логика бунинского «схватывания» онтологической сущности храмового пространства.

Стихотворение «задумано как апофеоз гениальному творению рук человеческих, в высшем своем проявлении способному сливаться с Природой» [Багно, 1986, с. 164]. При этом смысловой центр текста образуется совмещением религиозно-антропологического и естественно-стихийного аспектов существования.

В сюжетном развертывании бунинского стихотворения и созерцаемый процесс «вечернего» мусульманского богослужения («Кривую саблю вскинув на толпою, / Шейх поднял лик, закрыл глаза – и страх / Царил в толпе, и мертвою, слепою / Она лежала на коврах» [Бунин, 1987, с. 178]), и «утреннее» солярное умиротворение храма («А утром храм был светел. Все молчало / В смиренной и священной тишине, / И солнце ярко купол озаряло / В непостижимой вышине» [Бунин, 1987а, с. 187], и «голубиное» воззвание к жизненным силам вселенной («И голуби в нем, рея, ворковали, / И с вышины, из каждого окна, / Простор небес и воздух сладко звали / К тебе, любовь, к тебе, Весна!» [Бунин, 1987а, с. 187]), соединяются в целостной системе миропорядка. Схождение этих витальных проявлений универсума в пространстве храма становится «единым и единственным событием бытия» [Бахтин, 2003, с. 190]. Такая событийность закрепляет за Айя-Софией сакральный статус, определяемый проступанием космического всеединства тварного мира. Архитектурный «космизм» константинопольской мечети с «точки зрения» лирического

субъекта открывает перед человеком незыблемость «живой жизни» всего сущего.

Стихотворение И. Бунина «Айя-София» устремлено к осмыслению не исламской религиозной и культурной идентичности, а полноты жизни, свидетельствующей о себе в сакральном пространстве храма. Вечность космоса, проступающего в архитектурном локусе, мыслится аксиологической вершиной в самоопределении на оси «человек – универсум». Развертывание сюжетной структуры текста, репрезентирующее посредством оппозиций «вечер – утро», «мрак – свет», «речь – молчание», «человек – голубь» события устремления к преображению бытия, утверждает представление об онтологическом всеединстве витальных проявлений миропорядка. Архитектурный мир храма воплощает идеологему «космизма» как конвергенцию антропологического и природного начал, вскрывая один из аспектов движения бунинской поэтики к концепции «единой души вселенной».

Литература

Багно В.Е. Зарубежная архитектура в русской поэзии конца XIX–начала XX века // Русская литература и зарубежное искусство. Л.: «Наука», 1986. С. 156–188.

Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: В 7-ми томах. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 69–263.

Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6-ти томах. Т. 1. Стихотворения 1888–1952. М.: Худ. литература, 1987. 687 с.

Двинятина Т.М. Поэзия И.А. Бунина: Эволюция. Поэтика. Текстология. Дисс. … док. филол. наук / ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН. СПб., 2015. 441 с.

Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни…»: Мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004. 270 с.

В. К. Васильев

РАССКАЗ И. А. БУНИНА «ДУРОЧКА» В АРХЕТИПИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

0. Когда мы говорим об архетипическом контексте, в который входит рассказ «Дурочка», речь идет о типологическом ряде. Он включает «реализованные и нереализованные» (Ю.М. Лотман) тексты самого разного свойства и функциональности и

фактически необозрим. Сопоставление «Дурочки» с текстами ряда позволяет уяснить природу и повествовательный потенциал рассказа.

0.1. В начале ряда стоит *сюжет-архетип* об Антихристе / *жизнеописание* противника Христа. Феномен данного *сюжета-жизнеописания* заключается в том, что он, во-первых, никем и никогда не написан, а во-вторых, он функционирует как текстопорождающая система. Обнаружение единой структурной природы текстов типологического ряда позволяет реконструировать и проявить архетипический *первоисточник* [см.: Васильев, 2006].

1. Близкой «Дурочке» является история Лизаветы Смердящей, изнасилованной Федором Павловичем (роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»). Достоевский называет героиню «юродивой», т. е. «дурочкой» (В. Даль). Романная история спровоцировала А. М. Достоевского на воспоминания о прообразе Лизаветы – «дурочке Аграфене» из семейного имения, д. Даровой. Лизавета и Аграфена – дурочки, живущие в миру. Последняя также «претерпела над собою насилие и сделалась матерью ребенка, который вскоре и умер». В.С. Нечаева, нашедшая Аграфену Тимофеевну в церковных списках, пишет: «…росла она в большой семье. В начале 30-х годов, когда мальчиком ее мог наблюдать Достоевский, ей было 20 с лишком лет, жила она с родителями и семьей тетки. Никаких сведений о ее ребенке в книгах нет». Отсутствие церковных записей о рождении сына Аграфены являет определенный «повествовательный потенциал». Один из сюжетных аналогов, в частности, реализован в жизнеописании Степушки, персонаже из рассказа И.С. Тургенева «Малиновая вода». Это незаконнорожденный сын турчанки, которую привез «из похода в обозе» барин, бригадир Алексей Романыч. Степушка – абсолютный изгой. «У этого человека даже прошедшего не было; <…> он и по ревизии едва ли числился» и т. п.

Изгойство героя-незаконнорожденного – устойчивый топос во всех текстах указанного ряда. В «Дурочке» он выражен, в частности, через (опять же постоянный в текстах-аналогах) мотив ненависти «отца» к «сыну» – семинариста к ребенку, прижитому с кухаркой.

Как и в связке «Федор Карамазов – Лизавета Смердящая» причина изнасилования кухарки – физиологическое желание, сладострастие. В большинстве других художественных текстов незаконная связь объясняется красотой женщины, реже – мужчины (яркий пример – рассказ В. М. Шукшина «Сураз»).

2. Перу Шукшина принадлежит и жизнеописание Яши Горячего (роман «Любавины»). «История родителей» Яши, как и в «Дурочке», несет явную антиклерикальную семантику. Мать

прижила Яшу с сельским попом. Мотив ненависти между «отцом» и «сыном» также являются сюжетообразующим в романе.

3. Рассматриваемый сюжет обладает значительным повествовательным потенциалом для описания героя, представителя антимира. Он использован авторами для изображения предателя Христа; самозванца, «человека власти»; выблядка, «сукиного сына», революционера-Антихриста; «сладострастника»; несчастного, заблудшего-самоубийцы; отцеубийцы и т. п.

Бунин крайне маргинализировал образ «кухаркиного сына», изобразив его уродом. Тем самым он если не перекрыл, то максимально сузил возможности развития сюжета.

Литература

Васильев В.К. Сюжетная типология русской литературы XI-XX веков. (Архетипы русской культуры). Часть I. Красноярск, 2006.

Т. Г. Путилина

РОССИЯ БОЛЬШЕВИСТСКАЯ КАК «МИР СМЕРТИ» (НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ И. А. БУНИНА «ОКАЯННЫЕ ДНИ»)

В мировой литературной традиции «базовой антитезой, определяющей характер взаимоотношений человека и мира, является антитеза жизни и смерти, осмысляемая каждым художником в рамках собственного видения мира» [Талицкая, 2010, с. 159]. Цель настоящей работы – описать языковые средства, которые используются в книге И. А. Бунина «Окаянные дни» [Бунин, 1991] для создания негативного образа символистов. Анализ материала показал, что символисты характеризуются резко отрицательно, так как И. А. Бунин «не прощал «предательства» – переход к большевикам» [Анисимов, Капинос, 2010, с. 66]. В контексте семантики оппозиции *жизнь/смерть* были выделены такие языковые средства и приемы, как использование зооморфизмов, сравнений с неодушевленными предметами, оценочной лексики и слов и выражений с семантикой болезни.

И. А. Бунин с помощью зооморфизмов метафорически относит людей к «миру смерти»: *Про **обезьяньи** неистовства Белого и говорить нечего… **И крокодилы**, говорю, плачут…*[1]. Ср. с замечанием В. Я. Проппа о том, что гроб в форме животного

[1] О матросе, который плакал, когда смотрел спектакль. – Прим. Т. Г. Путилиной.

«отражает более ранние представления о превращении человека при смерти в животное или о съедении его животным» [Пропп, 2000, с. 104].

Семантика ненависти к богу связывает образ человека с дьяволом и преисподней: ***Приступы кощунства, богохульства*** *были у Блока тоже* ***болезненны***; *Среди* ***наиболее мерзких богохульников*** *был ещё Бабель.*

Описание внешности людей путем сравнения с предметами создает образ мертвого существа, голема. «“Голем“ становится «глиняным чурбаном», жертвой своих порывов» [Литературная энциклопедия, 1930]: *Стриженая голова имеет* ***форму гроба***[1]; *Блок приходил* ***с каменным, непроницаемым лицом*** *красавца и поэта…*

Важным признаком «мира смерти» является фальшь, обман: *И все* ***наряжены***; *Все* ***мошенничают***.

«Мир смерти» у И. А. Бунина предстает миром *болезни* и *больных.* Лексика с семантикой болезни и смерти активно привлекается для описания поэтов-символистов, например: *Силы <…> у тщедушного,* ***дохлого от болезней*** *Арцыбашева или у* ***педераста*** *Кузьмина* ***с его полуголым черепом и гробовым лицом, раскрашенным как труп проститутки****, – были и впрямь велики, но таковы, какими обладают* ***истерики, юроды, помешанные****: ибо* ***кто же из них мог назваться здоровым*** *в обычном смысле этого слова?*

Отрицательные качества символистов оказываются более выпуклыми на фоне старого мира, прежнего порядка. Автор создает положительные образы людей старой Руси, которые относятся к «миру жизни»: ***Бодро и деловито прошли*** *среди этой орды два* ***рослых монаха****: один* ***здоровый*** *мужик <…>, другой в рясе –* ***круглоликий красавец Алёша Попович***. Мы видим, что в данном фрагменте лексемы, которыми описаны монахи, являются языковыми или авторскими антонимами слов из предыдущего фрагмента. Подчеркивается здоровье, красота и бодрость персонажей.

Итак, большевистскую Россию, частью которой оказались символисты, И. А. Бунин противопоставляет старой Руси. В авторской картине мира они относятся к «миру смерти». Образ «мертвого мира» создается И. А. Буниным с помощью зооморфизмов, метафор, сравнений, лексем с негативными коннотациями, связанными с семантикой смерти. Представители старой Руси описаны как здоровые, красивые, верующие люди.

[1] О земляке – бывшем красноармейце. – Прим. Т. Г. Путилиной.

Литература

Анисимов К.В., Капинос Е.В. «Речной трактир»: еще раз на тему «Бунин и символисты» // Сибирский филологический журнал. 2010. № 1. С. 93–107.

Бунин И.А. Окаянные дни. М.: Мол. гвардия, 1991. 335 с.

Литературная энциклопедия. В 11 т. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Т. 1. URL: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/ (дата обращения 02.08.2020).

Талицкая А.А. Языковая репрезентация концепта «смерть» в произведениях Н. Заболоцкого 1929–1937 гг. // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 3. С. 158–161.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.

М. В. Ерошевская

ОБРАЗ И.А. БУНИНА В МЕМУАРНОЙ ПРОЗЕ ИРИНЫ ОДОЕВЦЕВОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ МЕМУАРОВ «НА БЕРЕГАХ СЕНЫ»)

Ирина Одоевцева начинала творческую деятельность как поэт в 1920 году. Первый успех к ней пришёл после прочтения «Баллады о толчёном стекле» на приёме Николая Гумилёва по случаю приезда Андрея Белого из Москвы. Показательно, что Георгий Иванов высоко оценил балладу, отметив злободневность её проблематики. Но тем не менее славу Одоевцевой принесли мемуары «На берегах Невы» и «На берегах Сены». В 1922 году она была вынуждена покинуть страну. Её возвращение состоялось только в 1987 году. В период эмиграции, помимо поэзии, она активно пишет романы, рассказы и мемуары. Особое внимание нужно обратить на её мемуарное произведение «На берегах Сены». Его значительная часть посвящена рассказам об Иване Бунине, который имел особое значение в жизни Одоевцевой.

Страницы, описывающие встречи и разговоры с Буниным, пронизаны особой теплотой и трепетом. Одоевцева видела в нём не только лауреата Нобелевской премии, высокомерного и надменного, по мнению многих. Прежде всего, она почувствовала в нём человека большой души и редкого выдающегося таланта. Именно его критика и оценка были особенно важны для Одоевцевой. Во многом благодаря его комментариям и замечаниям она совершенствовала свой писательский навык. Более того, автору-мемуаристу удалось получить расположение Бунина. Он не раз отмечал способность Одоевцевой слушать его с неподдельным вниманием и интересом. Это импонировало писателю и вызывало желание делиться своими

мыслями. Женственность, дипломатичность и искренность Ирины Одоевцевой позволили ей сохранять хорошие отношения с Буниным на протяжении всей жизни.

Одоевцева считала Бунина необыкновенным человеком, и для неё было счастьем не только общаться с ним, но и в последующем – писать о нём. Ещё при его жизни она просила разрешения написать об их встречах и разговорах, чтобы показать современникам и потомкам величие Бунина. Каждая беседа с писателем становилась для Одоевцевой поводом для размышлений и анализа. Она подмечала незаметные для многих детали и нюансы в его словах и мыслях, перемены его настроения. Для неё было важно представить Бунина в мемуарах таким, каким видела его она – неповторимым гением.

Примечательно, что мемуарист не рассказывает о каждой встрече в хронологической последовательности: она фиксирует самые яркие ключевые моменты. Каждое из таких воспоминаний – новый виток в развитии образа Бунина. Таким образом Одоевцевой удаётся создать многогранный портрет писателя.

Конечно, будучи поэтом и прозаиком, она познавала Бунина преимущественно как автора-творца. Но главное в наблюдениях Ирины Одоевцевой то, что этот образ автора-творца выходил далеко за рамки профессиональной деятельности писателя: он распространялся и на жизнь Бунина в целом. Это выражалось в том, как он видел мир, как говорил и предавался воспоминаниям о детстве, юности. В любом, даже самом будничном рассказе, проявлялся исключительный дар Бунина. Писатель не просто рассказывал, а показывал то, о чём говорил. Он, как никто другой, тонко и чутко чувствовал и понимал природу, а его присутствие всегда создавало особую атмосферу. Именно это, по мнению Одоевцевой, делало его необыкновенным и неповторимым человеком, и именно поэтому ей было так важно узнать настоящего Ивана Бунина и запечатлеть его многогранный образ.

Н. Г. Гаврильева

БУНИН – ПЕРЕВОДЧИК: ГЕРМЕНЕВТИКА ПРОЧТЕНИЯ ПОЭМЫ «ПЕСНЬ О ГАЙАВАТЕ» ГЕНРИ ЛОНГФЕЛЛО НА РУССКОМ И ЯКУТСКОМ ЯЗЫКАХ (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ПЕРЕВОДОВ ИВАНА БУНИНА И ТРОФИМА КИРИЛЛИНА)

Интерпретация зарубежных авторов – явление уникальное и эфемерное в якутской литературе. По количеству переведенных на

якутский язык произведений, после французской, второе место занимает – английская [Бурцев, 2015, с. 81].

Возьмем отрывок из легенды Генри Лонгфелло:

Should you ask me, whence these stories? 8
Whence these legends and traditions, 8
With the odors of the forest 8
With the dew and damp of meadows, 8
With the curling smoke of ***wigwams,*** 8
With the rushing of great rivers, 8
With their frequent repetitions, 8
And their wild reverberations 8
As of thunder in the mountains? 8

Ядро перевода Ивана Бунина формируют его живописный язык и чувство ритма. Его отношение к фольклорному произведению как к ментальному пространству говорят «многочисленные переработки и бесчисленные примеры повышения поэтического уровня перевода» вариантов легенды [Шаламов, 2013, с.238-245].

Если спросите – откуда 8
Эти сказки и легенды 8
С их лесным благоуханьем, 8
Влажной свежестью долины, 8
Голубым дымком ***вигвамов***, 8
Шумом рек и водопадов, 8
Шумом, диким и стозвучным, 8
Как в горах раскаты грома? – 8
Я скажу вам, я отвечу: 8

Исходя из примеров надо полагать, что с помощью эстетической и эквивалентной интерпретации обеспечивается эмоциональное переживание той же интенсивности, которая достигается оригиналом, благодаря равноценной передаче своеобразной музыки английского стиха.

Особенность якутского прочтения легенды Кириллиным – это соединение эстетической и аллегорической интерпретации. В якутском варианте мы узнаем характерный почерк переводчика, его интерес к фольклорной специфике оригинала, когда перевод возникает на грани «вживания» в язык оригинала и «трансляции» на язык принимающей культуры:

Эһиги баҕар ыйытыаххыт – 9
Күрүлгэннээх өрүстэрбит 8
Араас эгэлгэ тыастарын, 8
Урһа уунар буруотун, 8
Хара тыа дыргыл сытын, 7
Хочо сиик тээх салгынын 7
Бэйэлэригэр инэриммит 9
Хайаҕа этиҥ сааллар 7

Энин-эгэлгэ тыастар	7
Остуоруйалар, номохтор	8
Хаһан, хантан кэлбиттэрин?	9

Трофим Кириллин стремится к максимальной близости в плане содержания, преодолевая культурно-исторические различия между носителями английского и русского языков: *«вигвам»* заменяется *«ураһа»* («юрта»), т.е. древнее жилище проживания коренного народа Якутии; *«влажная свежесть долины»* сравнивается с тундрой, которая летом превращается в болото – *«хочо»;* в то же время, убедительно и эквивалентно переданы отдельные строки: *should you ask me – если спросите – эһиги баҕар ыйытыаххыт* или *these legends and traditions – эти сказки и легенды – остуоруйалар, номохтор».*

Таковы характерные примеры якутской переводческой культуры и якутские литературные связи с русско-зарубежной литературой.

Литература

Бурцев А. А. Восприятие и распространение зарубежной литературы в Якути // Вестник Северо-Восточного федерального университета, № 5 (49), 2015 – С. 81.

Шаламов В. Т. Собр. соч. в 7 томах. М. 2013. Т.7. С. 238-245.

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Ольга Рубинчик

«ГОЛОС ЛЕБЕДИНЫЙ»: ФРАГМЕНТ ДИАЛОГА НАТАЛИИ КРАНДИЕВСКОЙ И АННЫ АХМАТОВОЙ

1. Поэтический диалог двух поэтесс, начатый Наталией Крандиевской в ее первом сборнике «Стихотворения» (М., 1913) и подхваченный Анной Ахматовой в «Четках» (СПб., 1914), интенсивно продолжался все 1910-е и первую половину 1920-х годов. Позднее, после многих лет молчания, Крандиевская продолжила его в своем блокадном цикле и стихах последних десятилетий. Подробно об этом – в моей статье «Анна Ахматова и Наталия Крандиевская: история поэтического диалога» в «Ахматовском сборнике» ИРЛИ РАН (в печати).

2. Наиболее очевидный и при этом откровенно полемический для обеих сторон эпизод диалога – это стихотворение Крандиевской

«Не с теми я, кто жизнь встречает…» (в сб. 1913 г.) и яростное, в жанре «позднего ответа», «отсроченного ответа» стихотворение Ахматовой «Не с теми я, кто бросил землю…», написанное в 1922 г., когда Крандиевская с мужем Алексеем Толстым находились в эмиграции. Оно было опубликовано в 1923 г. во втором издании ахматовского сборника «Anno Domini», напечатанном в Берлине, где в то время жили Крандиевская и Толстой – главные адресаты этого текста. Но, конечно, это была лишь ближайшая мишень. Текст имеет много больше адресатов, да и значение его далеко выходит за пределы простого выяснения отношений. Это программное произведение, множество раз и по-разному интерпретировавшееся исследователями. Об этом эпизоде диалога см. в моей статье [Рубинчик, 2019].

3. Нынешний доклад посвящен еще одному обмену репликами между Ахматовой и Крандиевской. Истоки эпизода также находятся в дореволюционном времени, а рассматриваемая перекличка относится к эмигрантскому периоду Наталии Васильевны. Стихотворение «С севера – болота и леса…», посвященное оставленной ею Родине и полное восхищенных отсылок к ахматовским стихам, в 1920 г. было напечатано дважды: сначала в парижском журнале «Современные записки», а затем в берлинском сборнике Крандиевской «От лукавого». Стихотворение Ахматовой «Согражданам» («Петроград, 1919») во многом полемично по отношению к этому эмигрантскому тексту. Произведение Ахматовой не датировано, напечатано же оно, как и «Не с теми я, кто бросил землю…», во втором издании «Anno Domini» (Берлин, 1923), куда вошел ряд стихов 1922 г. Несомненно, смысл этого знаменитого программного стихотворения также не сводится к ответу конкретному адресату. Тем не менее этот текст был настолько важен для Крандиевской, что ее стихотворение «Недоброй славы не бегу…» (1941), где есть строки «Я не покину город мой, / Венчанный трауром и славой…», стало своего рода блокадной параллелью ахматовскому пореволюционному произведению.

Литература

Рубинчик О. Е. “Не с теми я…”: Анна Ахматова и Наталия Крандиевская // Сюжетология и сюжетография. 2019. № 2. URL: https://www.philology.nsc.ru/journals/sis/pdf/SS2019_2/05.pdf (дата обращения 10.08.2020).

И. И. Назаренко

СЕМАНТИКА СЮЖЕТОВ МАЛОЙ ПРОЗЫ Ю. ФЕЛЬЗЕНА («ПЕРЕМЕНЫ» И «ПОВТОРЕНИЕ ПРОЙДЕННОГО»)

Несмотря на попытки целостного анализа романной трилогии писателя-младоэмигранта Ю. Фельзена [Ливак, 2012; Проскурина, 2014], отдельных романов [Соливетти, 2005] или рассказов [Крюков, 2015], его малая проза, примыкающая к романам, остаётся почти не изученной. В докладе исследуется семантика сюжетов двух рассказов Фельзена: «Перемены» (1939) и «Повторение пройденного» (1938). Для анализа выбраны поздние рассказы, связанные фабульно и отражающие творческое развитие писателя, отмеченное его современниками и исследователями.

В центре романной трилогии Фельзена и его рассказов – история взаимоотношений одних и тех же персонажей, Володи и Лели, а также история творческого становления Володи. Исследователи прозы Фельзена называют его героя писателем, однако мы считаем, что более точно называть его, согласно Р. Барту, не *писателем*, а *пишущим* [Барт, 1989, с. 138]. В романах и рассказах Фельзена писательские способности героя реализуются лишь в ведении дневников и написании писем, он не превращает их в законченное художественное произведение и не публикует.

История героев романов Фельзена циклична: общение Володи с Лелей и их сближение, измены Лели и её отъезды из Парижа, возвращения и новые сближения. Тот же механизм сохраняется в продолжающих романную трилогию рассказах («Возвращение», 1934; «Вечеринка», 1936 и др.).

Перелом в отношениях героев происходит в рассказе «Перемены». Внешние «перемены» в жизни героя – выход Лели замуж за другого (Павлика), но более важны его внутренние «перемены». Сюжет рассказа близок археосюжету инициации, так как Володя впервые оказывается в пограничной ситуации смерти. Пережив тяжелую болезнь, операцию и лечение (переходная стадия инициации), он будто бы обретает новое сознание (стадия возвращения в новом статусе). Его чувство к возлюбленной больше не требует взаимности, наполняет любовью к людям, с которыми он связан, и вдохновением для творческой работы. После сна о Леле он возвращается к брошенным дневникам, в которых анализирует произошедшее с ним и формулирует для себя миссию писателя – это трансляция своих опыта и душевной работы читателю с целью его внутреннего преображения.

Сюжет рассказа «Повторение пройденного» (опубликован раньше «Перемен», но продолжает его фабулу) показывает, как «перемены» оборачиваются для героя «повторением» пройденных

жизненных ситуаций. Весна – время действия рассказа – связана не с духовным возрождением Володи после физического выздоровления, а с новым циклом его жизненного пути и его взаимоотношений с Лелей. Сохранив верность чувству, Володя замечает, что его возлюбленная охладела к мужу. Он не надеется на возвращение Лели к нему, но понимает возможность очередной её измены (на этот раз мужу) с другим (Арман). Это отражает релятивность и неподчинимость земной реальности, воплощением которой является женщина – Леля. Но релятивен и сам герой – преодолев пограничную ситуацию, он принимает прежние условия жизни: общается с Лелей и окружающими её русскими эмигрантами, по-прежнему ведет дневник, лишь готовясь к писательству. Размышления героя о Прусте выражают несамостоятельность героя в творческой работе, необходимость в образце-ориентире.

Анализ рассказов приближает к пониманию авторской концепции существования в творчестве и реальности как «повторения пройденного»: а) как следования в творческой работе за гениями ради самостоятельного открытия открытого ими; б) как повторения в реальности одних и тех же жизненных ситуаций и принятия их без возможности что-либо изменить. Если воспринимать замысел Фельзена как историю становления писателя, то стоит признать, что становление героя писателем в опубликованных романах и рассказах не происходит. Творчество остаётся для него формой существования в реальности, самопознания и познания бытия без выхода к реальному читателю.

Литература

Барт Р. Писатели и пишущие // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 133–142.

Крюков А. А. Проблема соотношения автора и героя в прозе Юрия Фельзена (на примере рассказа «Неравенство») // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2015. № 6. С. 86–89.

Ливак Л. «Роман с писателем» Юрия Фельзена [Электронный ресурс] // Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М., 2012. С. 6–39. URL: https://www.litres.ru/uriy-felzen/sobranie-sochineniy-tom-i/ (дата обращения: 27.12.2019).

Проскурина Е.Н. Повествовательное пространство прозы Ю. Фельзена // Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции. Коллективная монография. Томск, 2014. С. 279–294.

Соливетти К. «Письма о Лермонтове» Юрия Фельзена: автор как персонаж // Соливетти К. Автор и его зеркала. СПб.: Алетейя, 2005. С. 209–229.

Е. Е. Иванов

СОН В ПРОЗЕ ГАЙТО ГАЗДАНОВА КАК АНАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ

В докладе рассматривается проблема сна в поэтике прозы Г. Газданова. Мотив сна, заданный в сильной позиции концовки «Вечера у Клэр», является метароманной установкой. Самообладание газдановских рассказчиков в экстремальных условиях подобно умиротворённости сновидца. «Остранение реальности через магический кристалл онейротопа позволяет увидеть трагическое превращение действительности в иллюзию» [Иванов, 2020, с. 316]. В отличие от персонажей Ф. Достоевского и И. Бунина [Юрьева, 2018], автобиографический герой Г. Газданова Соседов видит себя «каким-то русским иностранцем» [Газданов, 1, с. 135], а в «Пленнике» антропософская устремлённость автора принимает планетарную мерность [Газданов, 1, с. 699]. Целью исследования ставилось выделить точку зрения автора-творца, выявить приёмы, подрывающие нарратив, и определить роль анарративных формантов в ракурсе сновидности.

Методологической опорой трактовки авторской позиции стала концепция М. Бахтина, отражённая в статье «К философии поступка» [Бахтин, 1986]. Повествуемый мир прозы Г. Газданова соседствует с «образом автора» как его проекция. «Сверхавтор» [Тюпа, 2020, с. 26]) даёт горизонтальному ходу романа «огонь душевный» [Достоевский, 15, 14], сам оставаясь в вертикальной вненаходимости, и обнаруживает себя темпоральным несовпадением времени и вечности [Иванов, 2017]. Вкраплениями странного, алогичного, абсурдного («из ряда вон») в наррацию «создается подчиненный особой логике мир души» [Арутюнова, 1999, с. 397]. Иное измерение бытия актуализируется с помощью вставок грамматического настоящего времени в тотальное прошедшее. Разрушением «стандартной модели» нарратива выглядит любовный треугольник с отсутствующим мужем Клэр, а также фактуальные несоответствия в последовательности «потока сознания» [Иванов, 2019, с. 39]. Нарративно-анарративная структура в целом изоморфна *системе координат* время/вечность [Ivanov, 2019]. Сон манифестирует апорию насилия и культуры как ложную преходящую видимость реальности и иное, воплотившееся в романе «Пробуждение».

Литература

Арутюнова Н. Язык и мир человека. М., «Языки русской культуры», 1999. С. 896.

Бахтин М. «К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985. М., 1986. С. 80-160. URL: https://www.gumer.info/ (дата обращения: 08.07.2020).

Газданов Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 2009[1].

Достоевский Ф. Собр. соч. в пятнадцати томах Т.15 Л.: Наука, 1996.

Иванов Е. Ирреализм в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» // ФИЛОLOGOS. Елец, 2019. № 4 (43). С. 38-39.

Иванов Е. Метамотив насильственной смерти в прозе Гайто Газданова // Вестн. Удмуртского ун-та. Сер. История и филология. – 2020. Т. 30. №. 2. С. 311-319.

Иванов Е. Несовпадение субъективного и объективного времени в романе Г Газданова «Вечер у Клэр» // Материалы XXI междунар. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование».17-21 апреля 2017 г. ТГПУ, Т. 2 ч. 1. С. 19-25.

Тюпа В. Автор и нарратор в истории русской литературы // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 22–39.

Юрьева О. Отражение этнотипологии Ф.М. Достоевского в творчестве И. А. Бунина // Вестн. Бурятского гос. ун-та. 2018. № 2-1. С. 17-27.

Ivanov Eugene. Public Lectures On The Novel Of G Gazdanov An Evening With Claire. 18th PC SF 2018 Professional Culture of the Specialist of the Future. URL: https://www.researchgate.net/scientific (дата обращения: 02.11.2019).

Н. В. Налегач

ТЕМА ПОЭЗИИ В ИТОГОВОЙ КНИГЕ СТИХОВ Г. АДАМОВИЧА «ЕДИНСТВО» (1967)

В основе метасюжета итоговой книги стихов Г. Адамовича обнаруживается раскрытие смысла жизни лирического героя, обретаемого в служении искусству. Закономерно, что находящиеся в сильной позиции стихотворения – открывающее («Стихам своим я знаю цену…») и замыкающее («Ни музыки, ни мысли… ничего…») – посвящены теме поэзии.

Стихотворение «Стихам своим я знаю цену…» отсылает к одному из самых узнаваемых мотивов И. Анненского – несовершенство собственных стихов. Но если у поэта-предшественника любование стихами другого вызывало восхищение и веру в силу поэзии, как, например, в «Поэзии»,

[1] Все произведения Г. Газданова приводятся по этому изд. с указ. тома и страницы в тексте работы

«Рождении и смерти поэта», то у Г. Адамовича на первый план выходят мотивы соперничества и ревности по отношению к чужим произведениям. Изменение типа любви с родительского у Анненского на влюбленность у Адамовича, скорее всего, обусловлено опорой на мифопоэтику Музы.

Мотив несовершенства собственных стихов развивается и в стихотворении «Нет, ты не говори: поэзия – мечта…». Однако в нем появляется и мотив надежды на обретение лирическим героем строк, отмеченных высшим смыслом и подлинной поэтичностью, причем их приметой становится абсолютная случайность и независимость от воли породившего их автора. Подобного рода свойства подлинного лиризма ассоциативно отсылают к мотиву ниспосланного свыше вдохновения, в котором сложно переплетены мотивы пушкинского «Пророка» с античной образностью Аонид.

В завершающем книгу стихотворении «Ни музыки, ни мысли… ничего…» обозначенная коллизия между несовершенством того, что создано по воле автора, с тем, что ниспослано свыше, становится основанием полемики с обывательским взглядом на поэзию как упоение торжеством и славой. В противовес такому видению путь поэта изображен как сочетание «унылой игры» и «голоса приглушенного», обнажающего разрыв между вдохновенным состоянием и воплощенным текстом.

Помимо прямого выражения тема поэзии косвенно представлена и в других стихотворениях рассматриваемой книги. Можно выделить три формы этого косвенного выражения. Так, в стихотворениях «По широким мостам…», «Слушай – и в смутных догадках не лги…», «За все, за все спасибо. За войну…», «Ничего не забываю…», «Патрон за стойкою глядит привычно, сонно…» и др. можно видеть первую форму, представляющую собой отсылки к знаковым судьбам и образам русских поэтов золотого и серебряного веков. Вторая форма заключается в сочетании темы поэзии с другими, важными в структуре книги, например: музыки, любви, смысла жизни, судьбы, смерти, России, благодаря чему в таких стихотворениях как «Тихим, темным, бесконечно-звездным…», «Без отдыха дни и недели…», «Был дом, как пещера. О дай же мне вспомнить…» и т.п. поддерживается поэтика заглавия всего поэтического ансамбля. В третьей форме можно видеть обращение к образам и элементам поэтического ремесла, чаще всего предстающего в виде подбора слов, посредством которых изображаются переживания лирического героя, как это можно видеть в стихотворениях «Всю ночь слова перебираю…», «Ночью он плакал. О чем, все равно…», «Есть, несомненно, странные слова…» и др.

Таким образом, развитие темы поэзии пересекается практически со всеми мотивно-тематическими комплексами книги стихов

«Единство» и выступает в качестве объединяющего начала. Все это ставит поэзию в позицию высшего идеала в авторской аксиологии, как она воплощена в рассматриваемом произведении Г. Адамовича.

Ю. В. Матвеева

МИР СОВЕТСКИЙ И МИР ЭМИГРАНТСКИЙ В ВОСПРИЯТИИ «ВОЗВРАЩЕНЦЕВ» (НА МАТЕРИАЛЕ «ДНЕВНИКА» Ю.Б. СОФИЕВА И ПИСЕМ Н. И. СТОЛЯРОВОЙ К А. С. ЭФРОН)

Первая русская эмиграция была удивительно широким и всепроникающим явлением, существовавшим в непосредственном контакте как с культурой европейской, так и с культурой советской, ей альтернативной. Особое место в этом процессе взаимной советско-эмигрантской рецепции принадлежит тем представителям первой эмигрантской волны, которые в 1930-е, 40-е, 50-е годы вернулись на свою историческую родину. Безусловно, это был довольно большой поток людей со сложными судьбами и своими причинами возвращения. Если говорить о представителях литературного сообщества, можно вспомнить, к примеру, имена М. Цветаевой, А. Эфрон, А. Вертинского, А. Ладинского, И. Голенищева-Кутузова, В. Сосинского, В. Андрева (получившего советский паспорт, но так и не решившимся на возвращение), А. Игнатьева, Л. Любимова. Разумеется, у каждого из тех, кто принадлежал к числу реэмигрантов, с советским миром сложились свои отношения, отнюдь не однозначные. Многие из них прошли через сталинские лагеря, многие были вынуждены совершить или даже совершать на протяжении долгого времени какие-то «оправдательные» акты – в литературном смысле это могли быть особые, идеологически направленные книги мемуаров, каковыми стали, к примеру, воспоминания А. А. Игнатьева «Пятьдесят лет в строю» (1952) и Л. Любимова «На чужбине» (1965), «Миражи и действительность» Дм. Мейснера (1966), отчасти – «Четверть века без Родины» (1962) А. Вертинского, это мола быть так же особого рода художественная конъюнктура, которая откровенно присутствует в последнем романе А. Ладинского, в изданных в СССР автобиографических книгах В. Андреева, в публицистической книге В. Андреева, В. Сосинского и Л. Прокши «Герои Олерона» (1965). Однако, все это – примеры, так сказать, публичных признаний и оценок, в которых, если их читать с позиции сегодняшнего времени, все идеологические натяжки, спрямления и лжевысказывания считываются без малейшего труда.

Гораздо интереснее и глубже раскрываются взаимоотношения бывших эмигрантов с миром советской действительности в оставленных ими автодокументальных признаниях «внутреннего» назначения – в первую очередь, письмах и дневниках, которые, в общем-то, и дают представление об их внутренней драме, где процессы притяжения и отталкивания и по отношению к эмиграции, и по отношению к советскому миру сменяют друг друга или причудливо сосуществуют в одном и том же поле человеческого сознания и жизненных установок. Примерами именно такого порядка являются дневники Ю. Софиева, опубликованные родственниками поэта крошечным тиражом в 2012 г. в Алма-Ате под названием «Вечный юноша» и обнаруженные нами в фондах ГРАЛИ письма Н. Столяровой, адресованные А. Эфрон (18 писем и почтовых открыток, охватывающие период: с июля 1960 г. по декабрь 1972 г.). Эти уникальные материалы могут служить основанием для множества наблюдений, источником большого количества самых разных сведений и уточняющих деталей: где и как жили бывший поэт русского Монпарнаса и бывшая возлюбленная Б. Поплавского в СССР, с кем общались, что читали, куда ездили и ходили, с кем встречались, о чем настойчиво размышляли. Примечательно, что в обоих источниках при всей их этиологической разности отчетливо просматриваются два тематических и даже стилистических взаимопроникающих пласта: «советский», со всем его понятийно-лексическим аппаратом, и «эмигрантский», превратившийся в своеобразную тайнопись души и памяти каждого из пишущих.

М. А. Васильева

«ОСНОВЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ» ПРОТ. А. ШМЕМАНА: ПРОБЛЕМЫ КОММЕНТИРОВАНИЯ

Издание радиобесед «Основы русской культуры» протопресвитера Александра Шмемана (1921–1983) имеет долгую и непростую историю. Фрагмент цикла был обнаружен в архиве Дома русского зарубежья в фонде писателя Владимира Варшавского (Ф. 291) автором этих строк. Это копии тринадцати авторизованных машинописных текстов, или скриптов (каждый – с частным названием), под общим заголовком «Основы русской культуры». Беседы имеют непосредственное отношение к просветительской работе прот. Александра Шмемана на «Радио Свобода». Полный корпус «Основ...» не удалось обнаружить ни в семейном архиве, ни в архиве «Радио Свобода». Таким образом, авторизованная машинопись бесед (№ 2–12 (1970) и № 29, 30 (1971)) оказалась

ценным «сколком» внушительного радиоцикла, который звучал почти полгода в эфире «Радио Свобода» в «переломную» эпоху начала 1970-х гг. Даже по небольшому числу сохранившихся бесед было ясно, что «Основы русской культуры» хронологически охватывали большое историческое пространство — от первых дней введения христианства в Киевской Руси до середины XX в. и вносили большой вклад в философию культуры русского зарубежья. Найденный фрагмент с обширным комментарием был опубликован в «Ежегоднике Дома русского зарубежья» (2012).

Следующим этапом в реконструкции корпуса «Основ…» стала ценная мюнхенская находка. В 2016 г. создатель электронной библиотеки Imwerden Андрей Никитин-Перенский при разборе библиотеки поэтессы Нины Бодровой обнаружил папку с текстами всего цикла «Основ русской культуры» без первой беседы. В 2017-м «Основы…» вышли в свет в московском издательстве ПСТГУ. Из издания фактически выпал комментарий, однако была проведена новая текстологическая подготовка.

На этом в истории реконструкции радиоцикла можно было бы поставить точку. Между тем дальнейшая работа по формированию архива В.С. Варшавского позволила внести еще одну поправку в этом сюжете. В очередной присланной из Франции части архива Варшавского была обнаружена первая до последнего времени считавшаяся утерянной беседа радиоцикла. Это дало возможность подготовить полный корпус «Основ…» с более тщательной текстологической сверкой и обширным комментарием. В радиоцикле в полной мере нашла отражение не только оригинальная культурологическая концепция Шменана, но и эмигрантская культур-философская традиция с ее знаковыми сюжетами, цитатами и апокрифами. Этот метауровень радиобесед представляет большой интерес как богатейший материал для комментария и дает возможность восстановить плотный историко-культурный контекст создания «Основ русской культуры». Именно такое критическое издание радиоцикла прот. А. Шмемана подготовлено к печати и в скором времени выйдет в свет.

Н. А. Непомнящих

«Я ВСПОМИНАЮ, СЛЕДОВАТЕЛЬНО, СУЩЕСТВУЮ»: УНИВЕРСАЛИЯ ПАМЯТИ В ПРОЗЕ С. Н. ДУРЫЛИНА

В творчестве С. Н. Дурылина, для мироощущения которого свойственна подчеркиваемая им самим принадлежность к прежней дореволюционной культуре, главной темой творчества стала жизнь утраченной России. Его Россия, страна смиренных мирских

праведников, не знает неразрешимых социальных противоречий, а беды и конфликты в ней преодолеваются с божьей помощью и христианским смирением. Его мемуары, рассказы, повести, роман «Колокола» связует в единое целое образ потерянной Святой Руси, затонувшего града Китежа, который можно назвать «общим ностальгическим местом» многих писателей-эмигрантов: Зайцева, Шмелева, Бунина. В отличие от них Дурылин реконструирует этот образ из книг его любимых русских классиков, в основном, из прозы Н.С. Лескова, взятой им за образец «художественной проповеди».

Дурылин не был эмигрантом и продолжал жить в послереволюционной советской России, но он был внутренним эмигрантом и скрывался от современной ему реальности в инобытии своих повестей и рассказов – тщательно выверенной собственными эстетическими и идеологическими фильтрами, создавая утопическую реальность некогда существовавшей памятной ему России. «Сито», которое позволяет просеивать факты, образы и даже языковые средства, при помощи которых моделируется художественная вселенная утраченного безвозвратно прошлого – это категория «памяти».

Практически всё написанное Дурылиным не просто обращено к прошлому, но написано в форме ностальгических стилизованных «воспоминаний» от лица непосредственных свидетелей эпохи. И если по форме они пишутся как «художественный мемуар», то по содержанию, или по сути, они пишутся как «припоминание» истинной сущности этого мира в его идеальном непорочном состоянии – это он разглядел в художественной «действительности» Лескова, у которого почти все произведения выстроены как обрамленные рамкой нарративы о былом, и именно в этом Дурылин ему больше всего наследует. Воспоминания, в том числе «В родном углу», здесь не столько жанр, сколько приём, благодаря которому возможен отбор определенных сюжетов, мотивов, образов, нарративных стратегий, лексических средств. «Воспоминание», «мемуар» как приём дает возможность говорить о таком прошлом, которое хотелось бы воссоздать, вообразить, сконструировать – изобильном, хлебосольном, добром, справедливом, нравственно чистом, идиллическом.

Обращенность к прошлому как правило свойственна тем писателям, литературам и культурам, которые принято считать либо «традиционными», либо «классическими»: именно для таких направлений характерна идеализация прошлого описываемой ими культуры, изображение его как золотого века. Потому для прозы Дурылина категория памяти становится универсальной и подчиняет себе как выбор жанра, так и выбор сюжетов и комплекса мотивов, характерных именно для «литературы утраты»: сюжеты о рождении

– процветании – закате мира; мотивы невинности, изобилия, утраты; образы мудрых стариков-хранителей традиций и др. «В родном углу», «Чертог памяти моей (Записки Ельчанинова)», «Сударь-кот» и роман «Колокола» – хроники замкнутых миров: отдельного человека, семьи, города – протяженностью от рождения до их смерти или разрушения. Это те ключевые тексты, в которых можно проследить, каким образом категория памяти становится довлеющей в творчестве Дурылина и каким образом картины прошлого в них слагают замкнутую дурылинскую вселенную – «Россию, которую мы потеряли».

П. Е. Жиличев

ДИСКУРСИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АБСУРДИСТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ А. АМАЛЬРИКА (ПЬЕСА «КОНФОРМИСТ ЛИ ДЯДЯ ДЖЕК?»)

А. Амальрик (1938–1980), советский диссидент, вынужденный эмигрировать в 1976 г., известен в первую очередь своей публицистикой. Пьесы Амальрика, распространявшиеся в самиздате, были изданы в Амстердаме в 1970 г. Данные пьесы имеют особое значение для истории российской драматургии. Как отмечает О. Н. Зырянова, это «предтеча» российского постмодернизма, попытка совместить русский авангард и европейский театр абсурда [Зырянова, 2010].

Пьеса «Конформист ли дядя Джек?» (1964) основывается прежде всего на «Лысой певице» Э. Ионеско. Заимствуется сам ход действия – нарастание бессвязности речи героев вплоть до коммуникативной катастрофы. Однако, на наш взгляд, такое «подражание» обусловлено спецификой абсурдистского дискурса.

В пьесе Амальрика рефлексируются базовые конвенции театральности. Герои пьесы ждут прихода дяди Джека и обсуждают его последнюю пьесу. В соответствии с «каноном» абсурдистской интриги (помимо Ионеско, это «В ожидании Годо» С. Беккета), сам дядя на сцене не появляется. Обсуждение пьесы прерывает активистка домкома, в присутсвии которой герои могут изъяснятся только штампами из газет, фразами Ленина и т.п. Гость, невовремя заговоривший о пьесе, подвергается экзекуции.

Фигура дяди-драматурга – своеобразное автометаописание: «СЫН. Всё абсурдно, почти Ионеско, но если посмотреть пристальней – тот же Островский» [Амальрик, 1970, с. 207]. Герои пьесы обнаруживают себя в литературном мире, но имена авторов превращаются в «пустые» знаки. Так, герои вскоре путают

А. Н. Островского с Н.А. Островским, и добавляют еще два варианта: Н. Н. и А.А.

Профанация фигуры творца сопровождается игрой с базовыми театральными универсалиями и конвенциями. Так буквализуется метафора «нити сюжета» – кульминацию пьесы сопровождают манипуляции героев с веревкой и ремарка: «запутываются». Герои обсуждают «системы» дыхания и движения, то есть ощущают себя марионетками. «Конформизм» Джека – в том, что он, возможно, описал переезд героя в новую квартиру (неслучайны ассоциации с «Домом, который построил Джек»). При этом параллельно обсуждению пьесы обсуждается и некая новая квартира подполковника. Кухня, в которой происходит действие, подобна балаганчику: «слева и справа» сушатся простыни.

Значимо, что пьеса предназначена для чтения – писалась как невоплотимая на советской сцене. Реципиентом является именно читатель, поэтому отсылки к зрительскому опыту становятся абсурдными. В финале декорации рушатся под «гомерический хохот» зрителей [Амальрик, 1970, с. 232]. Ремарка о смехе богов, с одной стороны, указывает на трагикомичность действия, возможность «очищения смехом». Однако «гомерический хохот» – еще и штамп, типичный для стенограмм речей партийных руководителей. Амальрик идет дальше «Лысой певицы»: дискурс автора оказывается столь же тоталитарным, сколь и дискурс повседневности; катарсис и экзистенциальное прозрение профанируются.

Таким образом, в абсурдистской драме деконструкция тотальна и происходит на всех уровнях структуры: герой, миропорядок, интер- и метатекст. Оказавшись в ситуации метакоммуникативной угрозы, реципиент попадает в «ловушку интерпретаций».

Литература

Амальрик А. Пьесы. Амстердам: Фонд имени Герцена, 1970. 288 с.

Зырянова О.А. Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX – начала XXI вв.: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2010. 174 с.

Е. А. Полева

МОТИВ АНДРОГИНА В РОМАНАХ ЛЕНЫ ЭЛТАНГ (НА МАТЕРИАЛЕ «ПОБЕГА КУМАНИКИ»)

В романах Лены Элтанг «Побег куманики», «Каменные клёны», «Другие барабаны», созданных на основе модернистской мифопоэтики, сквозными являются мотивы «интерсексуальных переодеваний» (М. Элиаде), гомосексуализма, инцеста. Как доказал М. Элиаде, все эти мотивы объединены семантикой андрогинности, которая предполагает «реинтеграцию противоположностей», достижение «полноты, таившей в себе все возможности» [Элиаде, 1998, с. 28, 29].

Наиболее полно мотив андрогина проявлен в первом романе Элтанг «Побег куманики» (первая редакция 2006 года, вторая – 2009) и связан, прежде всего, с центральным героем Морасом, пациентом психиатрической клиники, ведущим сетевой дневник. Андрогинность выражается в автоассоциациях Мораса с богинями греческого пантеона (Афиной и матерью Гермафродита Афродитой), Тиресием, который познал «свойства обоих полов» [Мифы народов мира, 1978]. Наррация Мораса проявляет гендерную вариативность восприятия других (как «мальчиков» и как «девочек» одновременно), он откровенничает, что «сам женщина» и соотносит себя со своим женским альтер-эго Фионой. Однако такая репрезентация отражает желание, а не действительность: «я не хочу быть с фионой, я хочу быть фионой» (сохранена авторская орфография – Е.П.) [Элтанг, 2009, с. 153]. Герой проявляет гомосексуальный интерес, хотя он не воплощён. Морас – девственник, он желал бы «соединиться» с другими, но испытывает страх утраты идентичности, которая и так предельно размыта.

Андрогинные мотивы в романе связаны с темами творчества и любви, что вписывается в традиции модернистских поисков «умопостигаемой целостности» [Едошина, 2017]. Творчество предполагает разрушение устоявшегося порядка, погружение в «первородный хаос» (М. Элиаде) для рождения «других возможностей» (центральная метафора в «Побеге куманики»). Создание текста, как и влечение Мораса к мужчинам, интерпретируемое окружающими как гомосексуальное, объясняется стремлением соединить распавшееся (связи, время, своё Я), компенсировать нелюбовь брата отношениями с выдуманными другими. Однако творчески созданный мир в полной мере не восполняет недостатка любви. Отсутствие любви – одно из проявлений антонимичного андрогинности мотива осколков (распада, разъединения), центрального в романе.

Персонажи проверяют разные способы достижения целостности: Оскар Тео Форж обращается к алхимии, Морас – к созданию текста, Морас и пытается соединить в себе разнообразие мира и своего Я, и движется к упрощению (врачи боятся, что он впадёт в состояние эмбриона). Но все способы лишь проявляют ограниченность человеческих возможностей, и андрогинность остаётся невоплотимым идеалом. Поэтому в финале Морас исчезает. Его «побег» прочитывается двояко: как переход в инобытие в статусе ангела и как ‘прорастание’ (Морас – то же что куманика, сорт ежевики), сохранение своего многоликого Я в созданном тексте.

Литература

Едошина И. А. «Андрогин» в контексте «конкретной метафизики» (Д. С. Мережковский) // Соловьевские исследования. 2017. №4 (56). С. 58 – 71.

Мифы народов мира. Энциклопедия. 2-х томах (2-е издание). Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская Энциклопедия, 1987. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Mifologia/2387.php (дата обращения: 12.02.2020).

Элиаде М. Мефистофель и Андрогин, или Тайна целостности. Пер. с фр. Науч. ред. С.С. Тавашерния. СПб: Алетейя: Университетская книга, 1998. 374 с.

Элтанг Л. Побег куманики. М.: АСТ, Астрель, 2009. 416 с.

И. В. Кузнецов

АНАРРАТИВНОСТЬ РУССКОЙ ЭМИГРАНТСКОЙ ПРОЗЫ КАК ЗАКОНОМЕРНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ

В прозе русской эмиграции первой волны нарративное начало было ослаблено. Это особенно заметно в сопоставлении с литературой метрополии того же периода, уже в 1920-е годы отчетливо тяготевшей к эпосу. В эмигрантской прозе первых послереволюционных лет доминировала публицистика (И. Бунин, А. Куприн, Д. Мережковский, З. Гиппиус), а после середины 1920-х ее сменили сочинения мемуарного характера. «Различные виды мемуаристики <…> во многом определили специфику литературного процесса зарубежья» [Леденёв, 2013, с. 123]. Множество мемуаров в эти годы возникло и в России, «однако именно в эмиграции количественный рост мемуарной и автобиографической прозы приобрел лавинообразный характер» [Там же].

В плане своей текстовой организации эта проза была неоднородной. В ней можно выделить две составляющие, обозначаемые как «воспоминания», нарративные по преимуществу, и «размышления», в основе которых находится текст-ментатив. Оппозиция нарратива и ментатива связана, в частности, с их референциальностью: если «в нарративе доминирует референция к протяжённости хронотопа, то в ментативе – к мышлению как таковому и его речевой форме» [Максимова, 2005, с. 110]. На практике эти текстовые формы зачастую сосуществовали в составе одного произведения: «В большинстве текстов между воспоминаниями, с одной стороны, и литературоведческим исследованием или критической работой, философским или политическим эссе, с другой, стерты жанровые границы» [Леденёв, 2013, с. 133]. И все же интенсивность использования ментатива в целом характерна для эмигрантской прозы первой волны.

Обращение к тексту-ментативу в принципе было проявлением закономерности развития русской литературы на этапе интерференции, или сближения, художественного и внехудожественного слова, приходящемся на вторую половину XIX и XX век [Кузнецов, 2011]. В продолжение этого этапа литературной эволюции «художественный и “научный” типы речи стремятся к взаимному проникновению. В художественной литературе возрастает роль текста-ментатива» [Там же, с. 218]. Ментатив – это форма не только научной речи, в него облекаются философия, публицистика, эссе различного характера, вообще всякая речь, передающая движение мысли как таковое.

Однако именно это существенное свойство ментатива быстро сделало его неуместным в авторитарной культуре советского государства. Среди ряда основанных на ментативе типологически схожих сочинений, созданных и даже опубликованных в России в конце 1920-х – начале 1930-х годов, «Шум времени» О. Мандельштама (1925) еще был встречен критикой более или менее снисходительно. «Охранная грамота» Б. Пастернака (1929–1931) уже столкнулась с сильнейшим давлением цензуры и при публикации подверглась искажениям, в ходе которых из нее последовательно устранялись ментативные фрагменты, передающие неканонические мыслительные ходы и сопровождающую их образность [Кушнирчук, 2015]. Публикацией в начале 1930-х годов мемуарной трилогии Андрея Белого издание сочинений подобного рода прекратилось.

В эмигрантской же литературе, свободной от идеологического давления, текст-ментатив оставался востребован, во-первых, как органическая форма рассуждения, во-вторых, как актуальная в литературном развитии текстовая форма. Ослабление нарративности сопровождалось распространением ментатива. Так в

эмиграции эволюционная закономерность литературного процесса осуществлялась естественным образом.

Литература

Кузнецов И. В. Теоретическая история, диалектика и риторика русской словесности // Вопросы литературы. 2011. С. 181–224.

Кушнирчук Н. П. Б. Пастернак под пером цензуры («Охранная грамота, 1929–1931) // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2015. № 4. С. 92–96.

Леденёв А. В. Литература первой волны эмиграции: основные тенденции литературного процесса // Русское зарубежье. 2013. С. 116–136.

Максимова Н. В. «Чужая речь» как коммуникативная стратегия. М., 2005.

О В.В. НАБОКОВЕ

Г. А. Жиличева

«ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ» / «ТЯЖЕЛЫЙ ДЫМ»: ПРИНЦИПЫ НАРРАТИВНОЙ ИНТРИГИ В РАССКАЗАХ И. БУНИНА И В. НАБОКОВА

«Легкое дыхание» и «Тяжелый дым» в буниноведении и набоковедении интерпретируются как «сильные тексты», представляющие особенности поэтики авторов в концентрированном виде. Кроме того, данные шедевры русской прозы неоднократно привлекали внимание теоретиков литературы. А. Жолковский, трансформируя концепцию Л. Выготского, обнаруживает в тексте И. Бунина систему статических и динамических компонентов сюжета [Жолковский, 1994]. В. Шмид на материале рассказа В. Набокова демонстрирует свою концепцию повествовательных инстанций [Шмид, 2003, с. 85]. На наш взгляд, актуальным является сравнительный анализ строения нарративной интриги в рассказах писателей.

Сходство и различие прозаических произведений Бунина и Набокова рефлексировалось самими авторами, их современниками, а также подробно изучалось в литературоведении [Шраер, 2014].

Типологическое сходство анализируемых рассказов заключается в гибридизации эпической и лирической смысловой сфер, выражающейся во взаимодействии сюжетной интриги и «интриги слова» [Тюпа, 2011]. Интерес читателя смещается от событийного ряда к тому, каким образом автор рассказывает о событиях.

Текст Бунина акцентирует лирическое начало с помощью медитаций нарратора и героини – фрагментов, которые содержат глаголы настоящего времени несовершенного вида, создавая эффект соприсутствия читателя. Важную роль в переключении интриги из синтагматического в парадигматический план принадлежит метафоре «легкого дыхания», реализующейся в серии слов-маркеров. Анафорический способ введения лирических метаэлементов коррелирует с образом героини-музы, «дыхание» которой присваивает нарратор.

Набоков еще более радикально редуцирует событийность: вместо жизни и смерти повествование сосредоточено на «путешествии» героя по комнате. Бунинская диалогическая коммуникация (нарратор и муза) преобразуется в автокоммуникацию. Протагонист рассказа – юноша-поэт – близок нарратору, на что указывает автоцитирование (отсылка к стихотворению «L'Inconnue de la Seine», упоминание романа «Защита Лужина», стоящего на полке героя). Примечательно и появление я-наррации в повествовании от третьего лица: оно предваряет преображение прозаических строк в стихотворные в финале рассказа. Отметим, что вместо метафоры «легкого дыхания» в рассказе разворачивается метафора «тяжелого дыма» (визуальные образы, поиск сигарет), которая становится знаком «оплотнения» поэтической интенции. Характерно, что папина «старинная» книга – источник образа дыхания – заменяется «черной тетрадью», требующей новых стихов от героя. Таким образом, несмотря на то, что в рассказе нет прямых отсылок к Бунину (хотя есть упоминания Гумилева, Пастернака и др.), оппозиция «легкости» и «тяжести» имеет решающее значение для «интриги слова» набоковского текста.

Литература

Жолковский А. «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука – Восточная литература, 1994. С. 103–120.

Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3. С. 8–22.

Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

Шраер М. Бунин и Набоков: история соперничества. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. 222 с.

Ю. В. Каминская

НАБОКОВСКИЕ «INDEX CARDS»: ПОЭТИКА «СИСТЕМАТИЗИРУЮЩЕГО» МЕТАПИСЬМА

Согласно философской концепции М. Фуко, с конца XVIII в. и по настоящее время стала распространяться связанная с эпистемологическим сдвигом новая форма сознания: «Пространство порядка, которое служило общим местом для представления и для вещей, для эмпирической зримости и сущностных законов, которое, объединяло закономерности природы и улавливаемые воображением сходства сеткой тождеств и различий <…> – это пространство порядка оказывается теперь разорванным: <…> теперь выступают вещи с их собственной организацией, их скелетом, с пространством, которое их расчленяет, и временем, которое их производит…» [Фуко, 1994, с. 265]. Вещи выходят из-под контроля человеческого представления, становятся самостоятельными элементами бытия, замыкаясь на себе самих. Изменения в системе взаимоотношений человека и вещей приводят к тому, что одна из функций вещи определяется как «стремление к абстрактной самототализации субъекта вне мира» [Бодрийяр, 2020, с. 111]. Так, в XX в. писатели, оказавшиеся вне советского культурного проекта, т.е. «внутренние» и фактические эмигранты, видят в коллекционировании один из способов самоактуализации: собирательство – это путь к систематизации мира, оказавшегося в хаосе, и возможность взять под контроль ускользающую от *их* понимания реальность.

В. Набоков стал одним из первых, кто ощутил эпистемологический сдвиг сначала в естественно-научном знании, а затем использовал новую методологию в преподавательской деятельности и литературном творчестве. Для писателя систематизация становится основным приёмом обработки материала и его подготовки к воплощению в художественное произведение [Паперно, 1997, с. 491]. Более того, эта страсть к коллекционированию передаётся и его героям; через образы своих персонажей автор воспроизводит мировоззрение целой эпохи, оказавшейся в ситуации сильнейшего эмоционального кризиса. В своих романах «Дар», «Пнин» и «Бледный огонь» Набоков демонстрирует особенности мировосприятия героев-коллекционеров, сумевших или не сумевших справиться с теми сложными обстоятельствами, с которыми они столкнулись.

На наш взгляд, отличительной особенностью набоковского творческого сознания является классифицирование и создание каталогов. Особенности мышления, заключающиеся в стремлении с детства к детальному изучению бабочек и изменению

общепринятой таксономии, повлияли на стратегии создания художественного текста, конструирования собственного жизнетворческого проекта и выстраивания иерархий классиков и современников.

Литература

Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: РИПОЛ классик, 2020. 256 с.

Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В.В. Набоков: proetcontra. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 485–507.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: A-cad, 1994. 407 с.

Т. Г. Мастепак

ОБРАЗЫ ЭМИГРАНТОВ И БЕРЛИНЦЕВ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА В. НАБОКОВА «ДАР»

В романе В. Набоков «Дар» социокультурное пространство Берлина в сознании эмигрантов (в наррации доминирует точка зрения центрального героя Фёдора Годунова-Чердынцева) разделено на «чужое» (коренных берлинцев) и «своё» (эмигрантов); способы создания образов немцев и русских существенно разняться.

Если для берлинцев пространство Берлина является своим, домашним и существуют они в нём естественно и обыденно, то для эмигрантов это чужое пространство, где они вынуждены преодолевать жизненные обстоятельства, выживать.

Берлинцы в романе обезличены, лишены индивидуальных черт («на одно лицо»), описаны такими признаками, как пошлость, мещанство, стяжательство, «хищность», нарочитая демонстрация достатка (завсегдатаи кафе на Курфюстерндамм, начальники в конторе Зины, фрау Стобой и др.). При этом немцы сливаются со своим родным пространством, органично существуют в нём (цвет и принт платья фрау Стобой сливается с обоями). Большинство образов немцев отражают тип хозяина не только своей, но и чужих жизней: они считают, что имеют право не платить сотруднице за дополнительную работу (начальник Зины), решать, пустить ли жильца в дом («наглые» швейцары, перед которыми «робели» русские) и пр.

В портретах эмигрантов соединяются особенности внешности (очки, книга в руках, элементы одежды и пр.) и психологические характеристики, тогда как немцы обрисованы только внешне. Образы русских изгнанников даются совмещением общего и

крупного планов, способом их характеристики служат индивидуализирующие портрет детали, из которых воссоздаётся их нынешнее положение, состояние здоровья, доэмигрантская жизнь, даже отмечается их локация на Родине (например, «пожилой, болезненно озлобленный петербургский литератор», «добродушно-мрачный москвич» [Набоков, 1990, с. 149] и др.). Благодаря этому образы эмигрантов укрупняются, они не вписаны органично в берлинское пространство, колоритно выделяются на его фоне.

Миры коренных берлинцев и русских разделены, первые занимают центр, вторые – периферию (этим подчёркнута социальная иерархия и дистанция). Обоюдное нежелание интеграции приводит к тому, что социокультурная среда диаспоры формирует альтернативный берлинскому и настоящий в сознании эмигрантов «русский мир»: Фёдору чудится «на этой немецкой улице» «улица в России», на которой «бесчисленные инородцы» – не больше, чем «тени», «едва заметное наваждение» [Набоков, 1990, с. 149].

Немцы в романе показаны чаще в общественных локациях (контора, улица) и ни разу – в кругу семьи. Эмигрантский же мир представлен несколькими вариантами семейных отношений (Годуновы-Чердынцевы, Чернышевские, прежняя и нынешняя семья Зины).

Самоирония, проявляющаяся на авторском и персонажном уровне, снимает тотальную оппозиционность между русскими и немцами: среди последних были гениальные художники слова, а среди эмигрантов есть пошляки (Щёголев). Социокультурное пространство Берлина раскрывает личностные качества, которые зависят не только от происхождения и национальности. Вместе с тем, национальные отличия и разница положения в социокультурном пространстве Берлина – то, что многократно подчёркивается в наррации «Дара» и обусловливает различия ценностей. Для немцев это социальные ценности (деньги, достаток, власть). Социокультурная среда русских эмигрантов неоднородна, среди них встречаются носители разных ценностей, но изгнание актуализировало значимость дома, семьи, родного языка и культуры, а также собственного достоинства, внутренней свободы, поиска основ существования не во внешней среде, а в самом себе.

Литература

Набоков В.В. Дар: роман // Набоков В.В. Собрание соч.: в 3 т. М.: Правда, 1990. Т. 3. С. 5–330.

"ВОСТОЧНАЯ ВЕТВЬ" РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

А. А. Забияко

СЮЖЕТЫ ФРОНТИРНОЙ МИФОЛОГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭТНОГРАФИИ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ ЭМИГРАЦИИ 20-40-Х ГГ.[1]

10-е гг. XX в. были ознаменованы началом развития литературного процесса на Дальнем Востоке России. Немного запоздалая рецепция основных тенденций столичной литературной среды сочеталась здесь с уникальными возможностями, подаренными научными изысканиями и интуитивными литературными интенциями этнографов и востоковедов (С. В. Максимова, Н. М. Пржевальского, Н. Г. Гарина-Михайловского, А. В. Елисеева и др.).

Именно в эти годы начинает складываться художественная этнография Дальнего Востока [Забияко, 2014, с. 270–290]. Ее основой становятся литературные образы восприятия инокультуры [Забияко, Сенина, 2018] и сюжеты фронтирной мифологии, отразившие психоментальный фронтирный комплекс представителей разнообразных этносов, дальневосточные земли населяющих [Забияко, 2016, с. 36–56]. Первые шаги художественной этнографии были определены стремлением сделать доступными массовому читателю через олитературивание и беллетризацию научные изыскания этнографа В. К. Арсеньева, востоковеда П. В. Шкуркина, натуралиста Н. А. Байкова и др. исследователей, не лишенных художественной одаренности.

Позднее, в литературе дальневосточной эмиграции 20-40-х гг., художественная этнография получает новый импульс к развитию. Оторванные от родины, находящиеся в поисках новых путей к развитию и возможностей стать востребованными на литературном рынке, писатели дальневосточного зарубежья обращаются к окружающим их реалиям и литературной традиции приютившего Китая и Северной Маньчжурии [Забияко, 2015, с. 141–226]. В период 20-40-х гг. XX в. образы и сюжеты художественной этнографии отражают рецепцию писателями инокультуры, саморецепцию, а также особенности восприятия уникальных фронтирных условий, в которых произошла встреча разных

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФИ 20-012-00318 «Образы России и Китая в художественной этнографии (по материалам русской и китайской литературы, публицистики Маньчжурии 20–40-х гг. XX в.)».

народов и культур в сложных политических, социокультурных, этнокультурных обстоятельствах. Главной особенностью художественной этнографии дальневосточной эмиграции 20-40-х гг. XX в. становится размывание этнических оппозиций при создании образов восприятия инокультуры. Основными приемами – остранение, переосмысление (иногда ироническое) сюжетов фронтирной мифологии и их контаминация с традиционными сюжетами русского фольклора и демонологии.

Так, М. Щербаков обращается к прописанным в этнографической прозе Н. Байкова («В горах и лесах Маньчжурии») и П. В. Шкуркина («Хунхузы») сюжетам о Священном и его эманациях (женьшене, тигре и т.д.). Остраняясь от позитивистского научно-популярного дискурса предшественников, в рассказе «Корень жизни» (1924) писатель соединяет острую фабульность новеллы с иронически индифферентной точкой зрения повествователя на действенность Закона Тайги. Рождается сюжет, построенный на кумуляции смертей всех, прикоснувшихся к растительному воплощению Священного – женьшеню. Повествующей инстанции рассказов «Утес Дракона», «Иринари», «Паршивый уголь» автор сборника «Корень жизни» (1943) [Щербаков, 2011] доверяет изложение очередного фронтирного сюжета, в котором сталкиваются две этнические точки зрения и победителем в сложных перипетиях выходит, как правило, представитель восточной инокультуры либо образ-эмблема этой культуры (Дракон, лисица-божок, китаец-аптекарь и т.д). А. Хейдок («Звезды Маньчжурии») опирается на синтез теософских идей и беллетризацию традиционных мифологических сюжетов. Б. Юльский («Возвращение г-жи Цай», «Зеленый легион») контаминирует два способа этнически закрепленных фольклорных нарратива (русскую быличку и китайскую повесть о чудесном – чуаньцы).

Литература

Забияко А.А. Художественная этнография Дальнего Востока: советский и эмигрантский текст // Традиционная культура Востока Азии. Благовещенск: Амурский госуниверситет, 2014. С. 270–290.

Забияко А.А. Ментальность дальневосточного фронтира. Культура и литература русского Харбина. Новосибирск: Издательство Сибирского отделения Российской академии наук, 2016. 447 с.

Забияко А.А., Сенина Е.В. Образ восприятия Китая и китайцев в культуре и литературе дальневосточной эмиграции // Эмигрантология славян „Emigrantologia Słowian”. Vol. 4 (2018)

Забияко А.П. Порубежье как данность человеческого бытия // Вопросы философии. 2016. № 11. С. 36–56.

Щербаков М. Одиссеи без Итаки. Владивосток: Рубеж, 2011.

Е. А. Макарова

СИБИРСКИЙ АВАНГАРДНЫЙ СБОРНИК ПЕРВЫХ ЛЕТ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ

Форма литературно-художественного сборника Сибири, развивающаяся как в контексте истории литературы, так и в контексте книжной культуры, отличается разнообразными издательскими и читательскими практиками своего времени. В первые годы советской власти особое значение приобретают альманахи, т.к. на их страницах происходило оформление основных модернистских течений, главным образом – футуризма.

Так, в университетском Томске, получившем еще в конце XIX в. звание «Сибирских Афин», общий тон во многом продолжало задавать его студенчество. В качестве издателя/учредителя альманаха, как правило, выступал дружеский кружок, вокруг которого группировалась литературная жизнь. Единичным, но очень ярким явлением стал выпуск сборника-альманаха «Елань» с достаточно игривым эпатажным подзаголовком – «Сборник первый, весенний, чуть эротический» [Елань, 1919], изданный профессорским стипендиатом Томского университета В. П. Красногорским, очень рано ушедшим из жизни.

Во вступительной статье к «Елани» задаются правила игры с читателем. Это и заявление принципов нового издания с подчеркнуто «провинциальным» названием, и пародия на манифесты столичных футуристических альманахов. Среди авторов – имена Василия Красногорского, Артура Гессе, Елены Бахмутовой; другие имена скрыты под инициалами или криптонимами. Особо значимой представляется фигура поэта и филолога-пушкиниста Георгия Маслова, предисловие к посмертному изданию которого впоследствии написал Ю. Н. Тынянов.

Исследователи томской книги знают, что этот сборник является большим раритетом и высоко ценится в библиофильских кругах. В фонде Отдела редких книг и рукописей Научной библиотеки Томского государственного университета сохранился единственный его экземпляр. В правом верхнем углу обложки присутствует инскрипт: «В библиотеку Томского Университета от издателя. 23 мая 1919. В. Красногорский. Томск».

В Омске в 1921 г. возникло единственное в Сибири объединение футуристов – литературно-художественная группа «Червонная

тройка». Ими была издана книжка «Футуристы – Сборник 1», единственный известный экземпляр которой находится в личном архиве поэта Л. Н. Мартынова в Москве, с его автографом на первой странице. Сборник носил подчеркнуто иронически-авангардный характер, с оригинальным оформлением художников Н. Мамонтова, В. Уфимцева, Б. Шабли, изобразивших дружеские шаржи на главных участников.

В Иркутске в этот период издается сборник смешанного содержания с авангардной направленностью под названием «Трое» [Трое, 1922]. Оформление книжки сделано художником Г. Топорковым в едином стиле, само название отсылает к петербургскому альманаху 1913 г., посвященному памяти поэтессы Елены Гуро. На обложке, в обрамлении медальонов, изображены в манере кубистского шаржа авторы сборника: Н. Аренс (псевдоним Н.М. Аристова), Е. Левит и М. Клиорин (подписаны без инициалов). Крайне разнообразная гарнитура шрифтов также призвана привлечь внимание своей оригинальностью.

Таким образом, следуя концепции Н. К. Пиксанова, внедрившего в литературоведение понятие «культурное гнездо» [Пиксанов, 1928] при анализе предложенного материала нами принимались во внимание и реально учитывались социально-исторический фактор, географическое положение региона, его этнографические особенности, развитие местного просвещения, науки, издательского дела, печати, искусства. При таком подходе обнаружилась возможность более тщательно отнестись к подбору и анализу источников, чтобы дать их надежную интерпретацию.

Литература

Елань. Сборник первый, весенний, чуть эротический. Томск. Типография Епархиального Братства. Май, 1919. 13 с.

Пиксанов Н. К. Областные культурные гнезда. Историко-краеведческий семинар. М.; Л: Госиздат, 1928. 148 с.

Трое: Стихи. Непериодическое издание / Под ред. Е.В. Левит. [Иркутск. 1-ая Гостипография] [1922]. 18 с.

К. В. Абрамова

«ПРОИСШЕСТВИЕ В ПАРКЕ» НИКОЛАЯ ЩЕГОЛЕВА: ПОЭТИКА ДВОЙНОГО САМОУБИЙСТВА[1]

Рассказ харбинского поэта и участника поэтического объединения «Молодая Чураевка» Николая Щеголева «Происшествие в парке» был впервые опубликован в журнале «Рубеж» в 1934 году, в номерах № 13 и № 14 (главка 5 в ранней редакции была также опубликована в 1933 году в № 10 (4) газеты «Чураевка»). Текст рассказа, за исключением одного утраченного фрагмента, воспроизведен в собрании сочинений Николая Щеголева «Победное отчаяние», подготовленном А.А. Забияко и В.А. Резвым и выпущенном в 2014 году [Щеголев, 2014].

Николай Щеголев, по воспоминаниям современников, мечтал написать большое прозаическое произведение, и рассматриваемый текст, возможно, был частью задуманного «большого романа» (об этом, в частности, упоминает А.А. Забияко [Забияко, 2016, с. 173]).

Первые же предложения вводят в текст мортальную тему: рассказ начинается со смерти матери одного из героев, Шадрина. Излюбленная тема писателей-эмигрантов, в первую очередь поэтов «парижской ноты», в тексте харбинца Николая Щеголева становится главной и раскрывается через мотив двойного самоубийства: центральным событием в рассказе становится самоубийство двух влюбленных, рабочего Васи Лукошкина и комсомолки Вари Весниной, которой запрещает встречи с Лукошкиным руководитель местного отделом молодежи Шадрин.

Тема самоубийства вообще и самоубийства двойного или тройного традиционна для литературы и идет еще из Античности (например, легенда о Фисбе и Пираме, которая в дальнейшем упоминалась и обыгрывалась в произведениях Дж. Боккаччо, Дж. Чосера, У. Шекспира), но в произведениях русской эмиграции она приобретает особое звучание. Смерть персонажа – всегда событие, которое потрясает в произведении, когда же происходит ее удвоение или даже утроение – это усиливает эффект, что делает такое самоубийство максимально театральным. Подобное усиление присутствует, например, в рассказах И. Бунина «Дело корнета Елагина» и «Сын» и в романе В. Набокова «Дар», хотя в каждом из них погибает только один из героев, остальные же оказываются не в силах совершить задуманное.

[1] Работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

Кроме того, в эмигрантской среде «упаднические» настроения приводили к воплощению идеи такого самоубийства в реальности. В комментарии к роману Набокова Александр Долинин приводит сообщение, опубликованное в газете «Руль», о двойном самоубийстве молодых русских эмигрантов на берегу Чертова озера в Груневальдском лесу в 1928 году, отражением которого стала история Яши Чернышевского [Долинин, 2019, с. 106-107]. Для эмигрантов в Китае эта тема также была связана с реальным случаем: 6 декабря 1934 года в гостинице «Нанкин» застрелились два поэта, входивших, как и Николай Щеголев в объединение «Молодая Чураевка», Георгий Гранин и Сергей Сергин. Самоубийство Гранина и Сергина было воспринято в свете влияния парижских упаднических настроений, смакующих брюсовские идеи «Демона самоубийства» (см. об этом: [Слободчиков, 2005]).

Нужно отметить, что рассказ Щеголева был задуман и написан до происшествия, потрясшего литературный мир Харбина, и связан, в первую очередь, с литературной традицией описания самоубийств.

Основной интригой рассказа «Происшествие в парке», разрешающейся только в конце, становится вопрос о том, кто из них нажал на курок. Читателю известно, что идея покончить с жизнью принадлежит Варе, а Лукошкин страшится смерти, и сразу после описания трагедии многократное повторение предположения о том, что «Вася убил Варю» приводит к тому, что создается противоположное читательское ожидание, которое затем нарушается: кажется, что решительная героиня должна была сама реализовать задуманное.

Эту версию поддерживают намеки на демоническую сущность Вари (так, например, при первой встрече героев описывается, что в восприятии Васи Варя затмевает звезду кинематографа, что, с одной стороны, кажется банальной передачей влюбленности героя, но, с другой стороны, в этом описании как будто подчеркивается то, что Варя погубит его: «это лицо весь вечер сначала вытесняло из Васиного зрения Лию-де-Путти, вампирствовавшую в зигзагах мигающего света на грязном полотне…»).

Своеобразным «предсказанием» становится сон героя накануне самоубийства, в котором карлица что-то совершает с отцом Васи, а затем, герой видит во сне свою смерть, но не ясно, кто его убивает: «“Это – папа. Что она сделала с папой?” – вскрикивает он и сбегает с веранды, туда, в сад, навстречу лезвию странного оружия – не то секиры, не то ятагана, - но, наталкиваясь на лезвие, чувствует, что совсем не больно…».

Приведенные примеры вносят элемент фантасмагории в рассказ: кинодивы, вампиры, карлики, смерть от лезвия, как бы висящего в воздухе, – хотя в этом тексте, на первый взгляд, все предельно реалистично. И эти вкрапления вводят в текст мотив театральности

жизни, который, по замечанию В.В. Каблукова, в русской литературе 1920-1930-х годов тесно связан с мотивом самоубийства [Каблуков, 2007, с. 34].

Композиция в рассказе также интересна: в «Происшествии в парке» описано не две, а три смерти. Рассказ заканчивается ретроспективным описанием самоубийства влюбленных, но в начале рассказа умирает, тихо и незаметно, мать Шадрина. Композиционная перекличка этих событий, а также то, что косвенным виновником всех смертей является один и тот же человек, заставляет обратить внимание на то, что в рассказе постоянно присутствуют фигуры старух, своеобразных предвестниц смерти Вари и Васи., и которые ассоциируются с древнегреческими Мойрами, Судьбой, что ведет за собой тему древнегреческой трагедии и обращения мира в театр.

Таким образом, тема двойного самоубийства в рассказе Николая Щеголева становится преобразованием настроений в среде русской эмиграции (как западной, так и восточной ее ветвей), в то же время самоубийство, окруженное указанными выше мотивами, превращается в театральное действо, а Харбин, где происходят описываемые события, преобразуется в идеальное мифологическое пространство.

Литература:

Долинин А.А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М., 2019. 648 с.

Забияко А.А. Ментальность дальневосточного фронтира: Культура и литература русского Харбина. Новосибирск, 2016. 437 с.

Каблуков В.В. Концепт «самоубийство» в тезаурусе русской литературы 1920-1930 годов // Тезаурусный анализ мировой культуры. Сборник научных трудов. М., 2007. С. 31-39.

Слободчиков В.А. О судьбе изгнанников печальной… Харбин. Шанхай. М., 2005. 431 с.

Щеголев Н.А. Победное отчаянье. Собрание сочинений. 2014. 184 с.

Е. А. Денисова

СВОЕОБРАЗИЕ КОМИЧЕСКОГО В ПРОЗЕ В. МАРТА[1]

Венедикт Март – псевдоним поэта и писателя Венедикта Николаевича Матвеева (1895-1937). Он родился и жил во Владивостоке до 1920 года, где публиковал свои стихотворения в местных газетах и журналах, издавал свои первые сборники в типографии отца, писателя и краеведа Николая Амурского (Николай Петрович Матвеев), (1865—1941). Большую известность Венедикту Марту принесли его футуристические стихотворения и переводы японской и китайской поэзии.

В прозе В. Марта конца 1920-х – начала 1930-х гг. видна просветительская направленность и следование «госзаказу». Однако даже в условиях жесткой цензуры автору удавалось проявлять авторскую свободу, которую он выражал через иронию, созданную посредством комбинации различных художественных направлений.

Рассказ 1932 года, «Дэрэ – водяная свадьба», сочетает несколько художественных направлений. Одно из них – это художественная этнография, истоки которой можно найти в сибирской литературе рубежа XIX и XX века, описывающей быт и культуру малочисленный народов. Отдельные фрагменты текста стилизованы под сказочное повествование. Всё это помогает погрузить читателя в мир древних традиций гольдов[2]. В. Март сталкивает два этих художественных направления с литературой факта, тем самым создавая комический эффект, через который автор выражает катастрофичность процесса потери самоидентификации малочисленного народа под воздействием «нового быта».

Совсем иная форма комического встречается в романе «Желтый дьявол» (1924–1925), написанном в соавторстве с Н. К. Костаревым. Соавторы включают в текст, иногда в качестве эпиграфов, отрывки стихотворений Н. Асеева и В. Марта. И в этом есть некоторая литературная игра, когда один из соавторов, работающих под общим псевдонимом, включает свои собственные стихи, опубликованные под другим псевдонимом.

Сборник «На любовных перекрестках причуды» (1922) – явная насмешка над культурой сентиментальной прозы. В его состав входят два рассказа, в каждом из них разворачивается любовная история. Автор уделяет особое внимание чувствам и переживанием

[1] Работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

[2] *Гольды* – устаревшее название нанайцев, коренного малочисленный народ Дальнего Востока, проживающего по берегам Амура и его притоков в России и Китае.

героев. Любовные объяснения героев приобретают неожиданный поворот, который превращает сентиментальную историю в анекдот.

К концу 1930-х годов характер комического в прозе В. Марта заметно меняется. От явных форм автор переходит к иронии, которая прочитывается, прежде всего, на стыке литературных жанров в одном произведении.

И. Е. Лощилов

О ПОЭТИКЕ СТИХОТВОРЕНИЙ ВАСИЛИЯ ЛОГИНОВА ИЗ РУКОПИСНОГО СБОРНИКА «ЕЛЕНЕ!..» (1935)[1]

В 1990 году известный собиратель эмигрантской литературы и издатель Э. Штейн (1934–1999) [см. о нем: Базанов, 2013] выпустил в своем издательстве «Антиквариат» (г. Оранж, Коннектикут) сборник стихотворений, посвященных Елене Александровне Жемчужной [Логинов, Обухов, 1988], хорошо известной к тому времени в американской академической среде как Елена (Хелен) Якобсон (Helen Lucy Yakobson; 1913–2002). Авторами созданных полвека назад мадригалов были два поэта «Чураевки»: Василий Степанович Логинов (1891–1945/1946?) [См. о нем: Голдин, 2007] и Василий Николаевич Обухов (1905–1949). Материалы для книжки, как следует из написанного издателем предисловия, были представлены ему адресатом стихотворных посвящений. Книжка вышла как шестой выпуск серии «Книги русского Китая» и продолжала линию, начатую третьим выпуском [Остров…, 1988], где были собраны посвящения поэтессе и танцовщице Ларисе Николаевне Андерсен (1911–2012), подразумевавшим, в свою очередь, память об изданной Э. Голлербахом книжке посвящений Анне Ахматовой [Образ…, 1925].

Е. Якобсон писала в воспоминаниях: «Василию Логинову было тогда, наверно, лет сорок пять. <…> Происходил он из семьи богатых сибирских купцов и никак не мог привыкнуть к совершенно другой жизни, начавшейся после революции. Ушибленный революцией, он вел богемный образ жизни не потому, что это ему нравилось, а потому, что он просто не умел зарабатывать на жизнь и как-то устраиваться. Образование он получил очень хорошее, классическое, читал по-латыни и по-

[1] Работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

древнегречески, но влачил нищенское и какое-то безысходное существование. <…> Я сохранила маленькую рукописную книжечку его стихов, посвященных мне. Перечитав их недавно, я была глубоко тронута нежностью и заботливым отношением ко мне, сквозящих в этих стихах» [Якобсон, 2004, с. 81; оригинал: Yakobson, 1994, с. 65–66].

Нет уверенности, что что Э. Штейн воспроизвел полный текст рукописного сборника. В изданную книгу вошло 12 стихотворений Логинова (два из них – акростихи). Если у В. Обухова была репутация последователя Н. Гумилева, то В. Логинов считался поклонником и учеником В. Брюсова. Выпущенная им в Харбине книга стихотворений [Логинов, 1932] показывает его, однако, не столько наследником Брюсова (хоть его имя и упоминается в сборнике), сколько остроумным последователем поэтов круга журнала «Сатирикон», в первую очередь, – Н. Агнивцева, П. Потемкина и Саши Черного.

Книжка «Елене!..», задуманная и исполненная на самой грани литературного быта, стала для поэта своеобразной версификационной лабораторией; единство ее поэтики основано не только на единственности адресата, но и на определенной эстетической целостности.

Все стихотворения отличает изощренная поэтическая техника, высокая степень литературной рефлексии и тонкая самоирония автора, глубоко присвоенная память о поэтике символизма и акмеизма, с его особым отношением к мифу и имени собственному: «Мы маленькие Одиссеи. / И только Елена одна, / В пространстве жемчужины сея, / Летящей звездою видна» [Логинов, Обухов, 1990, с. 15].

Литература

Базанов П. Н. Издатель, библиофил и библиограф русского зарубежья Э. А. Штейн // Труды Санкт-Петербургского института культуры. Т. 201: Книжное дело: вчера, сегодня, завтра. СПб.: СПбГУКИ, 2013. С. 99–105.

Голдин В. Н. Ял-мал – загадочная страна. О поэте и прозаике Василии Логинове // Голдин В. Н. Забытые поэзия и литераторы Урала. Екатеринбург: [Без издательства], 2007. 214 с. С. 138–143.

Логинов В. Створа триптиха. Харбин: [Без издательства], 1932. 49 с.

Логинов В. С., Обухов В. Н. Елене... / Под ред. и с коммент. Эммануила Штейна. Orange: Antiquary, 1990 (Сер. «Книги русского Китая», № 6). 46 с.

Образ Ахматовой: Антология / Ред. и вступ. ст. Э. Голлербаха; силуэт на обл. раб. Е. Белухи; марка раб. С. Чехонина. [Л.]: Ленинградское общество библиофилов, 1925. 45 с.

Остров Лариссы: Антология стихотворений поэтов-дальневосточников / Под ред. Эммануила Штейна. Orange: Antiquary, 1988 (Сер. «Книги русского Китая», № 3). 189 с.

Якобсон Е. А. Пересекая границы: Революционная Россия – Китай – Америка / Пер. с англ. Е. Ю. Дорман. М.: Русский путь, 2004 (Красноармейск: НИИ Геодезии). 244 с.

Yakobson H. Crossing borders: From Revolutionary Russia to China to America. Tenafly: Hermitage Publishers, 1994. 211 p.

Ю. В. Шатин, И. В. Силантьев

ДИСКУРС ИМПРЕССИОНИЗМА В ПОЭТИКЕ БЕТЫ (Б. В. БУТКЕВИЧА)[1]

1. Несмотря на то, что Бета (Б. В. Буткевич) не принадлежал к числу ведущих писателей первой волны русской эмиграции, его творчество отмечено чертами яркой художественной индивидуальности, заслуживающей отдельного изучения. В связи с этим явный интерес представляет попытка определить дискурсивную природу поэзии и прозы автора. Анализ художественных произведений позволяет определить творческую манеру Беты как импрессионистическую.

2. В отличие от живописи и музыки, импрессионизм в литературе не оформился в завершённую систему. Тем не менее, его специфические черты достаточно известны и описаны литературоведами. Так, М. А. Грушницкая (2014) в качестве основных признаков импрессионизма выделяет – отсутствие фабулы, акцентирование на субъективных ощущениях без особых философских рассуждений, поток разнонаправленных переживаний, отсутствие логических связей за счёт регулярного пропуска подлежащих и/ или сказуемых и т. д.

3. Выявленная исследовательницей типология в полной мере проецируется на поэзию Беты. Следование импрессионистическому

[1] Работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

коду оказывается наиболее заметным в выборе основных лирических мотивов, одним из самых частотных оказывается мотив памяти, воспоминания, организующих литературный сюжет. В относительно небольшом поэтическом сборнике, озаглавленных издателями как «Лошадь Паллада» можно обнаружить более десятка таких примеров. Характерно при этом, что всякий раз воспоминание апеллирует не к развитию определённого лирического нарратива, связанного с изменой, разлукой, потерей или приобретением, но к непосредственно данному ощущению. Это особый «прустовский» вид памяти, разворачивающий картину мира. Однако у Пруста ощущение становится толчком к работе интуитивной памяти, у Буткевича оно, напротив, застывает в виде определённого снимка, где начло одновременно становится концом картины, плотно сжатой рамками текста.

4. Наиболее частыми видами ощущений оказываются запахи и ощущения, связанные с осязанием. Запах осенней сырости, лип, дождевика сочетаются с ощущением тепла, холода, сырости, зябкости и т. п. Наряду с этим образы «Лошади Паллады» полны звуков и световых оттенков. Поэту мало показать деталь, необходимо озвучить и окрасить её – и это также неизбежное следствие импрессионистического дискурса, обусловившего художественную систему Беты.

5. Поэтическая техника Буткевича чужда последовательному развитию заданного образа. Образ здесь мелькает, мельтешится, накладывается на другой образ. Основная фигура поэтической речи – синекдоха. Часть здесь почти всегда представляет или замещает целое. «И заостря плечо, застыл. / Молчал. Невольно видел пудру/ Протяжное оркестр ныл. / Стаканов просияло блюдо». Здесь нет никакой логической связи между отдельными стихотворными строчками. Но отсутствие логической связи только подчёркивает состояние разорванного сознания героя, его мятущейся души, Которая обречена скитаться по разным континентам Земного шара.

6. Как у всякого импрессиониста, значимыми у Беты оказываются определённые реперные точки впечатлений, аналогичные мазкам в живописи, а не их анализ. Подобный принцип легко обнаруживается и в художественной прозе, которая во многом повторяет и развивает поэтику лирических стихотворений. Дискурс импрессионизма, избегая как резкого противопоставления двух речевых систем у старших символистов, так и растворения ритма стиха в прозе, свойственной младшим символистам, прежде всего повторяющий Андрею Белому, делает основной упор на мелодику фразы. Такая мелодика реализуется прежде всего за счёт гармонического расположения частей, симметрически повторяющих основной рисунок прежде всего за счёт анафор, как это имеет место в «Шанхайской шляпе», или в

сознательной игре масштабами событий, когда главное прячется за массой «осюжетенных» мелочей, как в рассказе «Пепел». Наконец, очень важным оказывается мотив всепоглощающего движения. В лирической миниатюре «Ветер» герою является видение странницы Музы, спутницы Сатурна. Однако порыв ветра тут же разрушает это видение. «Ветер, который взъерошил мне волосы, загнул стоймя углы лёгкого воротника, заставил меня пытливо прищуриться - ну, а раз есть ветер, - стало бы есть жизнь. В чём ином, как не в движении, выражается наша жизнь».

7. Сохраняя верность импрессионистическому дискурсу, Бета освобождает мотивы от их возможного мистического истолкования. Жизнь оказывается интересной сама по себе, а не как результат поиска её смысла. И в этом залог бессмертия. «Никогда ты не умрёшь, - поднимался этот возмущённый голос, - никогда, Всё это кажущееся, всё это не так, как оно есть на самом деле, ты – бессмертен».

А. А. Хадынская

«АКМЕИСТИЧЕСКОЕ ЭХО» В ПОЭЗИИ ЛАРИССЫ АНДЕРСЕН

Ларисса Андерсен (1911–2012), поэтесса дальневосточной ветви русской литературной эмиграции, прожила долгую и интересную жизнь, сформировавшись как поэт в знаменитой харбинской студии «Молодая Чураевка» под наставничеством Алексея Ачаира и по стечению обстоятельств оказавшись последней «чураевкой». Свой последний приют она нашла на родине мужа-француза.

Чураевцы, не выработавшие четкой эстетической платформы, в своем творчестве были во многом ориентированы на традиции акмеизма, в основном через влияние Н. Гумилева. Как убедительно доказывает Р. Тименчик [Тименчик, 2017], культ Гумилева, ставший общим местом для дальневосточной эмиграции, оказался связан не только с его творчеством, но и жертвенной судьбой поэта. Для Андерсен же акмеистическая поэтика гумилевского толка была усвоена, главным образом, через романтику странствий, экзотических путешествий, без акцентирования трагической линии. Ее лирика в целом отличается мифологизмом, мощным природным началом, в котором человек сумел найти свое место. Любимые ею занятия живописью отразились и на ее поэтическом языке. В своих стихах поэтесса демонстрирует, прежде всего, визуальное восприятие мира: ее картины природы экфрастичны, «зримы» и «вещны», чувствуется растворенность лирической героини в этом живом континууме, желание жить и дышать в едином ритме с

природой – тот самый акмеистический диалог человека и мира: «Хорошо мне дышать, приобщаясь к дыханью земли!» [Андерсен, 2006, с. 145], «И сами мы где-то… в большом океане. / И волны несут и баюкают нас» [Андерсен, 2006, с. 143], «Мы тихонечко в мартовском ветре качаемся / И простую зеленую песню поем….» [Андерсен, 2006, с. 121] и пр.

Единственный вышедший на данный момент полный сборник ее стихов, писем и воспоминаний называется «Одна на мосту». Символика моста занимает важное место в лирике Андерсен, как переход в иное измерение, для эмигранта означающий путь в один конец, невозможность возвращения домой: «Под текучим сводом звезд, / Расплавляя в ветре тело, / Я прокладываю мост / К ненамеченным пределам» [Андерсен, 2006, с. 49]. Так, романтика гумилевских странствий обретает у поэтессы авторскую трансформацию, сопрягаясь с ностальгической тематикой, характерной для поэзии первой волны русской эмиграции. Ценность культурного путешествия, сохраняясь по своей сути эстетически, соединяется с осознанием горькой правды о его бесцельности в формате реальной жизни: «Я буду стоять, озираясь с тоскою, / На сторону эту, на сторону ту… / Над пастью обрыва с проклятой рекою. / Одна. На мосту» [Андерсен, 2006, с. 242].

Реальность, властно вторгаясь в поэтический диалог человека и мира, заставляет героиню признать, что на самом деле «Одну страну, одну страну нам надо, / Лишь ту – куда нам въезда нет» [Андерсен, 2006, с. 129].

Акмеистическая хронотопическая ориентация велит поэту «определить свои координаты» во времени и пространстве, и у Андерсен есть на этой свой «географический» ответ: «Наша родина – не на карте. / Наша родина – не земля». [Андерсен, 2006, с. 220]. Несмотря на мир, открытый героине во все его огромности и красоте, ее родное пространство возможно определить лишь в сердце и в душе.

Литература

Андерсен Л. Одна на мосту. Стихотворения. Воспоминания. Письма. Стихотворения. Воспоминания. Письма. М.: Русский путь, Библиотека-фонд «Русское Зарубежье», 2006. 427 с.

Тименчик Р. Подземные классики: Иннокентий Анненский. Николай Гумилев. М.: Мосты культуры/Гешарим, 2017. 776 с.

КУЛЬТУРНАЯ МИГРАЦИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Т. И. Ковалева

ОПЫТ ТИПОЛОГИИ ВИДЕНИЙ В ДРЕВНЕРУССКОЙ АГИОГРАФИИ XIII–XVII ВВ.

Видения занимают важное место в средневековой системе жанров и широко распространены в литературах христианского Востока и Запада. Частью христианского литературного наследия являются и древнерусские видения. Это обширный материал, анализ которого неизбежно приводит к вопросу ситематизации видений, поскольку его разработка важна как для уточнения специфики самого жанра, так и для описания картины отношений древнерусского средневековья между земным и потусторонним миром. Решение данного вопроса осложняется неоднородностью материала: разнообразим текстов в той или иной степени могущих считаться видениями, различием в их тематике и идейных установках, множеством сюжетов и образов, а также художественно-идеологическими и морально-нравственныеми особенностями видений. Кроме того, неоднородность жанра проявляется и в формах его существования: видения встречаются как в составе памятников – в виде эпизодов или глав – так и представляют собой отдельные сочинения. Одним из оснований для систематизации видений может являться идея связи жанра (формы воплощения универсальных литературных архетипов (А. Ю. Большакова) со средневековой картиной мира, категории которой также характеризуются универсальностью (Б. А. Успенский, Ю. М. Лотман, А. Я. Гуревич). Так, в соответствии с дуальной картиной мира древнерусского человека видения делятся по своему содержанию на две тематические разновидности. Первая представлена эсхатологическими видениями – о посмертной участи души, об устройстве ада и рая, т. е. те предметом которых является «малая» эсхатология (рассматриваются в исследованиях А. В. Пигина). Вторая – видениями, связанными с земным бытием человека. В нашей работе внимание прежде всего сосредоточено на видениях последней тематической разновидности, т. к. эсхатологические в силу своей специфики представляют особую группу материала, требующую специальных исследований. Также в соответствии с идеей дуализма персонажи, являющиеся в видениях, связанных с земной жизнью, относятся к сакральному либо инфернальному миру. Поэтому в целом можно говорить о двух типах героев видений. Основные функции героев сакрального мира

(Богородица, апостолы, святые, ангелы и др.) – помощь в ее разных вариантах, пророчество, наказание и др. Функции героев инфернального мира (как правило, это бесы) – искушение и мучение (функции описаны в работе Ф. А. Рязановского). В соответствии с названными функциями героев иного мира выделяются тематические группы видений («помощь», «пророчества», «наказание» и др.). Внутри каждой группы их конкретные тематические разновидности образуют несколько подгрупп (например, группа «помощь» имеет подгруппы: «видения, которые содержат какое-либо указание к действию»; «видения, после/во время которых происходит исцеление»; «видения, в которых происходит изгнание бесов» и т. п.). Большинство примеров, включенных в тематические разделы, – видения, выявляющиеся в составе агиографических повествований разного типа – материал, не привлекавший до сих пор должного внимания исследователей. Основная часть примеров взята нами из сочинений древнерусской словесности, опубликованных в издании «Библиотека литературы Древней Руси».

Наши наблюдения носят предварительный характер и в дальнейшем могут быть скорректированы в связи с пополнением типологии новым материалом.

Л. А. Курышева

ЗМЕЕБОРСТВО В «ГИСТОРИИ КОРОЛЕВИЧА АРХИЛАБОНА»: КНИЖНЫЕ ИСТОЧНИКИ, ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ И ЕЕ МОДЕРНИЗАЦИЯ[1]

Змееборческий сюжет входит в число наиболее архаичных и распространенных фольклорных сюжетов. Он нашел свое преломление в литературной традиции – рыцарских романах и житиях, в России – в целом пласте рукописной беллетристики XVI–XVIII вв. Предметом нашего доклада является реконструкция

[1] Исследование выполнено в рамках проекта Института филологии СО РАН «Культурные универсалии вербальных традиций народов Сибири и Дальнего Востока: фольклор, литература, язык» по гранту Правительства РФ для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущих ученых (соглашение № 075-15-2019-1884).

This research is carried out within the framework of the project of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences «Cultural universals of verbal traditions of the peoples of Siberia and the Far East: folklore, literature, language» supported by a grant from the Government of the Russian Federation for the promotion of research conducted under the guidance of leading scientists, contract № 075-15-2019-1884.

читательского (в широком смысле) опыта П. С. Орлова, создателя рукописной «Гистории королевича Архилабона» (1750), и анализ змееборческого сюжета в этом литературном произведении в аспекте модернизации и ресемантизации эпических мотивов.

В качестве сопоставительного материала нами были привлечены повести допетровской, традиции, записи былин и их пересказов XVII–XVIII вв., сборник Кирши Данилова, в некоторых случаях – современные академические издания русских былин.

Непосредственными источниками Гистории стали близкие к фольклорным формам повести допетровской традиции. Из Повести о Еруслане Лазаревиче Орлов заимствует эпизод изгнания главного героя из дома, мотив уединенного проживания у моря и мотив охоты. Топос поведения богатырского коня в Гистории восходит к Повести о Бове Королевиче. Общий ход боя с змеем (срубание голов противника, заключение договора и подарок победителю в обмен на жизнь) восходит к Повести о Еруслане Лазаревиче. Такая черта Архилабона, как робость, и эпизоды, в которых действуют его верные помощники-львы были позаимствованы из Повести о Брунцвике.

Ряд деталей в описании боя со змеем указывает на то, что сочинитель Гистории был знаком с живой эпической традицией. Им были использованы такие типичные мотивы национального героического эпоса, как связь змея с водой и горами, визг змея, доходящая до лодыжек коня кровь, срубание голов змея, вспарывание грудей противника. При этом автором не использовались типичные формулы или фразеологизмы. Нами было обнаружено только два традиционных эпитета в сочетании с инверсивными конструкциями и одна стяженная форма прилагательного, которые хотя бы отчасти могут быть связаны с устной поэтической традицией.

В литературном произведении Орлова этос протагониста и его коня в эпизоде героического деяния (змееборства) переосмыслен в соответствии с более поздними повествовательными формами и собственными авторскими задачами. В отличие от эпической модели, герой побуждаем к подвигу конем, сам конь выступает сначала как орудие провидения, затем как боевой товарищ – подчиненный герою, без антропоморфных черт, но духовно связанный с хозяином. Эпический противник (змей) сохраняет в Гистории внешние атрибуты, в ходе повествования теряет свою хтоническую сущность и превращается в дарителя и потенциального помощника главного героя. Отдельные эпические мотивы, сменив обычное местоположение в композиции, утрачивают изначальную семантику, другая группа эпических мотивов переосмыслена или получает дополнительное пояснение.

А. Е. Козлов

«СИБИРСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ» Н.М. ЯДРИНЦЕВА: РОМАН УТРАЧЕННЫХ ИЛЛЮЗИЙ[1]

Мемуарные и публицистические тексты Н.М. Ядринцева неоднократно привлекали внимание исследователей, однако до недавнего времени они изучались преимущественно в рамках сибирской темы и формирования сепаратной областнической идеи [СТВПП, 1970; Двойнев, 2006; Сибирский текст, 2014]. Разыскания последних лет, позволяющие увидеть за этими текстами элементы авторского мифотворчества и жизнестроительный проект, значительным образом расширяют спектр исходных интерпретаций [Родигина, 2006; Анисимов, 2006; Горбенко, 2020]. Не меньшее значение приобретает прочтение текстов Ядринцева в контексте устоявшейся жанровой традиции литературных воспоминаний. Связывая воедино фикциональное и нонфикциональное, литературные воспоминания, как правило, ориентированные на роман воспитания и роман карьеры, определяли формирование устоявшихся сюжетов памяти – т. е. многократно повторяемых и варьируемых нарративных элементов, маркирующих основные этапы вхождения в литературную среду и последующего утверждения в ней.

В мемориальной статье, посвященной А. П. Щапову, Ядринцев писал: «Сибирское общество не научилось еще дорожить писателями и учеными, вышедшими из его среды, уважать их труды и чтить их память. Их могилы остаются заброшенными, забытыми, а имена почти не повторяются» [Ядринцев, 1919, с. 7]. «Отверженные», «отторгнутые» от метрополии, сибирские областники, обращались к автоописанию, чтобы не только подвергнуть ревизии «большую» журнальную и ученую литературу, но и, включив в нее свои имена, предъявить ей во многом мифологизированную альтернативу.

Переиздание сочинений Ядринцева в 1919 году, осуществленное книгоиздательством красноярских областников, способствовало кристаллизации территориальной и культурной идентичности, закрепляя за мифом статус литературного факта. Во-первых, отчасти нарушающее авторскую волю переименование текста не только меняло маркеры идентичности (писатель – сибиряк,

[1] Исследование выполнено в рамках проекта Института филологии СО РАН «Культурные универсалии вербальных традиций народов Сибири и Дальнего Востока: фольклор, литература, язык» по гранту Правительства РФ для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущих ученых (соглашение № 075-15-2019-1884).

областник, провинциал), но и оказывало влияние на конфигурацию событий и их аксиологический статус (все истории, преимущественно столичные, получали сибирскую атрибуцию и воспринимались исключительно в сибирском контексте). Между названием и подзаголовком, таким образом, возникало неизбежное противоречие: очерки первого сибирского землячества в Петербурге предполагали смещение фокуса внимания от метрополии к периферии, их функциональную мену. Во-вторых, сегментация воспоминаний, обусловленная газетно-книжной средой, произвольно устранялась, и отрывочные, фрагментарные тексты подводились под графическое книжное единство.

В докладе предпринята попытка рассмотреть «Сибирские литературные воспоминания» в аспекте автонарративной мемуарной традиции (в первую очередь, связанной с именами И. С. Тургенева, П.В. Анненкова и писателей-разночинцев), жанровой типологии (выделяются черты романа воспитания и романа карьеры (в варианте «утраченные иллюзии») и индивидуальной и социальной мифологии. Сделанные наблюдения позволяют констатировать, что конструирование идентичности, осуществленное в тексте воспоминаний, создавалось по культурным лекалам, предполагая модификацию как существующей литературной, так и создаваемой социальной истории.

Литература

Анисимов К.В. Проблемы поэтики литературы Сибири XIX–начала XX веков: Особенности становления и развития региональной литературной традиции: дис. ... д-ра филол. Наук. Томск, 2005.

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. О литературном герое. М.: Азбука-Атикус, 2016.

Горбенко А.Ю. Овидии с провинциальных берегов: автомифотворчество сибирских литераторов конца XIX – первой трети XX веков // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2020. № 65. DOI: 10.17223/19986645/65/11

Двойнев А.В. Отечественная историография сибирского областничества (60-е годы XIX века - 20-е годы XX века): дис. ... канд. ист. наук: 07.00.09 Омск, 2006. 286 с

Родигина Н.Н. Образ Сибири в русской журнальной прессе второй половины XIX - начала XX в. Новосибирск, 2006.

Сибирский текст 2014 – Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве / науч. ред. К.В. Анисимов. Красноярск, 2014.

СТВПП 1970 – Сибирская тема в периодической печати, альманахах и сборниках XIX века (1800-1900 гг.) / сост. А. А.

Богданова. Новосибирск, 1970.Томашевский Б.В. Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 6 – 24.

Ядринцев Н.М. Сибирские литературные воспоминания. Красноярск, 1919.