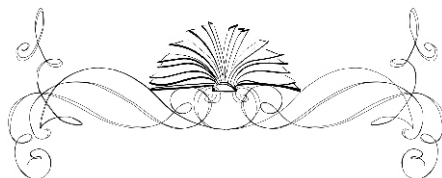


УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»



Энергия **ТРАВМЫ**

Сборник
научных статей



Гродно
ГрГУ им. Янки Купалы
2023

УДК 821
ББК 83.3(0)
Э65

Рекомендовано Советом филологического факультета
учреждения образования
«Гродненский государственный университет имени Янки Купалы»

Под научной редакцией
доктора филологических наук, профессора *Т. Е. Автухович*

Рецензенты:

Гончарова-Грабовская С. Я., доктор филологических наук, профессор
(Белорусский государственный университет);

Мельникова З. П., доктор филологических наук, профессор
(учреждение образования

«Брестский государственный университет имени А. С. Пушкина»)

При оформлении обложки издания использованы иллюстрации
из электронных ресурсов открытого доступа:

<https://matteopugliese.com/artworks/extra-moenia/la-promessa;>

<https://matteopugliese.com/artworks/extra-moenia/la-barriera>

Э65 **Энергия** травмы : сб. науч. ст. / ГрГУ им. Янки Купалы ; под
науч. ред. Т. Е. Автухович. – Гродно : ГрГУ, 2023. – 553 с.

ISBN 978-985-582-567-9

Сборник научных статей сформирован по результатам работы XIX международной научной конференции «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики», проходившей 22–24 сентября 2022 г. в Гродненском государственном университете имени Янки Купалы. Организующим звеном сборника стала междисциплинарная проблема восприятия и про(пере)живания травмы в синхронном и диахронном планах, с учётом того, как изменялось представление о травме в зависимости от представления о пределах допустимого, о границах нормы, которое всегда зависит от динамики исторических и социальных процессов, религиозных, эстетических и культурных установок. Издание адресовано не только исследователям и преподавателям, чей научный интерес сформировался давно и захватывает в своё поле новые объекты и предметы анализа, но и студентам, магистрантам, аспирантам.

УДК 821
ББК 83.3(0)

© Учреждение образования
«Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы», 2023

ISBN 978-985-582-567-9

АНТРОПОЛОГИЯ ТРАВМЫ



И. И. Плеханова (Иркутск, Россия)

ОЛЬГА БЕРГГОЛЬЦ: «ДОЖИТЬ ДО КОНЦА ТРАГЕДИИ»

На материале дневников, лирики, прозы анализируется трагическое сознание поэта. Понятие «травма» неприменимо для характеристики напряжённой творческой рефлексии участника истории XX века, поскольку делает его жертвой катастрофы. Судьба и миссия О. Берггольц явили духовный потенциал народа, переживающего победы и поражения.

Ключевые слова: О. Берггольц, трагическое сознание, подвиг и поражение идеала.

Трагедия против «травмы»

Название научной статьи имеет тройной смысл. Буквальный – это клятва, которую дали друг другу О. Берггольц и её муж Н. Молчанов осенью 1941 года: «оставшийся должен дожить до конца теперешней трагедии, а уж потом решить – жить или нет дальше» (30/1-42) [1, с. 238]. Второй смысл – жить без надежд внутри национальной трагедии разложения идеалов, власти и общества. Третий – нынешняя оценка личности и творчества О. Берггольц интеллектуальным сознанием, свободным от установок гуманистической традиции, для которого «конец трагедии» входит в ряд пережитков: «смерть» героя, автора и большого нарратива. Нынешний дискурс предпочитает понятие «травма» и занят её болезненными проявлениями. Вся содержательная модель трагедии выворачивается наизнанку: герой превращается в жертву, замкнут в беспросветном страдании, идеалы деконструированы, свобода духа – фикция. В этой логике С. Завьялов воспринимает и описывает творчество Берггольц как «меморизацию травмы», т. е. захваченность сознания болезненным и беспросветным опытом [2]. Ни о катарсисе, ни об исполнении миссии и речи быть не может.

Думается, категория трагического не исчерпала когнитивный ресурс для понимания истории и оценки личности и творчества. Задача – показать судьбу поэта как *персонификацию национальной трагедии*. Причём – по классической модели: испытание-утверждение высоких смыслов – жертва – вина – катарсис – отчаяние. Первое действие – война, блокада. Вторая половина судьбы – переживание поражения идеала и народа в послевоенной истории, когда вырождаются вера, память, любовь, литература. Поэт – потрясённая Кассандра, вещающая о прошлом, чтобы спасти будущее. С тем же результатом.

Судьба Берггольц типична для поколения переживших крушение революции и поражение веры, которая была для них смыслом и делом жизни. Утопия не выдохлась сама – сначала она была репрессирована. Победа в войне не принесла свободу – последовал «духовный террор» (15/III-48) [3, с. 393]. Сосуществование поэта с властью ради общего дела перешло в презрение к государственной системе. Красноречиво признание на излёте «оттепели», после снятия Хрущева, в атмосфере «неумной лжи, оскорбительной и до вопля, до воя надоевшей»: «в наихудшие времена сталинщины не испытывала я такой мертвенности!» (27.X.64) [3, с. 621]. Трагедия предстала тупиком, дойти до конца значило умереть в нём. Так прошли 40 лет после «жестокого расцвета».

Понятия высокой эстетики применимы и даже неизбежны для описания героического и беспросветного периодов жизни. Для Ольги и Николая они были *реалиями самосознания*. Оба назвали блокаду не бедой, не ужасом, не «гуманитарной катастрофой» [2], как принято сейчас, а трагедией. Они исполнили свою роль по завету Апокалипсиса: «иди и смотри» [Откр. 6: 1]. Они выбрали эту роль как свободу – в том числе решать, «жить или нет дальше» с открывшимся знанием. Ольге выпало *жить* – она создала это как миссию. Цена её исполнения – тяжкая жертва, цель – сотворение стихов особой силы: «большинство строф прекрасны, больны, живы, как сама жизнь. Большинство строф – почти не стихи» (12/II-42) [3, с. 152]. Только такое родство поэзии и жизни – при беспощадной зоркости – спасало жизнь.

Берггольц – не поэт-пророк, хотя следует завету «виждь и внемли». Она поэт-свидетель, голос на суде истории о природе человека. Свидетель не бесстрашный, но имеющий право на операции над сознанием современников. Об этом говорят незавершённые стихи последних лет, обращённые к читателям: «Я здесь свидетельствовать. / С вами / Пройду весь путь до самого конца, чтобы кровотокающими словами / Сказать о ваших <...> (эпитет не был найден. – И. П.) сердцах. / Вот, не пугаясь неизбежной муки, по самый локоть я вложила руки / В раны ваши...» (1960–1970) [4, с. 159–160].

Так в чём же состояло право принимать в душу? Какой ценой оно оплачено? Первый импульс – природная сила духа и энергия сопротивления любому злу, вовне и внутри страны. Таково признание в дневнике в начале блокады: «Я была душой 33-й камеры. Я должна бы была быть душой нашего дома. (Почему – должна?) (Потому что кто-то должен ею быть)» (3/X-41) [3, с. 62–63]. Сознание миссии есть, хотя пока ещё не очень ясное, но Ольга Берггольц, поэт и личность, станет душой города, голосом веры, любви и стойкости.

Второе основание творчества – глубина осознания трагедии, беспощадная зоркость, мужество памяти. Она хранит чудовищный опыт, не отворачиваясь от убийственного знания. Очерк «Блокадная баня» передаёт жуткое откровение от неистребимой, но бессмысленной живучести. Её воплощение равнодушно ко всему, сосредоточено в себе и – *осианно*: «в водяном веерке плясала отчётливая семицветная радуга – прямо над лысой, чёрной головкой старухи, которую она смачивала паучьими своими лапками, – вся коричневая, согнутая колесом, скелетоподобная, с гнусной килой внизу живота. Всё наше поруганное сконцентрировалось в ней. Она сидела в добром луче солнца, с семицветным сиянием над головой, – она сидела, как сама Смерть, сама Война...» [4, с. 372]. Эта *выжить* чистоплотна, она не только бессмертна – но обласкана светом и влагой... В мучительных снах Ольга убивала «ужасных старух» (12/VII-42) [3, с. 208].

Третье качество – способность жертвовать абсолютной истиной ради насущной правды жизни. Волевое трагическое сознание не может удовлетвориться признанием «гуманитарной катастрофы» – это тупиковая истина. В дневнике 8/I-42 Берггольц говорит о «массе замыслов», как «о многом хочется сказать людям» – и выбирает насущное: «Хотя я знаю, что единственное, о чём надо говорить им – это о том, что война – позор, бесчестие людей <...> но я трезво знаю также, что в этой области ничего не сделать, отклика не найти, голос не поднять. / Значит, в этой неправильной жизни надо работать, в которой живёшь, отодвинув главное... Война вообще – на все века – позор. Но *мы* – правы» [3, с. 107–108]. Урок на все времена.

Четвёртое – способность превращать жуткое в поэзию, реальность – в символ, который рождает катарсис от преображения ужасного в идеальное. Пафос клятвы на верность теме: «И ясно мне судьбы моей велье: / своим стихом на много лет вперед / я к твоему пригвождена виденью, / я вмерзла / в твой неповторимый лед», – не гипербола, а отождествление с судьбой оставшегося в блокадном саркофаге. Человек не выдержал обречённого бессилия, пошёл поперёк прорвавшейся воды и, «сбит волной, свалился на ходу, / и вмёрз в поток, / и так лежать остался / здесь, / на Литейном, / видный всем, – / во льду» («Твой путь» *Апрель 1945*) [4, с. 113]. Пронзительная наглядность ужаса отчеканена в стихах и запечатлена в сердце как откровение о цене свободы.

Пятое условие исполнения миссии – преданность любви, необыкновенно острое чувство жизни, способность вопреки всему отдаваться радости чувств. Об этом сказано в «Февральском дневнике» (1942), где описан путь по реке жизни и смерти: «Скрипят, скрипят по

Невскому полозя. / На детских санках, узеньких, смешных, / в кастрюльках воду голубую возят, / дрова и скорб, умерших и больных...» [4, с. 93]. Оказывается, это был путь к возлюбленному [3, с. 105] – и об этом сказано в стихах, которые продолжают и раскрывают смысл широко цитируемой декларации: «Я никогда героем не была, / не жаждала ни славы, ни награды. / Дыша одним дыханьем с Ленинградом, / я не геройствовала, а жила. // И не хвалюсь я тем, что в дни блокады / не изменяла радости земной, / что как роса сияла эта радость, / угрюмо озарённая войной» [4, с. 96]. Так помнит себя «ленинградская вдова», которую назовут «блокадной богородицей».

Тут и начинается тема повинности трагического героя – неизбежного греха, происходящего из исполнения миссии. Цена достигнутого совершенства – жертва, смерть Николая. В дневнике 4/VIII-42 об этом сказано прямо: «Ведь если верно, что в последних стихах появилась и особая мускулистость, и сжатость, и глубина стиха при скупости и даже скудости слов – то ведь главная-то причина этому – его гибель... Это горе, такое огромное, что я не могу рассказать о нём» [3, с. 216]. Мера ответственности осознана, Ольга винит себя в том, что отказалась от эвакуации в сентябре, вместе с Ахматовой, а Николай не мог выехать – ни организационно, ни по состоянию здоровья. Совесть не даёт покоя: «Не ценой ли тебя купила я эту славу, боже мой?» [3, с. 217]. Но содержание коллизии гораздо сложнее символического и глубже ясного понимания расплаты совести.

В дневнике 27/X-41 описаны тонкости отношений с Колей и с Юрой, в чем для Ольги нет греха – она *не изменяет жизни*. Важнее рассуждения, в которых сплетаются в клубок нежность, совесть, влечение, творческий эгоизм, предощущение призвания, сознание судьбы: «Только что выйдя из припадка, Коля стал уговаривать меня уехать из Ленинграда, если будет эвакуироваться Союз Писателей. / Я должна уехать, чтоб спасти его, – ему тут очень трудно – он недоедает остро, нервничает (не из страха и трусости, конечно), стареет, хворает. / Но я не хочу уезжать из Ленинграда из-за Юрки и, главное, из-за внутреннего какого-то инстинкта, – говорящего мне, что надо быть в Ленинграде. Почему? Точно сказать не могу. Надо – и всё. / Без меня он не рухнет, я знаю. Но я-то, я-то что буду делать и как буду жить? Я умру от тоски, от отсутствия дела, – хотя бы видимости дела...» [3, с. 68-69].

Решение Ольги – выбор поэта. Это творчество в присутствии смерти, которая берёт своё, исполнение миссии оплачено неизбывной виной. В такой ситуации моральные нормы не работают – но не как при «гуманитарной катастрофе», а как в мифе, где цель творения – жизнь, но

и цена творения – жизнь, идеальное творение оплачено идеальной жизнью, жертва должна быть совершенной. Блокадной богородице не суждено родить, дочери умерли прежде войны. Она жертвует для спасения душ ленинградцев чудотворной любовью Николая.

Мистическая трактовка судьбы поэта допустима, поскольку сама Берггольц именно так переживала озарённость «жестокого расцвета», иррациональность творческого процесса и цену исполнения долга. В стихах это звучит как признание откровения: «Я никогда не напишу такого. / В той потрясённой вещи немоте / ко мне тогда само являлось слово / в нагой и неподкупной чистоте» (1946) [4, с. 125]. Описание преобразования подчёркивает нераздельность таинства и предельной аскезы существования: «Здесь, на походной койке-раскладушке, / у каменки, блокадного божка, / я новую почувствовала душу, / самой мне непонятную пока» («Твой путь» *Апрель 1945*) [4, с. 112]. Неведомо откуда явилась воля для сотворения строк «Февральского дневника» (*Январь-февраль 1942*): «Я сама поражена сейчас – как я написала их – тогда? Откуда всё это пришло – эта суровая, прямая мысль, точная формулировка, внутренняя, рыдающая, жгучая страсть при внешней – почти холодности. Ведь я была почти психом тогда на почве голода, а Колина смерть, вырвавшая из меня душу с корнем? Непонятно. Перечла сейчас свой январский дневник – господи, это сплошной голодный бред, и только. Я сейчас в ужасе – как я не ходила к Коле ежедневно, как я могла одна сожрать печенье, присланное Мусей, как я могла часами писать о еде?» (9/VII-42) [3, с. 207].

Так в чем же миссия? Стихи производили животворный эффект. Освещали тьму, внушали волю и веру, формировали *коллективное сознание*: «Мы предчувствовали полыханье / этого трагического дня» (*Июнь 1941*) [4, с. 80-81] – или у А. Ахматовой: «Мы знаем, что ныне лежит на весах / И что совершается ныне» («Мужество» 1942). Коллективное *мы* откликнулось, стихи захватывали – их ждали у репродукторов, на фронте «бойцы и моряки плакали, когда читала» (8/V-42) [3, с. 178]. Письма сообщают, что «Февральский дневник» «взяли на вооружение», что список поэмы меняют на хлеб. Духовный подвиг – не только превращение правды в поэзию, но достижение «вершин, / где стало творчеством – страданье» (21 октября 1957) [4, с. 152].

Трагическая новизна трагизма

Реалии трагедии сталкиваются с испытаниями, не предусмотренными классической эстетикой. Это усталость от ужаса – от проживания

нестерпимого опыта и от его невыносимой длительности. Ответственность сознания испытывается долгой неразрешимой мукой. Вырабатывается защитная позиция рефлексии – отрешённая раздвоенность. Это не полное отчуждение, но осознание-сопротивление, и проявляется оно в странных формах. Так Берггольц отмечает, как в разговоре с врачом об увеличении трупоедства в мае, когда голод уже отступил, после попыток психиатра оправдать каннибализм, «мне почему-то было смешно, совершенно искренне смешно»: «О, как это опротивело, – людоеды, продырявленные крыши, выбитые стёкла, идиотическое разрушение города – тоже, героика, романтика войны! Вонючее занятие, подлое и пакостное. Всё героическое живёт лишь в том, что идёт вопреки войне и не естественно ей. И до скрежета зубового, до потери дыхания от ненависти – жаль людей, и противно, противно, душно во всём этом... Неужели, действительно, этому смраду будет конец? / Иногда кажется – так это и будет тянуться без конца и края» (20/V-42) [3, с. 187]. Способ выживания – выговаривание правды в дневнике и преобразование отчаяния в стихи – их речь внутренне диалогична, динамична, ясна, без помарок.

Дневник фиксирует смятение лета 1942 года, когда разверзлась новая бездна, натиск врага, падение Севастополя обострили страх за Ленинград. Личный выбор преодолевает общий упадок воли: «Все ждут штурма и боятся его. <...> От боли за наши поражения – не отделаешься. Но надо жить “стиснув зубы, с железной решимостью”. Надо радоваться тому, что есть. Надо говорить что-то людям, – ну, если мы все так опустимся, – а мы уже так УСТАЛИ, – что будет?» (12/VII-42) [3, с. 209]. Усталость требует мобилизации души, отрешённо-строгого самонаблюдения, не знающего покоя. Когда в 1945 году Берггольц писала: «не дам забыть, как падал ленинградец / на жёлтый снег пустынных площадей» [4, с. 124], – она помнила январь 1942 года: «На Первой Красноармейской видела, как один гражданин подвёл другого к стенке дома, прислонил, – и тот, покачиваясь, облокотился на стенку и медленно пополз вниз. Я прошла. Ну, что, что я могу сделать?» [3, с. 105]. Не дать себе забыть – императив совести: он оправдывает творчество, но не спасает от страдания.

Точное видение с одновременной развёрнутой аналитикой образа – отличительное качество трагической рефлексии. Дневниковое описание разорённой, вымершей квартиры вызывает содрогание, когда подводит к inferнальному центру блокадной жизни: «и как некий демон всего этого – маленькая, чёрная времянка и труба её, изломанная, чёрная, идущая через всю комнату. Казалось, именно эта маленькая чёрная –

холодная – печка и источает из себя весь этот мрак, эту зримую, материальную печаль, что она во всём виновата. <...> А между тем – она, наоборот, была единственным источником тепла и даже света. Но как страшно освещала она людей, – красноватым, дымным пламенем...» (6/X-42) [3, с. 233]. Образы дневника достоверны, концептуальны, лаконичны, пронзительны – такова рефлексия поэта.

Нынешний интеллеktуал видит в блокадной поэзии риторикy подвига, для него «Берггольц стала даже не выразительницей, а идеальным выражением советского героического сознания, одним из фундаментальных свойств которого было исключение из публичного обсуждения всего, что имеет отношение к человеческой слабости» [2]. Во-первых, преодоление слабости – условие развития любой личности, во-вторых, обсуждение слабости и ее реабилитация начались в 60-е годы, а в войну погружение в эту тему противоречило общим интересам. В-третьих, насколько советским было героическое сознание Берггольц?

Ошибка состоит в отождествлении советского идеализма с поддержкой власти. После тюрьмы и до конца дней у Берггольц не было никаких иллюзий по поводу государства. В лирике она отстаивала право на правду, на трагизм, она начала дискуссии о самовыражении уже в 1954 году. Дневник показывает, что отношение к власти в самом начале войны было негативным: «Долой Гитлера, Сталина, Черчилля» (24/IX-41) [3, с. 56]. Главным было сознание общей судьбы со страной: «Я и в этот день не позабыла / горьких лет гонения и зла, / но в слепящей вспышке поняла: / это не со мной – с Тобю было, / это Ты мужалась и ждала. <...> Он настал, наш час, / и что он значит – / только нам с Тобю знать дано. / Я люблю Тебя – и не могу иначе, / я и Ты – по-прежнему – одно» (Июнь 1941) [4, с. 80-81]. Так поэт откликается на начало войны. Высокое напряжение чувств воспринимается современным интеллеktуалом как «взвинченность» [2].

Берггольц была *рефлексирующим идеалистом*, жила *народной верой и волей к справедливости*. Война мобилизовала эту волю – о ней в блокадном Ленинграде говорили камни: «И вдруг я обнаружила – на одном кирпичном фронте еле уловимой тенью проступают узкие изогнутые буквы. Я остановилась, вгляделась, разобрала: “Охраняйте революцию!” И рыдание сжало мне горло – счастливое рыдание!» («Дневные звёзды» 1960) [4, с. 301]. Советская история открыла особую трагедию – *поражение не героя, но народа*, для которого невозможное было реально, идеал исходил из природы человека и выражал себя в одушевленном искусстве. Идеал затмили невинные жертвы, реальность

отвратила масштабом потерь. Трагедия требовала осознания причин поражения, художники искали способ существования с этой истиной.

А. Платонов признавал беду, когда Ольга ещё горела комсомольским максимализмом: «Горе человека вел<кого> >вр<емени> в том, что пролетариат завоевал власть (частично, смешанно, но едко, отравленно) для оригинальной, удивит<ельной> формации буржуазно-аппаратной демократии. Он увидел в революции чистый свет мира, превращённый в бред. И человек – в бреду» (1931) [5, с. 82]. Платонов нашёл решение – служить обречённым: «NB. Есть такая версия: / Новый мир существует, поскольку есть поколение искренне думающих и действующих в плане ортодоксии, в плане оживлённого “плаката”, – но он локален, этот мир, он местный <...> Всемирным, универсально-историческим этот новый мир не будет, и быть не может. / Но живые люди, составляющие этот новый, принципиально новый и серьёзный мир, уже есть и надо работать среди них и для них» (1931–1932) [5, с. 112]. Отчуждённо-вовлечённое осознание трагедии не допускало отращения от идеала.

Проникновенная лирика вне идеала невозможна. Классическая трагедийная коллизия – творчество через страдание – долго оставалась ключом к пониманию реальной истории. В 1947 году Берггольц с «жуткой радостью» приняла поэму Заболоцкого «Творцы дорог», ибо её «истинный исторический смысл <...> Не в том, что они страдали, – в том, что они творили, и в пучине страдания, во мраке унижений, бесправия, сознавали себя творцами, гордыми людьми, истинными хозяевами страны, времени. <...> Разве не это <...> запечатлено мною <...> потому что я не скрывала, в каком мраке просияла эта молния» (18/IV-47) [3, с. 357–358]. Знаменательно, что поэма «Первороссийск» (1950) о питерских рабочих, строивших в гражданскую войну коммуну на Алтае, писалась наперекор страху ожидания ареста по «ленинградскому делу». Тема не уходила в прошлое, но освещала и судила настоящее. Отчаяние выжившего коммунара Гаврилова резонировало с мыслями Берггольц, когда она переносила 4/VIII-60 в дневник его слова: «Да что, чем мы перегнули? Тем, что друг за друга держались и верили друг другу?! А теперь – да ведь это РАЗРУШАЕТСЯ РУССКИЙ ХАРАКТЕР, потому что ведь русский мужик искони, всю жизнь на доверии друг к другу строил. Дрались, друг друга подвздох порой били, но – единение. Открытая душа, поддержка друг друга. На русском характере Первороссийск взошёл...» [Цит. по: 6]. Императив «иди и смотри» исполняется неуклонно, но открывает невыносимое – потерю исторической перспективы.

Берггольц вынашивала «Главную книгу», которую называла «Трагедией всех трагедий». Высшая степень трагизма должна была соединить множество судеб в одну историческую судьбу – и показать крушение попытки придать высокий смысл истории: «Трагедия всех трагедий – / душа моего поколения, / единственная, прекрасная, / большая душа моя» (1947) [7]. Трагедия социальная соотносилась с религиозным порывом к правде общего существования.

Испытав «подъём духа» от чтения романа Э.-М. Ремарка «Время жить и время умирать» (1954), Берггольц ищет в себе силы для работы: «я знаю больше, чем он – по себе и по народу! Его герои не знают ещё ужаса 46, 49, 52 годов и всего остального... / Но и периода войны, – блокады, – может хватить на столетие. И Бог требует, чтобы я сделала это» (З/Х-57) [3, с. 558]. Она и здесь шла против течения: западная литература отвергла большие идеи, выбрав правду экзистенциализма, русский поэт мыслит в масштабе истории общества. Советская коммуна не вела в тупик, причиной *крушения не мечты, а труда идеалистов* было вырождение власти. То, что для Л. Гумилёва было симптомом пассионарного надлома этноса, виделось Берггольц подавлением человека разумного людьми из породы собственников – для неё это была трагедия антропологического масштаба.

Судьба О. Берггольц обнажила давнюю истину – трагизм не только в обстоятельствах, но в их проживании, что отличает героя от жертвы. Герой наделён стойкостью в исполнении миссии. Трагическую личность может сокрушить только бессмыслица существования.

Судьба О. Берггольц – реализовать социально-нравственный максимализм в жизни, в творчестве и стать свидетелем истощения идеального в поведении людей, обществе, государстве и культуре. Она пережила любовь Коли и усталость Юры, преданность близких и предательства друзей, измену власти народу, истребление лучших, удушение свободных страхом и ложью. Дневник передаёт ужас от рабского труда в колхозах и на Волго-Доне, но творчество масс было для поэта не лозунгом, но опытом. То, что считают «советским двоемыслием» [2; 6], было переживанием трагедии истории.

Насущность социальных, поэтических, гуманистических идеалов оставалась несомненной. Война, блокада показали значимость безусловных смыслов, их роль в достижении победы и в выживании. Участие в литературном процессе тоже было не компромиссом, но необходимостью для самореализации таланта. Идеальное обрело

психофизиологическую достоверность – это была не только этика, высокие чувства, альтруизм, защита человечности, *физическая стойкость определяла качество стиха*. Переживание солидарности в жизни и творчестве, слово правды, сила мужества, сурово-душевная интонация, естественный ритм спасали поэта, служили общему делу.

Конец трагедии – это деградация народа, страны, культуры, отступивших от высоких идеалов. Советские идеалисты – романтики, утописты, ригористы (М. Светлов, А. Твардовский, Б. Слуцкий) – наблюдали, уходили в болезнь, в молчание. Судьба О. Берггольц в том же ряду исполнивших поэтический, человеческий долг и замолчавших. Написать трагедию всех трагедий некому. Нет сопричастного героя – нет и духовного, человеческого, творческого потенциала. В этом урок судьбы О. Берггольц – не погружённости в травму, а самостояния духа.

Список литературы

1. Берггольц, О. Никто не забыт, и ничто не забыто: дневники, письма / О. Берггольц. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – 448 с.
2. Завьялов, С. Что остается от свидетельства: меморизация травмы в творчестве Ольги Берггольц [Электронный ресурс] // Независимое литературное обозрение. – 2012. – № 4. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/4/chto-ostaetsya-ot-svidetelstva-memorizacziya-travmy-v-tvorchestve-olgi-berggolcz.html>. – Дата доступа: 31.07.2022.
3. Берггольц, О. В. Мой дневник. Т. 3 : 1941–1974 / О. Берггольц. – М. : Кучково поле Музеон, 2020. – 840 с.
4. Берггольц, О. «Я всё ещё верю, что к жизни вернусь...»: стихотворения, поэмы, проза / О. Берггольц. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 384 с.
5. Платонов, А. П. Записные книжки. Материалы к биографии / А. П. Платонов. – 2-е изд. – М. : ИМЛИ РАН, 2006. – 424 с.
6. Громова, Н. А. Ольга Берггольц: Смерти не было и нет. Опыт прочтения судьбы [Электронный ресурс] / Н. А. Громова. – М. : АСТ, 2017. – Режим доступа: <https://document.wikireading.ru/hh8OsepMVZ>. – Дата доступа: 13.08.2022.
7. Берггольц, О. Трагедия всех трагедий [Электронный ресурс] / О. Берггольц. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/41348/tragediya-vsekh-tragedii>. – Дата доступа: 31.07.2022.

I. Plekhanova

OLGA BERGHOLZ: «LIVE TO SEE THE END OF THE TRAGEDY»

The tragic consciousness of the poet is analyzed on the basis of the diaries, lyrics and prose. The concept of a «trauma» cannot be applied to the characterization of the strained artistic reflection by the participant of the XXth century's history, because it makes her a victim of a catastrophe. Olga Bergholz's life and mission showed the spiritual potential of the nation, living through tragic victories and defeats.

Keywords: Olga Bergholz, tragic consciousness, heroic deed and the defeat of the ideal.

О. В. Богданова (Санкт-Петербург, Россия)

ИНТЕРТЕКСТ КАК СПОСОБ ПРЕОДОЛЕНИЯ ЛЮБОВНОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ В «ВОРОТИШЬСЯ НА РОДИНУ» И. БРОДСКОГО¹

Дается интерпретация элегического текста Иосифа Бродского «Воротишься на родину» (1961) и рассматривается вопрос травматического любовного переживания лирического героя, способы его преодоления посредством художественных претекстов. В качестве маркера изживания душевного кризиса центрального персонажа предложен путь обращения к интертексту, на который ориентировался автор при отражении чувств лирического героя. Традиционно элегия Бродского рассматривается как «диалог-отталкивание» с романсом А. Вергинского «Без женщин», в работе выявляются иные претексты, – тексты С. Есенина и М. Цветаевой. Показано, как обращение к претекстам С. Есенина и М. Цветаевой создает прецедент запараллеливания переживаний центрального персонажа (и надперсонажа, автора) и тем самым помогает ему справиться с душевными терзаниями, которые получают отражение в художественном тексте.

Ключевые слова: И. Бродский, «Воротишься на родину», любовная травма, композиционная структура, подтекст, интертекстуальность.

Для художественного творчества, триггером нередко служит травма, серьезное психологическое переживание. В поэтическом тексте, как правило, легко угадываются этиологические признаки «травмы», которая становится пусковым механизмом творческого переживания и ее поэтического переосмысления в тексте. Творчество, экстраполяция психологического переживания в текст, становится способом изживания, преодоления душевной травмы. Однако тактик сублимации множеству, пути, которые избирает поэт на этом пути, разнообразны.

Мы остановимся на стихотворении И. Бродского «Воротишься на родину» [1, с. 71] и прибегнем к приему интертекстуальности как одному из возможных способов изживания личностной боли лирического героя (alter ego автора), перевода субъективного чувства персонажа в статус объективного, не внутреннего, но стороннего.

Элегическое стихотворение Бродского «Воротишься на родину» хорошо известно, нередко упоминается в критических обзорах [см. 2; 3; 4], однако, как правило, не становится объектом углубленного исследования. Пожалуй, единственной работой, которая предлагает анализ его поэтологических особенностей, стала статья А. Нестерова [5, с. 124–131], где анализируется структура цикла «Июльское

¹Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 22-28-01671 (Русская христианская гуманитарная академия).

интермеццо», куда вошел анализируемый текст. А. Нестеров не рассматривает травму как исток поэтического творения, но касается вопроса интертекста, указывая, что для поэзии Бродского «весьма характерно, что часто она есть продолжение чужой поэтической речи», и в случае с «Воротись на родину...» этим «затактовым» (в его определении) текстом-предшественником следует считать романс А. Вертинского «Без женщин» [5, с. 125]: «достаточно положить рядом два текста – “Воротись на родину...” Бродского и “Без женщин” Вертинского, чтобы увидеть их параллелизм» [5, с. 125].

У Вертинского:

*Как хорошо без женщин и без фраз,
Без горьких слез и сладких поцелуев,
Без этих милых, слишком честных глаз,
Которые вам лгут – и вас еще ревнуют.
Как хорошо без театральных сцен,
Без долгих благородных объяснений,
Без этих истерических измен,
Без этих запоздалых сожалений. <...>
Как хорошо проснуться одному
В своем уютном холостяцком flat'е,
И знать, что ты не должен никому
Давать отчеты ни о чем на свете [6].*

У Бродского:

*<...>
Как хорошо, что некого винить,
как хорошо, что ты никем не связан,
как хорошо, что до смерти любить
тебя никто на свете не обязан.
Как хорошо, что никогда во тьму
ничья рука тебя не провожала,
как хорошо на свете одному
идти пешком с шумящего вокзала [1, с. 71].*

По словам А. Нестерова, совпадения почти буквальны. Однако вывода о целевом характере выявленного сближения А. Нестеров не делает. И хотя указание на связь с романсом А. Вертинского может быть принято во внимание, но в нашу задачу входит обнаружение иных претекстов и попытка эксплицировать их аксиологическое значение в преодолении душевной травмы лирического героя Бродского.

Элегия «Воротись на родину. Ну что ж...» в десятичастной композиции цикла «Июльское интермеццо» занимает почти срединную

позицию – стоит под № 4. Даже внутри «интермеццо» «Воротишься на родину...» отличается особым ямбическим размером (5Я) и состоит из пяти катренов с перекрестной рифмовкой (*авав*). Более того, примечательно, что фрагменту № 4 предшествует своеобразный фрагмент № 3, состоящий из отточий, имитирующих купированный текст. Это ставит рассматриваемое стихотворение в своеобразную позицию, *интермеццо внутри интермеццо*, заставляя акцентировать его выделенность, действительно, наделяя фрагмент чертами изолированности и стихотворной самостоятельности и самооценности.

Первая строка стихотворения «Воротишься на родину» указывает на то, что лирический герой возвращается из поездки. Форма глагола «воротишься» фольклорно-простонародным и отчасти устаревшим полногласием *-оро-* расширяет пространство стиха и порождает ощущение, что путешествие героя было дальним, отсутствие на родине долгим и события сопровождалось рядом драматических обстоятельств, которые «остались за скобками», сокрыты за многоточиями. Избранная Бродским форма – монолог-рассуждение – порождает раздумчиво-медитативную тональность, сквозь которую прорисовываются пережитые героем в недавнем прошлом события («травма»).

В едва начинающемся монологе лирического героя (первый катрен) сразу намечается мотив одиночества, симптоматическая актуализация некой психологической травмы.

«<...> кому еще ты нужен» – обстоятельство *еще* «от противного» позволяет понять, что лирический герой *уже* никому не нужен.

«кому теперь в друзья ты попадешь» – обстоятельство *теперь* подчеркивает, что *прежде* было не так.

«гляди вокруг...» – обстоятельственное наречие *вокруг* нестрого акцентирует всеобщность происходящих с героем перемен.

Лирический голос (за которым, несомненно, угадывается и надсубъект повествования, автор) вырисовывает ситуацию, когда герой, возвращающийся домой, переживает угнетающее одиночество и растерянность перед предстоящим.

Возникает вопрос травматической этиологии: о чем печалится лирический герой? Как ясно из текста, прежде всего о вине, которая лежит на лирическом персонаже («во всем твоя, одна твоя вина»). Омонимическая игра превращает *вино* в *вину*, лексический повтор *твоя* акцентирует готовность героя ответственность за драматизм происходящего взять на себя. Проекция на романс А. Вертинского позволяет предположить, что речь идет о любовных отношениях.

Междоветное «Ну что ж...» оттеняет безысходность сложившейся между возлюбленными ситуации и как будто бы предполагает продолжение: *ничего не поделаешь* – в смысловом контенте синонимичное кратким односоставным предложениям, закрывающим второй катрен: «И хорошо. Спасибо. Слава Богу».

Третий катрен открывается речевыми формулами, которые, по мысли А. Нестерова, заимствованы Бродским у Вертинского. Речь, несомненно, идет не о заимствовании, но о речевой конвергенции (вполне возможно, сознательной): «Как хорошо, что некого винить, / как хорошо, что ты никем не связан...» [1, с. 71]. Но внешнее формальное подобие лирическому герою А. Вертинского, пытающемуся найти себе оправдание, причем не только внутреннее, но и внешнее, не только «отыграть проигрыш», но и «постраховать... самолюбие мужчины»:

А чтобы проигрыш немного отыграть,
С се подругою затеять флирт невинный
И как-нибудь уж там постраховать
Простое самолюбие мужчины! [Вертинский, 2012]

– у Бродского получает иное выражение: виновата не она, но я/он.

Четвертый катрен, который в двух первых строках содержит сходную стратегию амплификации, только в последних двух привносит некое едва уловимое новое переживание:

Как хорошо, что никогда во тьму
ничья рука тебя не провожала,
как хорошо на свете *одному*
идти пешком с шумящего вокзала.

Наконец, пятый и последний катрен снова открывается привычным «Как хорошо...», но вслед за ним *вдруг* появляется уже совсем небанальное – *слова неоткровенные*. В заключительных строках герой после десятка привычных банальностей *вдруг* признается себе в самообмане, которым он надеялся утишить душевную боль. Долгими повторами убеждавший себя, что одно или другое *хорошо*, он *теперь* понимает, что *неоткровенно* полагался на банальные истины, что на самом деле его душа «медленно» «заботится о новых переменах».

Поведенческая, этическая и эмоциональная доминанта лирического субъекта Бродского иная, чем у А. Вертинского. Смысловое смещение и интенциональная перекодировка очевидны, логика сопоставительного обобщения не срабатывает, объект интертекстуальной параллели – формальный. То есть *внутреннее* содержание стиха Бродского вряд ли можно поставить в зависимость от «Без женщин» А. Вертинского –

скорее элегию Бродского следует спроецировать на иные претексты, с родственной модальной установкой автора и оказывающиеся эмоционально и психологически более близкими.

В этом плане прежде всего речь может идти о Сергее Есенине. Как бы ни относился повзрослевший Бродский к поэту, в 1961 году в стихотворении «Воротись на родину...» отзвуки есенинской поэзии ощутимы, проблемное поле элегии вбирает в себя есенинские мотивы.

Уже первая – по сути титульная – строка «*Воротись на родину*» соположением слов-понятий и фольклоризированной полногласной формой глагола наводит на мысль о «Возвращении на родину» (1924) С. Есенина. Исходное предложение «Воротись на родину(.)» в своей краткости и с акцентированием точкой парцелляции прочитывается как синоним названия «Возвращение на родину» (особенно с учетом того, что именно эта строка и становится заглавием стихотворения Бродского). Однако интонационная, стилевая и эмоциональная переключка еще ощутимее актуализируется в связи с другим есенинским стихотворением – «Русь советская» (1924), где размышления поэта (тоже) связаны с возвращением на родину и где возвращенческий мотив сопровождается мотивом пронзительного одиночества лирического героя, т. е. субъектные перспективы обоих текстов пересекаются.

Из «Руси советской» в памяти всплывают трагические строки: «Язык сограждан стал мне как чужой...» и «Моя поэзия здесь больше не нужна, / Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен...» [7, с. 269]. Бродский почти по-блоковски заменяет образ родины на образ возлюбленной, патриотическую мотивику переводит в разряд любовной, смещает ассоциативные цепочки, но сохраняет настроение лирического героя – осознание одиночества и отторгнутости друзьями («кому теперь в друзья ты попадешь»), возлюбленной («ничья рука тебя не провожала»), всеми («кому еще ты нужен»).

Есенинские мотивы «Я никому здесь не знаком. / А те, что помнили, давно забыли...», «Ни в чьих глазах не нахожу приют...» [7, с. 268] словно находят продолжение в строках элегии Бродского. Настроение лирического героя Есенина подхвачено современным поэтом, словно перенесено в другие обстоятельства, но интонационно и эмоционально уловлены и пересозданы. Позиция лирического героя Есенина «Приемлю все. / Как есть все принимаю...» [7, с. 270] находит аллюзийное отражение в ощущении лирического персонажа Бродского – «И хорошо. Спасибо. Слава Богу» [1, с. 71]. В иных речевых словообразах, но герой Бродского тоже «как есть все принимает».

В «Воротись на родину...» Бродский, в отличие от Есенина, не развивает тему родины, но звучание в первой строке есенинской

узнаваемой ноты привносит в текст дополнительные коннотации. В тексте обнаруживается мотив уподобления, сопоставления, параллели – тот самый (превентивный по сути) мотив преодоления травмы одиночества через интертекст, через посредство знакомой литературы.

Между тем есенинский претекст – не единственный, который может быть сопоставлен с «Воротишься на родину...» Бродского. Другой текст – цветаевский «Тоска по родине! Давно...» (1934), тоже ориентированный на тему родины с обнаженной темой одиночества.

Вновь, как и в случае с Есениным, диалоговая переключка текстов угадывается уже на уровне зачина. Слово-образ-мотив *родина* появляется первым в первой же строфе и в первой же строке Цветаевой: «Тоска по родине! Давно...» [8, с. 315]. И, как у Есенина, дополняется и усиливается пронзительным мотивом щемящего и трагического одиночества: «Мне совершенно все равно – где совершенно одинокой быть...» [8, с. 315]. Нельзя сказать, что Бродский наследует декламируемое *равнодушие* лирической героини Цветаевой, ее неприятие родного (и чужого) мира, но цветаевское «*все равно*» вполне соотносимо с «*как хорошо*» Бродского.

Вновь, как и с Есениным, тема родины, развиваемая Цветаевой, лишается у Бродского фактора прямой адресации: она латентна и остается едва намеченной. Между тем, как и прежде, именно возвращение на родину (с его емкой символической семантикой жизненного пути) играет роль эмоционального триггера: порождает в герое размышление о себе, о любви, о товариществе, подводит к осмыслению пережитых потерь и ожиданию будущих душевных перемен. И хотя есенинско-цветаевский мотив родины сдвигается у Бродского на второй план, дополняется и усиливается эмоциональными коннотациями всепроникающего онтологического (экзистенциального для всех трех поэтов) одиночества, но именно интертекстуальное сопоставление позволяет за болевыми признаками травмы лирического героя Бродского разглядеть способ преодоления «вины» и «раны», той травматической боли, которая и подтолкнула поэта к творчеству, к поэтическому размышлению. Интертекстуальные параллели позволяют герою найти аналоги той же (такой же) боли-болезни-травмы, которую переживает (как оказывается) не он один, тем самым подсказывая ему путь излечения от «не-любви» и одиночества [об исцеляющей роли интертекста у Бродского см.: 9].

Таким образом, можно заключить, что интертекстуальные аллюзии, намеченные применительно к элегии Иосифа Бродского «Воротишься

на родину», дают представление о многоуровневости восприятия текста и позволяют говорить о возможности творческого, художественного, *литературного* преодоления травматической боли (одиночества), которую переживает лирический герой поэтического текста и который ищет избавления (излечения) от нее на пути внетекстовых (интертекстуальных) аналогий.

Список литературы

1. Сочинения Иосифа Бродского. – СПб. : Пушкинский фонд, 1998. – Т. 1. – 304 с.
2. Гордин, Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел / Я. Гордин. – М. : Время, 2010. – 256 с.
3. Лосев, Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии / Л. Лосев. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 447 с.
4. Полухина, В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха / В. Полухина. – СПб. : Издательство журнала «Звезда», 2008. – 528 с.
5. Нестеров, А. О структуре цикла И. Бродского «Июльское интермеццо» / А. Нестеров // Развитие средств массовой коммуникации и проблемы культуры : сб. – М. : Университет Н. Нестеровой, 2001. – С. 124–131.
6. Вертинский, А. «Дорогой длинною...» [Электронный ресурс] / А. Вертинский. – М. : Астрель, 2012. – 623 с. – Режим доступа: https://royallib.com/book/vertinskiy_aleksandr/dorogoy_dlinnoyu.html. – Дата доступа: 07.09.2022.
7. Есенин, С. Собрание сочинений : в 2 т. / С. Есенин. – М. : Советская Россия ; Современник, 1990. – Т. 1. – 480 с.
8. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева. – М. : Терра, 1997. – Т. 2. – 592 с.
9. Богданова, О. В. Поэтические миры Иосифа Бродского / О. В. Богданова, Е. А. Власова. – СПб. : Алетей, 2022. – 174 с.

O. Bogdanova

INTERTEXT AS A WAY TO OVERCOME A LOVE EXPERIENCE IN «YOU WILL RETURN TO YOUR HOMELAND» BY I. BRODSKY

The article gives an interpretation of the elegiac text of Joseph Brodsky «You will return to your homeland» (1961) and examines the question of the traumatic love experience of the lyrical hero, ways to overcome it through artistic pretexts. As a marker of overcoming the mental crisis of the central character, a way of addressing the intertext is proposed, which the author focused on when reflecting the feelings of the lyrical hero. Traditionally, Brodsky's elegy in the intertextual aspect is considered as a «dialogue-repulsion» with the romance of A. Vertinsky's «Without Women», the work reveals other pretexts, these are the texts of S. Yesenin and M. Tsvetaeva. It is shown how the appeal to the pretextual poetic material creates a precedent for parallelizing the experiences of the central character (and the overpersonage, the author) and thereby helps him cope with mental anguish, which are reflected artistically in the text.

Keywords: I. Brodsky, «You will return to your homeland», love trauma, compositional structure, subtext, intertextuality.

О. Н. Турышева (Екатеринбург, Россия)

**МАТЬ КАК ИСТОЧНИК ТРАВМЫ
В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
ПОСЛЕДНИХ ДВУХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ**

Предметом статьи является тенденция, характеризующая современную литературу и кинематограф о материнско-детских отношениях. Это тенденция десакрализации образа матери и присвоения ей ответственности за травму, нанесенную ребенку. Делается вывод о том, что данная тенденция складывается в рамках характерного для постмодерна разоблачения злоупотреблений власти и идеологем патриархального искусства.

Ключевые слова: детская травма в искусстве, образ матери, десакрализация матери.

В психологической науке травма, нанесенная матерью ребенку, получила многоаспектное, хотя и недостаточное описание. Так, темная, негативная сторона материнства, выражающаяся в злых переживаниях и поступках, – в психоанализе тема отнюдь не исчерпанная и до сих пор окруженная фигурами умолчания. Как пишут К. Эльячефф и Н. Эйниш, «психоаналитики проявляют незначительный интерес к широко распространенному виду патологии материнской любви, тем более разрушительной, чем тщательнее рядится она в одежды особой добродетели» [1, с. 73–74]. В то же время современное искусство, как серьезное, так и массовое, активно разрабатывает эту тему, выстраивая полемику с образом идеальной матери, культивируемым в патриархальной культуре. Мать в современном искусстве часто объект разоблачения, ребенок – жертва материнской власти.

Интересно, что существует психоаналитическое исследование, в котором анализ травмирующих материнско-детских отношений осуществляется не на материале реальных клинических случаев, а на материале сюжетов нарративного искусства – начиная с классики (литературной – с XVIII века, кинематографической – с начала XX века) и до первых лет XXI века. Это книга французских психологов Каролин Эльячефф и Натали Эйниш «Дочки-матери: третий лишний?» (во Франции вышла в 2002, русский перевод – 2018) [1].

Авторы исследования, сосредоточенного на материнско-дочерних отношениях, утверждают, что искусство не изображает их как отношения «счастливого сотрудничества, в котором обе стороны – источник радости друг для друга» [1, с. 416], т. к. искусство не обращается к образам зрелой материнской любви – такой, в основе которой лежит уважение к самореализации ребенка и его поддержка.

Искусство, как пишут, и думается, справедливо, авторы, приковано к катастрофическим сюжетам, в которых связь «мать-ребенок» имеет экстремальный и оттого неизбежно травмирующий характер.

Книга К. Эльячефф и Н. Эйниш вышла 20 лет назад. И обращение ее авторов к искусству в качестве «базы примеров» представляется очень выразительным: искусство фиксирует то, что требует серьезного психоаналитического осмысления. Вспоминается выражение Фрейда о том, что бессознательное до него открыли поэты, а он лишь нашел научный метод изучения бессознательного. Так и французские психологи признают за искусством первенство в открытии таких типов детско-родительских взаимодействий, которые еще не получили исчерпывающего научного описания.

Последнее двадцатилетие безусловно поддерживает центральное утверждение К. Эльячефф и Н. Эйниш: новейшее искусство окончательно десакрализовало образ матери, разоблачив эгоистическую или болезненную подоплеку того, что принято называть материнской любовью. Последние два десятилетия породили множество сюжетов, в которых мать изображена как источник травмы, а ее «любовь» как источник самых разрушительных последствий.

Попробуем выделить типы травм, которые получили нарративное воплощение в современной литературе и кинематографе. При этом особенно сосредоточим внимание на вопросе о том, как искусство отвечает на запрос о возможности преодоления травмы, нанесенной матерью, возможен ли гармоническое разрешение внутреннего конфликта для ребенка (маленького или ставшего взрослым), у которого отнята возможность самоуважения и самореализации.

Представляется, что в современном нарративном искусстве речь идет о детских травмах, фактором формирования которых является одна из ниже обозначенных материнских позиций. В качестве первой назовем «нарциссическое злоупотребление» (термин К. Эльячефф и Н. Эйниш [1]). В психологической науке эта позиция описывается как посягательство матери на личность ребенка, «захват его в плен» (термин Ф. Кушар) [2] ради достижения симбиотического единства. Нарциссическое злоупотребление находит выражение в гиперопеке, навязывании модели поведения и жизни, вторжении во внутреннюю жизнь ребенка, тотальный контроль его личного пространства. Такого рода узурпация прав ребенка происходит на почве неудовлетворенности матери своей жизнью и стремлении компенсировать ее в отношениях с ребенком. По выражению К. Эльячефф и Н. Эйниш, ребенок в данном

случае «эксплуатиру[ется] как объект, приговоренный вечно компенсировать неудовлетворенные потребности матери» [1, с. 69].

Описанная материнская позиция стала сюжетообразующим фактором, например, в фильмах «Мой сын для меня» (реж. Мартыль Фужерон, 2006), героиня которого пытается присвоить себе личное пространство сына-подростка, и «Дикая грация», снятом по одноименному роману Натали Робинс и Стивена М. Л. Аронсона (реж. Том Кэлин, 2007), героиня которого ушедшего мужа заменяет сыном, как в психологическом, так и в сексуальном плане.

Остановимся на российском фильме «Ника» (реж. В. Кузьмина, 2022), посвященном трагической судьбе Ники Турбиной, девочки, которая в 70-80-е г. прославилась своим поэтическим даром. Ответственность за трагедию фильм присваивает матери Ники, которая навязала дочери представление о гениальности: обеспечивая дочери крепкий сон с помощью медикаментов, она надиктовывала ей свои стихи, утром убеждая дочь в их авторстве. Интересно, что до сих пор существуют сомнения в том, что стихи за Нику писала ее мать (хотя на этом и настаивает ее биограф Александр Ратнер [3]), однако фильм эти сомнения упраздняет. Он разрабатывает единственную версию – версию материнского злоупотребления. Думается, что столь категоричная подача материала во многом объясняется сложившейся в новейшем искусстве тенденцией, в рамки которой и вошел фильм «Ника». И это тенденция разоблачения материнского эгоизма как источника травмы ребенка. Поддержать эту версию может не только сфокусированность создателей фильма на версии возложения ответственности на мать Ники, но и искажение известных фактов ее жизни (например, в фильме Ника проваливает поступление во ВГИК, в то время как она была его студенткой, хоть и оставила обучение).

Другим источником детской травмы может быть «ненарциссическое злоупотребление» [1]. Данная материнская позиция имеет своей почвой не потребность в компенсации собственной неудовлетворенности за счет свободы ребенка, а неудовлетворенность самим ребенком. Как правило, эта позиция находит свое выражение в жестокой критике, психологическом унижении и наказании. Выразительный пример – роман П. Санаева «Похороните меня за плинтусом» П. Санаева (2003), в котором бабушка, недовольная дочерью, отнимает у нее сына. Более мягкий вариант этого случая – дурной характер, низкий эмоциональный интеллект или роковая ошибка матери. Он нашел свое выражение, например, в пулитцеровском романе Э. Страут «Оливия Киттеридж» (2008) и его экранизации «Что знает

Оливия» (2014); в скандинавском сериале «Снежные ангелы» (2021); фильме Педро Альмодовара «Джульетта» (2016), основанном на рассказах канадской писательницы, лауреата Нобелевской премии по литературе Элис Манро («Беглянка», 2004).

Еще один источник детской травмы – неадекватность, неполноценность матери, которая может иметь разные проявления: от социального неблагополучия и ущербной идентичности (когда мать пренебрегает материнскими обязанностями ради чего-то другого – карьеры, страсти к кому-либо или чему-либо) до психической патологии. Выразительный пример – документальный фильм «Мертвая мамуля» (2017) и созданные на основе описанных в нем событий художественные фильмы «Притворство» (2019) и «Люблю тебя до смерти» (2019) – о матери, которая 20 лет держала дочь в инвалидной коляске, сначала потворствуя собственному синдрому Мюнхгаузена, а потом открыв в насилии над дочерью ресурс финансового обеспечения. Для современного кинематографа синдром Мюнхгаузена оказался неистощимым источником сюжетов. Среди них – история героини скандинавского сериала «Мост» (2011–2018), экранизация романа Л. Дженсен «Девятая жизнь Луи Дракса» (2016), американский фильм «Беги» (в российском прокате «Взаперти», 2020), экранизация романа американской писательницы Д. Флинн «Острые предметы» (2018).

Особым источником детской травмы следует признать социальное поведение, к которому женщину принуждает культура и которое получило наименование «материнская травма». Этот термин принадлежит Б. Уэбстер, в соответствии с концепцией которой дочь заимствует травму матери, возвращенную требованиями патриархальной нормы [4]. В данном случае речь идет о травме, переданной матерью дочери в форме установок, формирующих глубинные убеждения. Думается, этот тип травмы подразумевается в романе О. Васякиной «Рана» (2019). Его героиня, в формате Я-повествования описывая травму отвержения, нанесенную матерью, объясняет ее тяжестью жизни женщин своей семьи, приговоренных к «проклятию» историей или неблагополучием устоявшегося семейного порядка: «Боль и злоба катились в следующее поколение как круги от брошенного камешка вырастают один из другого» [5]. Так, ее мать, «привыкшая быть битой и униженной», и дочери передает «тяжелый ком вины за собственное существование» [5]. Мотивы завороченности матерью и оглядки на требования мизогинической культуры звучат в повествовании: «Я чувствую на себе это тяжелое темное пятно, эту тень заброшенности собственной матерью» [5]. Материнская травма, проклятие личного

выбора, не санкционированного культурой, обреченность на стыд, вину – составляющие «болезни», которую описывает Васякина.

Как изображается реакция травмированного ребенка? Выделим основные типы ответного поведения, фигурирующие в качестве сюжетозавершающих в данном типе произведений.

- Бунт, находящий выражение в самых разных формах: от саморазрушительного поведения и выбора ложной идентичности, противопоставляемой той, которая навязывается матерью, до разрыва отношений, обвинения матери, ее разоблачения и даже убийства.

- Покорность, смирение перед авторитетом матери вопреки личностным потребностям и даже вопреки инстинкту самосохранения. Так, в романе Д. Флинн «Острые предметы» дочери принимают псевдозаботу матери, зная, что она их убивает: поит ядом, чтоб продемонстрировать свое беспокойство об их здоровье. Причем одна из дочерей заимствует материнскую модель и становится убийцей, а вторая направляет ненависть на собственное тело, подвергая его истязаниям – в ответ на навязанное представление о собственной ущербности.

- Внутренняя работа, преодоление идентичности, сформировавшейся в ответ на травму. Роман О. Васякиной – пример такого решения: нарратив романа представляет собой дискурс проработки травмы, цель которого – «найти и утвердить себя», отвоевать право на «присутствие в мире» вне навязанного стыда, вырваться из паутины, в которой жила мать. Повествование в «Ране» становится свидетельством изживания материнской травмы, опытом принятия собственного тела и обретения собственного языка. Языка, противопоставляемого нелюбви, мизогинии, пустоте и смерти.

Роман О. Васякиной позволяет перейти к вопросу о том, находит ли нарративное искусство какие-либо конструктивные варианты преодоления травмы, нанесенной матерью. Положительно отвечая на этот вопрос, отметим, что освобождение от мучительного опыта не обязательно находит свое воплощение в позитивно завершающихся сюжетах. Так, в романе Л. Дженсен «Девятая жизнь Луи Дракса» в качестве спасительного выхода недвусмысленно изображается бегство ребенка в смерть. Девятая жизнь мальчика, который вместе с отцом стал жертвой безумной матери, – это его пребывание между жизнью и смертью, в коме, которая, с одной стороны, способна его обезопасить от материнских посягательств, а с другой стороны, открывает возможность противостоять ей. В этом состоянии герою и удастся разоблачить мать.

Другой вариант – это преодоление ущерба через внутреннюю работу понимания матери и собственных личностных потребностей.

Думается, этот вариант восходит к роману С. де Бовуар «Очень легкая смерть», в котором рефлексия о матери и ее уходе становится способом разрешения противостояния дочери и матери. К этой традиции и восходит роман О. Васякиной, на первый взгляд, выглядящий беспрецедентным по характеру поднятых проблем.

В качестве примера приведем повесть А. Таратухина «Карп отморозенный» (2000), сюжет которой лег в основу сценария одноименного фильма, снятого В. Коттом в 2017 г. В центре – послушный сын, воплотивший материнское настояние об успешной жизни (Е. Миронов). Его мать, Елена Михайловна (М. Неелова), не позволила ему жениться на любимой девушке и настояла на его переезде в Москву – ради профессиональной карьеры. Фактически на ее счету две загубленных жизни: сына, чья душа омертвела, будучи насильственно отторгнута от родного дома, и жизнь его возлюбленной, которая после отъезда героя спилась. Мать и в повести, и в фильме изображена в умилительной тональности, которая не сразу позволяет увидеть в сыне жертву ее заботы: она сама кажется жертвой его черствости, хотя именно она отнимает у сына право на собственную жизнь и собственные решения. В финале сын возвращается к себе самому, но изображен не столько рефлексивный процесс, сколько процесс переживания неправоты отторжения от дома и сыновних забот: мать пытается освободить сына даже от подготовки ее похорон.

Кстати, все названные произведения воспроизводят одну и ту же ситуацию: ребенок, ставший взрослым, у смертного одра матери. Причем речь не идет о прощении, скорее, о понимании взрослым ребенком сути материнского посягательства. Мотив примирения намечен лишь в массовой версии темы («Карп отморозенный»).

Однако есть вариант, в котором субъектом понимания собственной неправоты изображена сама мать. Этой теме, например, посвящен американский телесериал «Olive Kitteridge» (реж. Л. Холоденко, 2014, в русском прокате «Что знает Оливия»), снятый по одноименному роману Элизабет Страут. Главная героиня остро переживает одиночество старости: сын не принимает ни ее взгляд на жизнь, ни даже дом, который она ему дарит. В финале фильма Оливия понимает, что причина отторжения от нее сына – она сама, ее неласковый характер, ошибки, которые она допустила в отношениях с сыном и мужем: «Я виновата в том, что сын меня ненавидит», – говорит она. В этом плане более адекватный вариант названия сериала должен был бы звучать так: «Что узнает Оливия» (а не «Что знает Оливия»). В финале она узнает и то, что абсолютной ценностью является доброта и нежность, которые

теперь она может проявить только по отношению к случайному знакомому, также переживающему вину перед своим взрослым ребенком и разрыв с ним.

Итак, современное искусство разоблачает фетиш патриархальной культуры – материнскую любовь, поставив под сомнение ее безусловность и открывая ее темные стороны. Отказ поддерживать идеализированный ее образ порождает самые трагические сюжеты.

В качестве тенденции десакрализация образа матери и изображения ее ответственной за трагические взаимоотношения с ребенком и трагическую судьбу ребенка формируется, пожалуй, в последние десятилетия XX века. В новейшем искусстве она кажется даже навязчивым трендом. Среди причин выделим характерное для постмодерна разоблачение злоупотреблений власти и идеологием патриархальной культуры, субъективизация и признание прав тех, в отношении кого репрессивное отношение ранее мыслилось вполне допустимым. Таким образом, данная тематика в современном искусстве согласуется с основными социальными проблемами, поставленными новейшим временем.

Список литературы

1. Эльячефф, К. Дочки-матери: третий лишний? : пер. с франц. / К. Эльячефф, Н. Эйниш. – М. : Наталья Попова «Кстати», Изд-во «Институт общегуманитарных исследований», 2018. – 448 с.
2. Couchard, F. Emprise et violence maternelles. Etude d'anthropologie psychanalytique / F. Couchard. – Paris : Dunod, 1991. – 272 p.
3. Ратнер, А. Тайны жизни Ники Турбиной («Я не хочу расти...») / А. Ратнер. – М. : АСТ, 2018. – 640 с.
4. Уэбстер, Б. Обретение внутренней матери / Б. Уэбстер. – М. : Изд-во «Манн, Иванов, Фербер», 2021. – 320 с.
5. Васякина, О. Рана [Электронный ресурс] / О. Васякина. – Режим доступа: <https://www.litres.ru/oksana-vasyakina/rana/chitat-onlayn>. – Дата доступа: 03.10.2022.

O. Turysheva

THE MOTHER AS A SOURCE OF TRAUMA IN NARRATIVE ART OF THE LAST TWO DECADES

The topic of the article is a trend that characterizes modern literature and cinema about mother-child relations. This is a tendency to desacralize the image of the mother and assign responsibility for the trauma inflicted on the child. It is concluded that this trend is developing within the framework of the exposure of the abuses of power and the ideologemes of patriarchal art, characteristic of postmodernism.

Keywords: childhood trauma in art, image of mother, desacralization of mother.

Н. С. Зелезинская (Минск, Беларусь)

САМОУБИЙСТВО ГЕРОЯ КАК ТРАВМА ДРУГОГО: ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРОБЛЕМНОГО ПОДРОСТКОВО-МОЛОДЁЖНОГО РОМАНА

Современная подростково-молодежная литература отличается повышенным вниманием к острым социальным и психологическим проблемам, в том числе самоубийству. Количество романов, где суицидальный мотив доминирует, настолько велико, что поддается классификации и типологизации. Выделяя в отдельную группу романы, где подросток переживает самоубийство близкого человека как травму, мы неизбежно оказываемся в феноменологической парадигме. Семантический акцент суицидального мотива смещается в сторону переживания самоубийства Другого как травмы, что изменяет и структуру мотива. Феноменологическое прочтение подростково-молодежных романов помогает объяснить данные изменения и углубиться в аксиологические смыслы произведений.

Ключевые слова: суицидальные мотивы, Другой, феноменология, подростково-молодежный роман, Э. Левинас.

Современные романы с центральным мотивом самоубийства распадаются на две категории: в первой самоубийца является нарратором (и здесь возможны разные стратегии: суицид может произойти в самом конце произведения, подведя итог рассказанной жизни, или вообще не произойти по каким-то обстоятельствам, а может ретроспективно пересказываться мертвым нарратором). Вторую категорию представляют романы, где самоубийцей становится значимый Другой. Мотив самоубийства в них не совпадает со своим классическим вариантом, представленным в «Отелло» Шекспира или «Страданиях молодого Вертера», где самоубийцей является некая самодостаточная личность, обладающая абсолютным правом на субъектность в структуре мотива самоубийства, т.е. единолично определяющая необходимость его свершения, начинающая и заканчивающая действие, обозначенное предикатом. Современный роман проецирует самоубийство протагониста на сознание другого героя, который в результате становится протагонистом произведения и новым субъектом мотива самоубийства. В этом случае мотив самоубийства меняет структуру непосредственно в процессе наррации: Другой становится на место субъекта, а собственно самоубийца занимает место объекта (а конкретно – объекта рефлексии).

Попробуем доказать это утверждение на примере романа «Тринадцать причин почему» (Thirteen Reasons Why, 2007) Джен Эшера, в котором старшеклассница Ханна записывает на кассеты рассказ о

последних годах своей жизни для тех 13 человек, которые довели ее до самоубийства (по ее мнению), рассылает кассеты и уходит из жизни. Весь роман – это повествование Ханна в записи, т. е. предикат – самоубийство – остается доминантой сюжетоформирующего мотива. Но рассказ слушает одноклассник Клей (он «виноват» в том, что влюбился в Ханну, но молчал, хотя, как она считает, одно его признание помогло бы ей выплыть на поверхность бытия), и весь рассказ Ханна пропускается через его сознание: от первого лица описывается, что он чувствует, что думает, как оценивает ту или иную ситуацию или человека, или степень его вины. Постепенно Ханна уходит на второй план, а субъектом мотива становится Клей. Таким образом, субъект – не тот, кто убивает себя, но тот, кто рефлексивирует над самоубийством Другого. Доказательством правомерности такой структуры становится финал романа: Ханна исчезает как персонаж, а Клей начинает присматриваться к Скай, которая демонстрирует девиантное поведение. Клей понимает, что Скай может стать следующей самоубийцей и подсаживается к ней в школьном автобусе, т.е. предпринимает действия, чтобы предотвратить самоубийство Другого. И здесь Ханна и Скай деперсонализируются, сливаются в образе Другого-самоубийцы, а Клей выступает двигателем сюжета и носителем аксиологических смыслов. На примере романа «Тринадцать причин почему» можно увидеть, что предикат при смене субъекта не изменяется, т. е. самоубийство по-прежнему остается центральным мотивом [3].

Та же замена субъекта в структуре мотива самоубийства наблюдается в романе Джона Грина «В поисках Аляски» (Looking for Alaska, 2005). Произведение открывается сценой, утверждающей отсутствие у нарратора успешной коммуникации со сверстниками: на его прощальную вечеринку, устроенную мамой в честь отъезда сына в колледж, не приходит никто, кроме двух гиков, с которыми Майлз и разговаривать не настроен: «Although I was more or less forced to invite all my “school friends,” i. e., the ragtag bunch of drama people and English geeks I sat with by social necessity in the cavernous cafeteria of my public school, I knew they wouldn’t come. Still, my mother persevered, awash in the delusion that I had kept my popularity secret from her all these years» [5]. Эта экспозиция является антитезой произошедшему дальше, поскольку способность Майлза к эмпатии становится двигателем повествования.

Эмотивный сюжет гораздо важнее событийного: по сути дела, мы следим за развитием метафоры лабиринта, которую постоянно повторяет одноклассница Майлза Аляска, веселая, красивая, интересная, начитанная девушка, цитирующая по роману Маркеса последние слова

Симона Боливара: «Не знаю, как мне выбраться из этого лабиринта». В разговорах со своими друзьями Майлзом, Полковником и Такуми Аляска часто возвращается к этой цитате, каждый раз углубляя ее интерпретацию. Начинается все с шутки: «Don't worry, Pudge. If there's one thing I can get you, it's a girlfriend. Let's make a deal: You figure out what the labyrinth is and how to get out of it, and I'll get you laid», но скоро образ лабиринта позволяет заглянуть в мрачные мысли Аляски: «That's the mystery, isn't it? Is the labyrinth living or dying? Which is he trying to escape – the world or the end of it?» [5]. Аляска выбирает проблему выхода из лабиринта страданий как тему эссе по религиоведению, что демонстрирует ее заикленность на идее смерти как избавления от жизни, полной страданий (таким образом, апеллируя к вечному танатологическому мотиву *contemptus mundi*). Причина деструктивной картины мира обнаруживается в детской травме. Яркая, бесшабашная студентка в своем психическом развитии не может выйти за пределы десятилетнего возраста, когда на ее глазах умерла мама, а Аляска от шока не смогла вызвать 911. Переживая эту трагедию вновь и вновь, Аляска пытается убежать от страданий через сексуальное удовольствие, чрезмерное потребление алкоголя, чтение взахлеб и девиантное поведение в кампусе (рассылка студентам табелей с ложными оценками, фейерверки у общежитий, курение, ночевки в лесу и т. д.).

Скромный домашний мальчик Майлз не может преодолеть искушение влюбиться в раскрепощенную Аляску, которая принимает его в свою компанию, вводит в студенческую жизнь и позволяет себя целовать. После многообещающего вечера с поцелуями пьяная Аляска неожиданно покидает кампус за рулем автомобиля. Наутро директор сообщает, что девушка разбилась, не справившись с управлением и врезавшись в припаркованную на обочине полицейскую машину. Для ее друзей случайность катастрофы отнюдь не очевидна, как и для читателей, ретроспективно уже готовых отнести многочисленные, но прежде неясные намеки на счет самоубийства.

В свете трагедии и загадки смерти девушки даже история ее имени читается иначе: Аляска рассказывает мальчикам, что в семь лет мать-хиппи и отец из интеллигентной семьи предложили ей самостоятельно выбрать себе имя, и она нашла его на глобусе. Эта история, несомненно, показывает самостоятельность и свободу суждений героини, благодаря которым она выделяется на общем фоне. Однако это найденное на глобусе имя показывает также и онтологическую неукорененность, некоторую неправильность такой свободы, традиционно не свойственной европейцам и североамериканцам. Свойство Аляски

самой выбирать себе судьбу доведено Джоном Грином до предела: кто выбирает как жить, тот выбирает и как умереть. Но указание на самоубийство здесь читается лишь ретроспективно, поскольку автор сохраняет интригу, необходимую не столько для детективности сюжета, сколько для проблематизации идеи самоубийства и аксиологического наполнения данного мотива.

Заметим, что пересказанная нами часть истории вполне самодостаточна и автор мог бы остановиться на семантике детской травмы, уязвимости человеческого сознания и нестабильности подростковой психики. В этом случае мы наблюдали бы классический вариант мотива самоубийства, где субъектом от начала до конца оставалась бы Аляска. Однако в романе Грина после катастрофы начинается обратный отсчет глав и теперь Майлз должен отразить свершившуюся смерть, признать или не признать за ней статус самоубийства и переосмыслить личность Аляски, ее роль в своей жизни и себя самого как индивида и как Другого, без которого самоубийство не может быть осознано. Из сферы действий мотив самоубийства перетекает в сферу осознания Другим, эту тенденцию мы считаем основной в художественном изображении суицида в прозе XXI века. Феноменологический поворот в семантике мотива смерти обозначает преподаватель философии доктор Хайд: «This semester, we're going to continue studying the religious traditions to which you were introduced this fall. But there's no doubting that the questions we'll be asking have more immediacy now than they did just a few days ago. What happens to us after we die, for instance, is no longer a question of idle philosophical interest. It is a question we must ask about our classmate. And how to live in the shadow of grief is not something nameless Buddhists, Christians, and Muslims have to explore. The questions of religious thought have become, I suspect, personal» [5].

Оставшиеся герои могут осознавать самоубийство только как самоубийство Другого, тем не менее, феноменологическая парадигма не исключает модус подлинного общения и в ситуации смерти. Несмотря на неустанное движение мира живых от мира мертвых, осуществляемого западной цивилизацией с раннего Нового времени и вплоть до начала XXI в., смерть все же не стала необходимым условием для прерывания отношения между Я и Другим, хотя в этом дискурсе общение однозначно превратилось в одновекторное. Тем не менее, мы еще способны любить умерших, думать о них, заботиться о них. По Левинасу, смерть требует от нас наивысшего проявления любви и ответственности по отношению к Другому, потому что это момент его

наибольшей слабости и потребности в заботе: «Он приказывает мне не оставаться безразличным к смерти другого, не позволить Другому умереть в одиночестве, отвечать за жизнь другого человека с риском стать сообщником этого другого и в его смерти» [2, с. 152]. Сначала Аляска подарила свою заботу Майлзу, теперь его очередь позаботиться о мертвом друге.

Забота Майлза об Аляске, по его разумению (и в соответствии с классической традицией), должна воплотиться в двух формах: во-первых, забота – сохранение ее доброго имени, но тут и кроется моральная проблема, ведь полицию устраивает версия случайной аварии, директор других вариантов даже не рассматривает, а если настаивать, детальное расследование покажет, кто именно отвлекал директора фейерверком под окнами, пока пьяная Аляска выезжала из кампуса (а это были Майлз и Полковник). Так стоит ли лезть в человеческую душу, если результатом станет восстановление никому не нужной справедливости, очернение имени любимой девушки, исключение из университета и несмываемое пятно на репутации? У мальчика есть и более скрытые причины не устраивать дознание: Аляска целовала его в тот вечер и обещала продолжение, и так сладко думать, будто она хотела расстаться со своим бойфрендом и любила уже именно Майлза, так приятно тешить свое самолюбие и страдать по утраченной любви, а не узнать вдруг, что Аляску замучила совесть и она, пьяная, сорвалась ночью к своему бойфренду просить прощения, тогда кто вообще окажется виноват в ее смерти? «I wanted to be the last one she loved. And I knew I wasn't. I knew it, and I hated her for it. I hated her for not caring about me. I hated her for leaving that night, and I hated myself, too, not only because I let her go but because if I had been enough for her, she wouldn't have even wanted to leave. She would have just lain with me and talked and cried, and I would have listened and kissed at her tears as they pooled in her eyes» [5].

Вторая форма заботы – это сохранение памяти об Аляске, необходимость которой осознана Майлзом в ограниченности несовершенства человеческих ментальных способностей, потому-то он и клянется не забывать об Аляске по мере накопления «лет, опыта и других мертвых тел» [5]. «I knew that I would know more dead people. The bodies pile up. Could there be a space in my memory for each of them, or would I forget a little of Alaska every day for the rest of my life?» [5]

Здесь обнаруживается парадокс: если он не знает причины смерти Аляски, кого она любила, что думала, куда она понеслась ночью и что искала, то как он может хранить память? Память чего именно? Нельзя помнить, если ты ничего о человеке не знаешь, – и Майлз берется за

расследование смерти подружки. Таким образом, решение искать истину созревает в нем вопреки собственным интересам, что реализует уникальные параметры отношений Я–Другой. Во-первых, по Бахтину, во взаимовосприятии Я и Другого реализуется и присущая Другому способность восполнять ограничения видения Я (и наоборот) ввиду вневходимости Другого [1, с. 88–91]. Соответственно, только момент соединения двух видений Майлза и Аляски может стать развязкой романа, о чем, собственно, заявлено в названии. Иначе говоря, «Другой в познании становится достоянием Эго, что и обеспечивает чудо имманентности» [2, с. 144]. Во-вторых, аксиология мотива самоубийства развертывается в романе Джона Грина согласно левиновскому «закону, который заставляет Эго быть в ответе за другого, возможно, носит горькое имя любви. Любовь, в данном случае, не имеет ничего общего со словом, давно скомпрометированным нашей литературой и нашим лицемерием, скорее это – сама подлинность в достижении единичного и, следовательно, абсолютно другого, который просто показывает себя, другими словами, остается “индивидом рода”. Любовь здесь означает целостный порядок или беспорядок психического или субъективного, которое отныне перестает быть хаосом произвольности, чей онтологический смысл давно утрачен и превращается в необходимое условие прояснения логической категории «единичного» вне границ разведения индивидуального и всеобщего» [2, с. 158]. То есть решением описанной проблемы может стать только любовь по отношению к Другому без ожидания ответной реакции и открывающая возможность Я воспринимать и быть воспринятым в Другом.

Однако отношения в паре Я–Другой работают в обе стороны, и если для мертвого Другого они воплощаются в памяти, заботе, любви, истине, то для рефлексирующего субъекта – в спасении. Грин блестяще воплощает метафору спасения в последнем эпизоде романа. Прояснив по мере возможности обстоятельства смерти Аляски они втроем садятся в машину и несутся по шоссе туда, где она погибла: «Straight and fast Maybe she just decided at the last second. And POOF we are through the moment of her death. We are driving through the place that she could not drive through, passing onto asphalt she never saw, and we are not dead. We are not dead! We are breathing and we are crying and now slowing down and moving back into the right lane» [5].

Эмпатия позволяет разрешить протагонисту и собственные проблемы настолько значимым образом, что этот элемент поэтики подросткового романа может быть соотнесен с мотивом спасения (как в буквальном, так и в метафорическом смысле). Об обострении интереса к личному переживанию в Другом писал еще Мартин Бубер, однако

прежде этот мотив не выходил на жанровый уровень. В романе «Все мои жалкие печали» (All My Puny Sorrows, 2014) Мириам Тьюс обнажает прием, позволяющий перенести акцент с героя-самоубийцы (А) на героя, воспринимающего самоубийство (Б). Она изначально рисует сознание героя Б травмированным. Читателю, который только знакомится с сестрами Фон Ризен – благополучной, одаренной, красивой, счастливой в браке Эльфридой и «неудачницей» Иоланди, самостоятельно воспитывающей двоих детей от разных отцов и постоянно пребывающей в разладе с окружающим миром, – кажется, что речь пойдет о самоубийстве последней. И все же именно Эльфрида страдает от острой депрессии и желания умереть, как и ее отец до нее, который покончил с собой, ступив на рельсы перед поездом. Когда Эльфрида совершает вторую попытку самоубийства накануне международного концертного тура, Иоланди ставит перед собой задачу спасти свою сестру, задумывается над жизнью и смертью, своей жизнью и своих проблемах, что удивительным образом преображает всю увиденную нами картину [7]. Практически ту же ситуацию мы наблюдаем в отношениях сестер, описанных Джилл Бялоски в книге «История самоубийства: Незавершенная жизнь моей сестры» (History of a Suicide: My Sister's Unfinished Life, 2011) с той разницей, что это не художественная литература, а попытка писательницы в форме эссе пережить травму пятнадцатилетней давности, когда ее милая и всеми любимая младшая сестра закрылась в гараже и отравилась углекислым газом. Книга как сеанс психотерапии для самого себя, попытка отрефлексировать прошлое и примириться с ним с первых страниц задействует и субъекта-самоубийцу, и рефлексирующего субъекта параллельно. По сути дела, самоубийство героя как травма Другого – актуальная проблема современности, ведь самоубийство само по себе не проблемно, оно практически легитимно в виде права на выбор, эвтаназии и т.п. Наше внимание привлек один из первых абзацев, где Джилл размышляет над названием кладбища и о святости похороненных (It feels as though she's been anointed, lifted to a place of holiness) [4]. Эта фраза прекрасно демонстрирует смещение акцента в семантике мотива самоубийства. Вспомним Офелию, похороны которой в пределах церковной ограды простые люди считают недопустимыми, а священник соглашается на такое послабление только из-за просьбы королевской семьи. Здесь же проблема Офелии снята по умолчанию, самоубийца больше не преступник, как было на протяжении веков, более того, как следует из книги Бялоски, вполне возможно стало обсуждать его святость и избранность. Изменение семантики суицидальных мотивов влечет за собой изменение структуры.

Наконец, в романе «Все радостные места» (All the Bright Places, 2015) обнаруживается не только та же трансформирующаяся структура мотива самоубийства, но и ее удвоение, т.е. мы наблюдаем двойную рефлексию над самоубийством Другого и двойное спасение.

Вайолет стоит на краю площадки на смом верху водонапорной башни. Она хочет броситься вниз. Теодор Финч стоит на краю площадки на самом верху водонапорной башни и смотрит вниз, размышляя, не пришел ли тот день, когда он бросится вниз. Тут они замечают друг друга, Теодор помогает девушке перелезть в безопасное место и они спускаются. Вайолет уже 9 месяцев после смерти сестры находится в глубокой депрессии и отрицании, когда ни школа, ни друзья, ни бойфренды не имеют никакого значения. Финч обладает какой-то паранормальной способностью впадать время от времени в летаргический сон и спать неделями. Учеба и обычная жизнь ему не особо интересны, он ждет подходящий день, чтобы оборвать бессмысленное существование. Но Вайолет задевает его за живое, и Финч начинает думать уже не о своем самоубийстве, а о самоубийстве Вайолет, о том, как его предотвратить. Вайолет переживание себя в другом рефлексировать через слова любимых героев «Грозового перевала: «Если все прочее сгинет, а он останется – я еще не исчезну из бытия; если же все прочее останется, но не станет его, вселенная для меня обратится в нечто огромное и чужое, и я уже не буду ее частью» [6].

В романе и Вайолет спасает Финча, и Финч спасает Вайолет, на каждый, рефлексировать над суицидальными склонностями Другого, спасает в результате себя. Их влюбленность друг в друга феноменологически представляет любовь Я и Другого, без которой невозможно спасение в этом мире.

Мотивный анализ произведений Дженифер Нивен, Джона Грина, Мириам Тьюс, Джилл Бялоски и Джея Эшера показывает семантическую и структурную трансформацию суицидальных мотивов ввиду того, что отношения в паре Я – Другой претерпели в молодежной литературе XXI века значительную трансформацию от классического противопоставления и противостояния к соотносению, соположению и взаимодополнению. На реализации взаимодополнения Я и Другого построена развязка сюжета с ведущим мотивом самоубийства, на метафорическом уровне определяемая нами как мотив поиска истины.

Значимой особенностью репрезентации Я и Другого является также принципиальная непознаваемость Другого. Трудно сказать, пошло ли в обратном направлении развитие догматики о соотношении веры и разума, но налицо неспособность персонажа каждого из упомянутых романов помыслить Другого во всей его целостности, но

при этом такие качества как любовь, принятие, эмпатия позволяют героям успешно разрешать самые трудные ситуации и приходить на помощь близким и самому себе. Истории самоубийства Аляски и Майлза, Ханны и Квентин, Вайолет и Финча приводят нас к тому, что спасение в любви в ее левиновском понимании как ответственности за Другого, когда «все, что в этом Другом не имеет отношения ко мне, имеет ко мне такое отношение и задевает меня» [2, с. 151].

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 445 с.
2. Левинас, Э. Диахронизация и репрезентация / Э. Левинас // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск : Водолей, 1998. – С. 142–162.
3. Asher, J. Thirteen Reasons Why [Electronic resource] / J. Asher. – NY : Razorbill, 2013. – Mode of access: https://ia600605.us.archive.org/11/items/13ReasonsWhy_201706/13-Reasons-Why.pdf. – Date of access: 02.09.2020.
4. Bialosky, J. History of a Suicide: My Sister's Unfinished Life Simon & Schuster [Electronic resource] / J. Bialosky. – 2021. – Mode of access: <https://www.scribd.com/book/224258973/History-of-a-Suicide-My-Sister-s-Unfinished-Life>. – Date of access: 13.09.2022.
5. Green, J. Looking for Alaska [Electronic resource] / J. Green. – Penguin Books, 2006. – Mode of access: <https://novel80.com/242780-looking-for-alaska.html>. – Date of access: 20.03.2019.
6. Niven J. All the Bright Places [Electronic resource] / J. Niven. – Penguin Books, 2020. – Mode of access: <https://thefreebooksonline.net/classics/u6368.html>. Date of access: 11.09.2022.
7. Toews, M. All My Puny Sorrows [Electronic resource] / M. Toews. – London : Bloomsbury Publishing USA, 2014. Mode of access: https://www.bookbrowse.com/excerpts/index.cfm/book_number/3156/all-my-puny-sorrows. – Date of access: 10.10.2022.

N. Zelezinskaya

THE SUICIDE OF A HERO AS A TRAUMA OF ANOTHER: THE PHENOMENOLOGY OF A PROBLEM TEENAGE AND YOUTH NOVEL

Contemporart young adult literature is characterized by an increased attention to acute social and psychological problems, including suicide. The number of novels where the suicidal motif dominates is so great that they can be fruitfully classified and typified. Singling out a separate group of novels where a teenager experiences the suicide of a loved one as a trauma, we inevitably find ourselves in a phenomenological paradigm. The semantic emphasis of the suicide motif shifts to the experience of the Other's suicide as a trauma, which also changes the structure of the motif. A phenomenological interpretation of young adult novels helps to explain these changes and delve into the axiological meanings of the works.

Keywords: the motif of suicide, Other, young adult literature, phenomenology, E. Levinas.

Е. М. Лепишева (Минск, Беларусь)

НАСИЛИЕ В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ 2010-х гг.: ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТЫ

Предпринята попытка выявить особенности реализации феномена насилия в русской и белорусской драматургии указанного периода. С этой целью дается теоретическое обоснование нарратива насилия в театрално-драматургических практиках в свете как фундаментальных исследований по теории драмы и театра, так и новейших разработок их коммуникативного аспекта; прослеживается специфика реализации феномена насилия в пьесах и постановках русских и белорусских авторов 2010-х годов в двух аспектах: диахроническом (учитывая опыт предшественников) и в сравнительном (с учетом типологических параллелей и расхождений данных литератур с «выходом» в мировое литературное пространство). Автор статьи предлагает междисциплинарный подход, использует сравнительно-типологический, историко-литературный, коммуникативный методы исследования.

Ключевые слова: насилие, социальная драма, документальная драма, перформанс, русская драматургия, белорусская драматургия.

Насилие стало объектом изучения различных дисциплин – от криминалистики и социологии до психологии, философии, литературоведения. В конце XX века насилие становится типом эстетической коммуникации, способом максимального воздействия на реципиента, шок-стратегией сродни «театру жестокости» А. Арпо, что позволяет рассматривать его как принцип организации художественной формы. Более того, есть основания полагать, что именно форма драматургического высказывания – одна из наиболее органичных для нарратива *насилия*, что обусловлено как родовой спецификой и рецептивными особенностями драмы (в центре художественного универсума – человек)², так и *перформативно-рецептивным потенциалом*, усиление которого ознаменовало ее развитие в конце XX – начале XXI в. С ним связаны и принципиально новые отношения между действительностью и текстом (заостренность на «пограничных», подчеркнута аномальных социально-психологических феноменах,

²Данные факторы взаимосвязаны, т. к. особенности драмы предопределяют усиление перформативно-рецептивного потенциала новейших текстов. См.: Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.; Поляков, М. В мире идей и образов: историческая поэтика и теория жанров / М. Поляков. – М.: Сов. писатель, 1983. – 367 с., Лавлински, С. П. О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии / С. П. Лавлинский, А. М. Павлов // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: предварительные итоги. – Самара: Изда-во СамГУ, 2016. – С. 103–125; Давыдова, Е. Рецептивная стратегия в драматургии / Е. Давыдова // Вестник РГГУ. – 2010. – № 2 (45) / 10. – С. 15–28.

отражающих кризис частной жизни), и освоение новых средств выражения (игровых, медиатехник), и особая роль реципиента, которому присуще «неканоническое» восприятие, согласно Дж. Миллеру [8], способствующее эстетической коммуникации. Программными стали работы Н. Евреинова «Введение в монодраму» (1909), «Театр как таковой» (1912), «Театр для себя» (1914–1917), а также «Общество спектакля» Ги Дебора (1969). Марк Липовецкий в статье «Перформансы насилия: “новая драма” и границы литературоведения» (2008) сделал важный вывод: «перформативная трансгрессия находит свое самое обостренное воплощение в жестах насилия» [4, с. 196]. Изучение перформативно-рецептивного потенциала современных театрално-драматургических практик стало топ-тенденцией научных поисков, предпринятых как в зарубежном (концепции «пост-драматического театра» Х.-Т. Лемана, «перформативности» спектакля Э. Фишер-Лихте, отчасти семиотика театра П. Пави, Ж.-П. Сарразака, А. Юберсфельд)³, так и в российском (М. Липовецкий, В. Тюпа, С. Лавлинский, А. Павлов, Е. Давыдова, Т. Семьян⁴ и др.), польском (Н. Малютина, А. Маронь⁵), украинском (А. Литовская, И. Нечиталюк⁶) литературо- и театроведении.

³Театроведение Германии: Система координат / сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. – СПб. : Балтийские сезоны, 2004. – 319 с.; Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991; Юберсфельд, А. Из книги «Читать театр» / А. Юберсфельд // Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда / сост., вступит. ст., пер. с фр., коммент. С. А. Исаева. – М. : Союзтеатр, ГИТИС, 1992. – С. 191–196. См. также: Джалилова, Ф. Вопросы методологии театроведческого исследования / Ф. Джалилова // Вестник КемГУКИ. – 2021. – № 54. – С. 97–103.

⁴Кроме указанных работ М. Липовецкого, С. Лавлинского и А. Павлова, Е. Давыдовой, см.: Тюпа, В. И. Драма как тип высказывания / В. И. Тюпа // Новый филол. вестн. – 2010. – № 3 (14). – С. 7–16; Семьян, Т. Перформативный характер текста современной отечественной драматургии / Т. Семьян // Урал. филол. вестн.. Сер.: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – 2012. – № 1. – С. 167–177.

⁵Малютина, Н. Перформативный потенциал как методологическая проблема и как компонент драмы / Н. Малютина // Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст. – Rzeszow : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2018. – С. 56–69; Малютина Н. Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: перформативность / Н. Малютина, А. Маронь. – Białystok : Temida 2, 2019. – 218 с.

⁶Литовская, А. Кризис театральной парадигмы и перформативный поворот в драматургии: диахронический аспект / А. Литовская // Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст. – Rzeszow : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2018. – С. 15–30; Нечиталюк, И. Экспериментальные поиски способов создания художественной реальности в спектакле-перформансе «Бумага» (режиссер-постановщик А. Горенштейн) / И. Нечиталюк // Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст. – Rzeszow : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2018. – С. 112–129.

Попытаемся проследить динамику нарратива *насилия* в творческих практиках 2000-х – 2020-х гг. на материале пьес и постановок авторов из Беларуси и России, уделив внимание доминирующим жанрово-стилевым кейсам и смыслообразующим уровням художественной структуры, наиболее репрезентативным для его реализации.

Предпосылками тенденции развития театрально-драматургического процесса, о которой пойдет речь в статье, стали поиски представителей русской драматургии «новой волны» 1970–1980-х гг. с ее обостренным социальным чувством, демонстрацией деструктивных взаимоотношений человека и социума на закате советской эпохи. Однако насилие здесь становится прежде всего *темой*, поскольку изображенное на сцене является знаком растабуированных социальных процессов, а обращение к социальным формам *зла* лишь в отдельных произведениях обретает экзистенциальную проекцию (пьесы Л. Петрушевской, «Серсо» (1986) В. Славкина, «Звезды на утреннем небе» (1982) А. Галина, «Бдым» (1987) С. Злотникова). В то же время в белорусской драматургии указанного периода не сложилось подобного направления, отчасти постановка социальных проблем с более «сглаженным» эстетическим решением характерна для творчества Е. Поповой («Объявление в вечерней газете» (1978), «Жизнь Корицына» (1982)) и А. Дударева («...И был день / Свалка» (1989)).

Рубеж XX–XXI вв. позволяет говорить о сближении эстетических оптик авторов из России и Беларуси, в пьесах которых насилие воспринимается как *жест* – тип коммуникации между персонажами, отражающий их деструктивные отношения с собой и миром, причины которых выходят за рамки конкретных социальных проблем, что придает произведениям эсхатологическое звучание. Наиболее репрезентативное жанрово-стилевое русло здесь – *социальная драма* с философским подтекстом, представленная в практике как российских «новодраматургов» («Кислород» (2002) И. Вырыпаева, «Терроризм» (2003) братьев Пресняковых, «Пласталин» (2001) В. Сигарева, «Я пулеметчик» (2004) Ю. Клавдиева и др.), так и белорусских драматургов («Белый ангел с черными крыльями» (2005) Д. Балько, «Мужчина – женщина – пистолет» (2006) К. Стешика, «Труссы» (2005) П. Пряжко, etc.). При этом принципиальных отличий в подаче насилия не обнаруживается, о чем свидетельствуют такие уровни художественной структуры пьес, как «герой – жертва» [2, с. 27], нивелирование конфликта, который «остается на уровне ситуации» [3, с. 27], язык (ненормативная лексика), реализованные в русле брутального эпатажа, с помощью «нетрадиционного языка мимесиса» (в терминологии

Н. Рымаря [7, с. 15]). При этом в русской драматургии утверждается *документальная драма*, предлагающая особый кейс жестов *насилия* (практика Театра doc, «Практика» и др.), не характерный в 2000-е для белорусской драматургии.

Данное отличие станет знаковым для следующего этапа реализации нарратива *насилия* – 2010-х годов, ознаменованных появлением в белорусской литературе *документального* вектора, сосредоточенного на парадоксах национальной ментальности, демифологизации отечественной истории. Здесь следует выделить пьесу и спектакль по ней «Patris» с подзаголовком «17 документальных интервью» (2013) С. Анцелевича, В. Красовского, Д. Богославского, театральные проекты Д. Богославского «Мабыць?» (2015), А. Марченко «Границы. Net» (2017), А. Андреева «Гульня без правілаў і з невядомай мэтай» (2017), поставленные на официальной сцене. В ряде произведений андеграунда эксплицируется непроговоренная травма поколения, уровнем реализации которой становится язык – монологи с фактологической основой. Таковы проекты брестского независимого тетра «Крылья холопа»: спектакль «Чернобыль» (2014) на основе реальных историй выходцев из «зоны отчуждения», а также многоформатный «Brest Stories Guid» (2017) о еврейском гетто в Бресте, выстроенный на стыке аудиоспектакля и путеводителя.

В данный ряд вписывается спектакль Белорусского свободного театра «Быў ў пана верабейка гаварушчы...» (2017) в режиссуре Николая Халезина. В основе сценарных планов – написанный на тарашкевице цикл путевых заметок Змитра Бартошика, барда, журналиста, писателя. На первый взгляд, автор использует дискретную композицию, предлагая читателю сюжетно не связанные между собой дословно записанные рассказы очевидцев, 80–90-летних жителей глубинки, «давних людей», о событиях истории Беларуси 1930–1950-х гг.: надежде на национальное возрождение в предвоенные годы, партизанском движении, оккупации в годы Великой Отечественной войны, сталинских репрессиях. Однако данные фрагменты объединяет этологическое задание – показать «несоветскую Беларусь», понимаемую как территория, где сохранилась ментальность белорусов.

Его эстетическое решение в спектакле Белорусского свободного театра базируется на расширении зрительского восприятия, ярко выраженной перформативности художественного высказывания. Этому содействует ряд эстетических приемов, главный из которых – нивелирование границы между реальным и сценическим временем-пространством. Так, игровой площадкой служит комната в коттедже,

являющаяся одновременно и зрительным залом, вследствие чего зрители находятся в «эпицентре» изображаемых событий. Ее интерьер напоминает гостиную деревенского дома (старый телевизор, кассетный магнитофон, семейные фотографии, портрет Ленина на стене), где происходит застолье в честь Дня победы, в котором участвуют актеры и зрители. Отметим, что премьера спектакля состоялась 9 мая, что создавало иллюзию полного погружения в драматическое время-пространство на физическом уровне. Способствовали этому и детали предметно-вещного мира: посуда, настоящие закуски, самогон.

Однако эмоциональная атмосфера спектакля выдержана, в отличие от книги З. Бартосика, в трагифарсовой тональности: шутки, деревенские анекдоты, пародирование, восходящие к народной смеховой культуре, сменяются гиперреалистической подачей событий прошлого в рассказах «давних людей».

Как в русской, так и в белорусской драматургии 2010-х годов нарратив *насилия* пронизывает и частную сферу жизни, становясь знаком не столько социальных процессов, сколько психологического слома. Отсюда – реализующие его жанрово-стилевые кейсы: *монодрама* (представленная не только в «чистом» виде, но и в качестве отдельных элементов художественной структуры других произведений, в частности, *социальной драмы*), *документальная драма*. Обращает на себя внимание актуализация «женской» темы с сопутствующим ей феноменом телесности, как правило, деформированной, поруганной.

Насилие над женским телом является знаком предельного психологического неблагополучия в пьесах российских авторов, созданных на рубеже веков («По дороге к себе» (1992) М. Арбатовой, «Первый мужчина», «Про мою маму и про меня» (обе – 2003) Е. Исаевой) и новейших («Наташина мечта» (2008), «Жанна» (2013) Я. Пулинович, «За белым кроликом» (2018) М. Огневой). Типологические параллели находим в белорусской драматургии, для которой важным событием стал выход антологии женской пьесы «все нормально. ее версия» (Минск, 2019), а также постановки «С училища» по пьесе А. Иванова (режиссер – А. Марченко; 2018), «Родные люди» (режиссеры – Валентина Мороз и Леха Чыканас; 2018).

Так, спектакль «Родные люди» (2018) создан в лаборатории социального театра. Ему предшествовала постановка «11 апреля» (2017) – первый опыт освоения средствами вербатим психологического потрясения очевидцев теракта в минском метро, предложенный В. Мороз в рамках работы в европейском колледже театрального искусства ECLAB. Спектакль, показанный на сцене РТБД в Минске,

реализует иной ракурс исследования проблемы насилия – от частного (семейного) к социальному. Стремление раскрыть социологический аспект проблемы (обращение создателей спектакля к данным статистики, согласно которым треть белорусских женщин сталкивается с проявлениями насилия) органично форме – историям пяти женщин, оказавшихся в убежище «Родислава», поданным через монологи.

По словам режиссерки во время онлайн-обсуждения на площадке «НомoTalk. Театр [не]насилия» (26.04.2021), работа над спектаклем включала два этапа, типичных для мировой практики вербатим. Это прежде всего запись интервью с последующей читкой и второй этап – эстетическая дистанция, репрезентация материала в виде художественного произведения. Смыслообразующим уровнем художественной структуры является здесь герой, сценическое решение которого выстроено не на констатации травматического опыта (ожидаемой от документального театра), а на усложнении нравственно-психологического рисунка, способности передать трудно уловимые нюансы: «сращенность» с ролью жертвы, психологическую неготовность ее преодолеть, «обезличенность» страданием. Этому способствует нивелирование индивидуальных черт героинь с помощью одинаковых костюмов (рубашек или платьев телесного цвета, которые можно интерпретировать как знак уязвимости тела, фактически не защищенного визуально), а также ретроспективное действие – демонстрация в драматическом настоящем опыта прошлого, настойчивое возвращение к нему, например, в мизансцене, когда во время монолога одной из обитательниц убежища на экране отображается история, зафиксированная в интернет-пространстве с помощью хештегов #shelter #убежище # милиция #отнимем_ребенка.

Многозначностью обладает и хронотоп, смоделированный как «замкнутое» пространство с минимальным интерьером в серых тонах – столом и подиумом, предполагающее, однако, потенциально возможные выходы, знаками которых становятся дверные пролеты. Это позволяет рассматривать убежище не столько как место сценического действия, сколько как пространство рефлексии, напряженной «внутренней» сферы, балансирующей между безучастностью, апатией и мощным эмоциональным всплеском. Именно «проговаривание» травмирующей ситуации, интенсивное проживание некогда подавленных эмоций возвращает героиням индивидуальность, достигает важного рецептивного эффекта – «размыкания» «внутреннего» пространства, оставляя зрителю, наряду с «открытым финалом», надежду.

Сценическая реализация авторского месседжа обнаруживает «проблемные места» документальной драматургии, уязвимость ее

этологического задания: во время читки с некоторыми «информационными донорами» случилась истерика, хотя, согласно инструктажу Ольги Горбуновой (руководительницы «Родиславы»), возможность диалога была предоставлена только с теми, кто прошел курс психотерапии. Это проблематизирует арт-терапевтический эффект документальных произведений, что понятно, поскольку в центре художественного универсума – травмированное сознание.

Необходимо отметить и рецептивные затруднения части белорусской аудитории – неспособность нести ответственность за собственные эмоциональные реакции, что во многом обусловлено отсутствием на официальной сцене предшествовавших практик в области документальной драматургии с острыми социальными акцентами. Так, после премьеры на фестивале «Теарт» (2019), несмотря на ряд комплиментарных рецензий (в частности, такого авторитетного белорусского критика, как Татьяна Орлова [5]), спектакль был частично воспринят как жесткая манипуляция зрительским сознанием.

2020–2022-е годы, отмеченные социально-политическими катаклизмами, ситуацией пандемии с присущими им процессами дестабилизации внутри мирового сообщества, позволяють говорить о наметившемся новом векторе раскрытия феномена *насилия*, воспринимаемого как *политический жест*. Уместно обратиться к формуле «политизация художественного сознания», введенной в научный обиход Татьяной Болдыревой применительно к тенденциям развития российской драматургии конца 2010-х [1, с. 52]. Один из ее наиболее репрезентативных жанрово-стилевых кейсов – *документальная драма* и театральные проекты, воссоздающие реальные истории, поданные через монологи жертв политических репрессий, сквозь призму которых показаны события в России, Украине, Беларуси. Среди наиболее резонансных в российском театральном пространстве – постановка «1.8 М» И. Вырыпаева на сцене Нового театра (Польша) о белорусских политзаключенных, в белорусском – пьеса и ее сценическая версия 2020 года «Время женщин» Н. Халезина о женщинах-политзаключенных, а также поставленные им спектакли «ERROR 303» совместно с эстонской труппой, эскиз спектакля «Gloomy Sunday», над которым коллектив Белорусского свободного театра работал в условиях резиденции в Киеве осенью 2021 года, проект А. Курейчика «Обиженные. Беларусь». Упомянем и о менее известных практиках, показательных, однако, с точки зрения документального ракурса подачи актуальной повестки: о читках белорусских и российских коллективов во время марафона перформативных чтений

«Koniec świata już był» («Конец света уже был»), организованного Театром Ежи Гротовского и Teatr na Faktach во Вроцлаве (25.06.2022).

Сближают данные проекты как внешний фактор – существование в условиях релокации, так и ряд факторов собственно эстетических. Во-первых, близость медиапроектам, гражданским акциям политического протеста на перформативной основе, с которыми их объединяют *фактологический базис* (опора на факт, запечатленный в массовом сознании), *медийная документальность* (отражение в медиапространстве: на информационных ресурсах, в социальных сетях, ТГ каналах, etc.), *перформативность* (нацеленность на эмоционально интенсивное проживание «здесь-и-сейчас»), *связь с повседневными практиками*: символическими акциями гражданского общества, гражданскими культами в Беларуси и России (пародирование дискурсов власти, трансляция дискурса протеста). Во-вторых, этологическое задание: пьесы и спектакли на документальной основе воспринимаются как единственный способ *легитимизации* коллективного опыта, важного с учетом его табуированности в пространстве официальной культуры и масс-медиа. В-третьих, тематическая заостренность на политических процессах позволяет рассматривать данные проекты как определенный этап развития *политического театра*. Вспомним, что, согласно теории и истории драмы XX века, театр документальный принято изучать и как один из инвариантов театра политического [6, с. 358]. Кроме того, активизации документального вектора способствует то, что как в России, так и в Беларуси в силу цензурных ограничений отсутствуют перформативные практики, приемлемые для педалирования политической повестки.

При этом, если в российском контексте культура политического перформанса сформировалась (движение «Э. Т. И.», перформер-группы «Тотарт», «Поп-механика», Г. Виноградов, С. Курехин, О. Кулик, etc.), как политическое направление, утвердившееся в театрально-драматургическом пространстве (Театр.doc, «Практика», «Балтийский дом», «Политтеатра» и др.), то в Беларуси документальные проекты представляют собой одну из первых попыток найти способ эстетической интерпретации актуальных проблем. Очевидно, что ракурсы подачи нарратива *насилия* в русской и белорусской драматургии в 2000-х – 2020-х гг. движутся от художественного вымысла (часто в неконвенциональных формах) к формам конвенциональным – соответствующим опыту реципиента. Следует отметить и усиление перформативно-рецептивного потенциала сценического действия за счет эмоциональной вовлеченности зрителя. Потенциал эстетический

представляется проблематичным в силу этологического задания, что призвано восполнить его вытеснение из коммуникативных практик, но лишено наращивания новых смыслов.

Список литературы

1. Болдырева, Т. В. Политизация художественного сознания в современном театральном-драматургическом пространстве / Т. В. Болдырева // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: предварительные итоги. – Самара : СамГУ, 2016. – С. 52–67.
2. Гончарова-Грабовская, С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. : учеб. пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 280 с.
3. Журчева, О. Природа конфликта в новейшей драме XXI века / О. Журчева // Новейшая драма XX–XXI вв.: проблема конфликта : материалы науч.-практ. семинара, Тольятти, 12–13 апр. 2008 г. / сост. и отв. ред. Т. В. Журчева. – Самара : Универс групп, 2009. – С. 18–27.
4. Липовецкий, М. Перформансы насилия: «новая драма» и границы литературоведения / М. Липовецкий // НЛЮ. – 2008. – № 89. – С. 192–200.
5. Орлова, Т. Были родные, стали чужие. Семейные скандалы прямо на сцене [Электронный ресурс] / Т. Орлова. – Режим доступа: <https://sputnik.by/20190926/Byli-rodnye-stali-chuzhie-Semeynye-skandaly-pryamo-na-scene-1042838080.html>. – Дата доступа: 10.07.2021.
6. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
7. Рымарь, Н. Творческий потенциал мимесиса и немиметических форм в искусстве / Н. Рымарь // Миметическое / антимиметическое : материалы V науч.-практ. семинара, Самара, 20–21 апр. 2012 г. – Самара : Инсиома-пресс, 2013. – С. 5–22.
8. Miller, J. H. The Ethics of Reading / J. H. Miller // Theory Now and Then. – Durham : Duke University Press, 1991. – 405 p.

E. Lepisheva

VIOLENCE IN THE RUSSIAN AND BELARUSIAN DRAMATURGY OF THE 2010s: AESTHETIC AND COMMUNICATIVE ASPECTS

The article attempts to identify the features of the implementation of the phenomenon of violence in the Russian and Belarusian dramaturgy of this period. For this purpose, the theoretical substantiation of the narrative of violence in theatrical and dramatic practices is given in the light of both fundamental research on the theory of drama and theater, and the latest developments in their communicative aspect; the specifics of the implementation of the phenomenon of violence in the plays and productions of Russian and Belarusian authors of the 2010s are traced in two aspects: diachronic (taking into account the experience of predecessors) and comparative (taking into account typological parallels and discrepancies of these literatures with «access» to the world literary space). The author of the article assumes an interdisciplinary approach, uses comparative-typological, historical-literary, communicative research methods.

Keywords: violence, social drama, documentary drama, performance, Russian drama, Belarusian drama.

Ю. Е. Павельева (Москва, Россия)

«ГОРЕ У ВСЕХ БЫЛО БЕЗ КОНЦА»:
ТРАВМАТИЧЕСКИЙ ОПЫТ В ВОСПОМИНАНИЯХ
И. Г. БЕРХМАН

Рассматривается травматический опыт представительницы «первой волны» русской эмиграции И. Г. Берхман, архивное дело которой хранится в Фонде № 1 Дома русского зарубежья имени А. Солженицына. Основу Фонда составляет наследие Всероссийской мемуарной библиотеки, где представлены страницы русской истории с точки зрения судеб отдельных людей. Объединяя эти страницы, можно воссоздать единую книгу исторического пути России.

Ключевые слова: русское зарубежье, И. Г. Берхман, Всероссийская мемуарная библиотека, А. И. Солженицын.

В декабре 1975 г. в Цюрихе А. И. Солженицыным было написано «Обращение к русским эмигрантам, старшим революции», в котором он призывал живых современников бурной пред- и послереволюционной поры присылать ему свои воспоминания. Предвидя возможные трудности, писатель уговаривал своих предполагаемых адресантов сделать над собой усилие «для восстановления прошлого России»: «Многие из вас уже слабы или плохо видят, или условия вашей жизни неблагоприятны, отчего даже несколько страниц воспоминаний написать – для вас большой труд, да часто кажется и ненужным, раз политики, генералы и учёные эмиграции уже написали и опубликовали свои книги. Но это не так: свидетельство каждого из вас – бесценно, если верно выбрать, о чём каждый может рассказать» [1, т. 2, с. 315]. Спустя два года, в сентябре 1977-го, уже в Вермонте, А. И. Солженицын выпускает еще одно «Обращение к российским эмигрантам», где речь идет о Всероссийской мемуарной библиотеке, составляемой из присылаемых ему материалов: «Русский Общественный Фонд, основанный мною три года назад, одной из целей своих ставит собирание всяких личных воспоминаний наших соотечественников с обязательством (от меня и моих наследников) – надёжного хранения, постепенной перепечатки и каталогизации их, а как только наступит благоприятное для того время – перевозки их всех в один из городов Центральной России, где они будут соединены с подобными же воспоминаниями людей, проживших всю жизнь в СССР, и составят вместе с ними Всероссийскую Мемуарную Библиотеку, сгусток народной памяти и опыта» [1, т. 2, с. 471]. Писатель поясняет цель создания ВМБ: «...будущий исследователь новейшей русской истории сможет двигаться систематически по избранной области, как бы

выслушивая авторов, уже и умерших, открывая нелживую историю в этих неоценимых свидетельствах» [1, т. 2, с. 472]. Второе «Обращение...» призывает эмигрантов делиться воспоминаниями, чтобы «горе наше не ушло вместе с нами бесследно, но сохранилось бы для русской памяти, остерегая на будущее» [1, т. 2, с. 473]. В словах основателя ВМБ звучит тема исторической травмы, ставшая едва ли не самой распространенной в литературе эмиграции первой волны.

Рукописный фонд Всероссийской мемуарной библиотеки явился основой Фонда № 1 архивного собрания Дома русского зарубежья. Среди множества дел этого Фонда хранятся бесценные свидетельства современников катастроф планетарного масштаба и одно из них — дело Ирины Георгиевны Берхман, родившейся в семье потомственных военных, причем не только по отцовской, но и по материнской линии.

Откликнувшись на призыв Солженицына, И. Г. Берхман представила двучастные воспоминания, где в первой части описывается жизнь ее семьи в России, история беженства, мытарств по Европе, а во второй – эмигрантская жизнь в Марокко. Начальный лист первой части воспоминаний отмечен греческой буквой «ц», которой Солженицын, выпускник физико-математического факультета Ростовского университета, обозначал те материалы, которые он просматривал лично.

На долю эмигрантов первой волны, покидавших Россию в период, названный впоследствии Русским Исходом, пришлось довольно много трагических событий, когда почти в каждой семье переживалась смерть близких: революция 1905 г., Первая мировая война, трагедии 1917 г., Гражданская война; еще одним травмирующим испытанием стала эвакуация или из Новороссийска, характеризующаяся как «Новороссийская катастрофа», или из Крыма, которая многими ее участниками также воспринималась как величайшее бедствие (теме крымской эвакуации посвящена моя статья «Никогда мне эта чаша горше не была, чем из Крыма...» [2, с. 214–227], где приводятся воспоминания эмигрантов «первой волны», материалы которых хранятся в архиве Дома русского зарубежья). Следующие травмы, поджидающие эмигрантов, – лагеря беженцев и связанные с пребыванием в них унижения, голод, болезни.

Мемуары И. Г. Берхман начинаются с того, что буквально на первой странице она вспоминает о личной психологической травме, оставившей глубокий след в ее душе и пронесенной через всю ее жизнь. Эта травма также была связана с историческими событиями: «Мама мне рассказывала, что я малюткой как-то выскочила на улицу и попала в революционную манифестацию, и, когда мама кинулась за мной в открытые ворота, какой-то солдат уже выносил меня на руках из толпы.

Мама на всю жизнь запомнила выражение страха и отчаяния на моём детском лице. Поэтому, может быть, у меня навсегда остался страх при виде толпы, и не только манифестирующей по какому-нибудь политическому поводу (а этого я нагляделась за всю мою жизнь), но даже и веселящейся толпы на ярмарках или во время карнавала» [3, л. 1]. Эта история, очевидно, относится к событиям 1905 г.; а затем началась череда новых исторических потрясений. Первым стала Мировая война: «В августе была объявлена война. Жизнь наша сразу же перевернулась», – пишет И. Г. Берхман и отмечает далее: «Горько и страшно было за всех родных и знакомых, ушедших на войну. Я каждый день внимательно читала в газетах списки убитых и раненых, и сколько же знакомых имён я в них находила!» [3, л. 14]. На социальную катастрофу наложились семейная беда, когда отец И. Г. Берхман проводивший на турецком фронте, как она пишет «блестяще сложную и смелую военную операцию, окружив турецкую армию и взяв в плен командира корпуса Исхан Пашу» [3, л. 14] (написание имени собственного приводится в соответствии с мемуарным источником. – Ю. П.), оказался отстраненным от командования. И. Г. Берхман пишет: «Не могу и теперь без горечи вспоминать тогдашних папиных страданий. Очень тогда было тяжёлое состояние в нашей семье. Мне было тогда только 12–13 лет, но я обожала отца и его боль была и моей болью. Да и ведь это было ещё и моё первое столкновение в жизни с подлостью и несправедливостью, с тем, какую силу имеют интриги и клевета» [3, л. 15]. Справедливость всё же восторжествовала, и «в 15-м году отцу, наконец, удалось добиться расследования по делу Сарыкамьшской операции. По милости Божией всё дело выяснилось. Папа бал награждён орденом св. Александра Невского, и особым приказом Государя Императора орденом Святого Победоносца Георгия, и назначен командиром 40-го Армейского Корпуса на Юго-Западном фронте, где под его командованием находился также и один румынский корпус» [3, л. 16]. Затем пришли новые беды: «Но вот в конце февраля 1917 года наступила Революция. Отречение Государя поразило нас с мамой, как громом. Рушился наш мир. Казалось, пришёл конец всему. Сразу же начались беспорядки. Не могу теперь вспомнить, как и когда всё происходило, но жизнь стала и трудной, и страшной» [3, л. 17].

И в мемуарах при описании жизни в пореволюционном Тифлисе, уже оставленном сначала немцами, а потом и англичанами, т.е. в то время, когда правительством «фактически был Совет Солдатских и Рабочих депутатов» [3, л. 19] вновь возникает образ «серой и всегда злобной повсюду толпы» [3, л. 19].

Начинается время потерь, время страха, болезней, холода и голода, хотя, как писала мемуаристка, «настоящего голода у нас не было», она сама и ее близкие были лишены привычной пищи, мечтали о вкусной пище, но и это воспринималось как травматический опыт: «Даже и очень молоденькой я уже понимала в этом наше унижение» [3, л. 19].

Далее приходит время тяжелых путешествий: «в набитом народом поезде до Батума, а оттуда морем в бурную погоду в Новороссийск» [3, л. 20], затем небольшая передышка и вновь бегство от красных – мучительное перемещение сначала пешком от станции Минутка в Кисловодск, а оттуда во Владикавказ, в теплушке, где было «так же холодно, как на ледяном ветру на окружающих нас снежных полях» [3, л. 22–23]. И всё это сопровождается трагическими известиями о гибели близких людей: муж одной из кузин «был взят в плен и тут же на месте застрелился», у другой кузины муж «погиб в Белой Армии, а её грудной сыночек умер во время тяжёлого отступления и армии, и гражданского населения по льду» [3, л. 22–23].

Множится людская трагедия, и мемуаристка пишет и о своем индивидуальном, и об общем людском горе: рассказывая о бегстве из Владикавказа по военно-грузинской дороге уже в марте 1920 г., Ирина Георгиевна не может не сказать о том море «горя человеческого», которое их окружало: «Когда пишешь об этом, то всё выходит как-то просто. А ведь какая это была трагедия и мука всей этой массы людей, уходящих с родных мест в неизвестность, среди них и побеждённых воинов, женщин и детей, старых и малых, больных и раненых. И сознание, что на этой суровой дороге всё без конца идут повозки и бредут пешие» [3, л. 25].

Но и это еще не финал трагедии: впереди Батум, последний пароход в Крым; Ялта, где «жили слухами о боях, и то окрылялись надеждами, то отчаивались» [3, л. 26]. И вот «к ноябрю стало ясно, что Белая Армия разбита и что опять надо уходить. Уходить за море и в ещё худшую неизвестность. И вдруг сразу всё оборвалось» [3, л. 26]. Столпотворение в порту, ужас от мысли, что эвакуация может не состояться, подкрепленная недавним кошмаром: «И ведь почти у всех здесь людей было в памяти то, что происходило тут на молу перед уходом отсюда ещё так недавно большевиков, когда сотни трупов с привязанными к их ногам камнями стояли чудовищным лесом на дне моря вдоль мола» [3, л. 26]. Однако семье Берхман удалось попасть на борт итальянского парохода «Корвин», который и разлучил их с родиной: «Всё больше удалялась от нас последняя полоска земли – Россия. Это было 13-го ноября 1920 года» [3, л. 26].

За пределами покинутой родины уже о бедствиях в эвакуационном лагере, где российских эмигрантов почему-то считали военнопленными, хотя лагерь находился во французском ведении, т. е. в ведении союзников по Первой мировой войне, И. Г. Берхман писала: «Горе у всех было без конца. У кого дети, у кого родители остались в России. И в каждой почти семье были убитые и замученные. Ночи в бараках были страшные. Часто врвались в них солдаты-сенегальцы, хватили кого попало и увозили неизвестно куда. При их появлении начинался крик и плач. Особенно как-то страшно выла одна молодая женщина на глазах которой ещё недавно убили её мужа и грудного ребёнка» [3, л. 29].

Казалось, уже то, что было описано ранее, невозможно вынести, а впереди никому не нужных и бесправных эмигрантов ждали новые тревоги и унижения: мытарства по канцеляриям ради получения документов, жуткие переезды, когда «сплошной стон стоял вокруг» [3, л. 37], поиски работы и бесконечные страхи, в том числе и страх ареста, поскольку, например, в Болгарии, где в какой-то период оказались Берхманы, «ожидали коммунистического переворота» [3, л. 38]. Но при этом сохраняется отзывчивость к чужой беде, даже когда обстоятельство своей жизни начинают улучшаться и можно было бы отрешиться бед: «Я получила временную службу во французском бюро по принятию армянских беженцев из Турции, после ужасной резни христиан в Смирне. Вот уж опять я навидалась уже чужого горя и беды» [3, л. 40].

Вопрос о произошедшей в России катастрофе, заставившей многих соотечественников И. Г. Берхман покинуть родину и искать убежище по всему миру, становится тем сюжетным стержнем, который организует ее повествование, безусловно, отмеченное печатью таланта. Стоит отметить, что размышления о причинах крушения дореволюционного, мира остаются за пределами повествования. Появляются они едва ли не единожды, в самом конце первой части мемуаров, когда И. Г. Берхман пишет: «На нас, русских беженцев, смотрели, как на аристократов, когда-то пивших народную кровь, а теперь просто озлобленных тем, что мы потеряли своё состояние и привилегированное положение» [3, л. 42]. Здесь, как мы видим, нет травмы вины (или она запрятана глубоко в подсознание), здесь травма, порождающая обиду непонимания: «Такое к нам отношение поневоле вызывало в нас чувство обиды» [3, л. 42]. Боль этой травмы требует немедленных рецептов ее излечения, и у И. Г. Берхман и ее окружения они нашлись: «Всё же мы крепились и жили надеждой вернуться на родину, сбросившую с себя большевицкое иго. Я же, милостью Божьей, после нескольких лет душевного смятения, стала постепенно приходить к церкви, к её помощи и утешению» [3, л. 42].

Завершая воспоминания, И. Г. Берхман пишет: «Много у меня бывало моментов страха и отчаянья... Без конца я пролила слез над своим и чужим горем. Этого чужого горя, и индивидуального и массового, я столько навидалась, что хватило бы на несколько жизней. И все же я думаю, что мне пришлось прожить полную человеческую жизнь, в которой, несмотря ни на что, было много любви, света и тепла» [3, л. 100]. Это итоговое высказывание позволяет подчеркнуть, что воспоминания И. Г. Берхман, помимо «пунктов травмы», содержат и «пункты утешения»: память о заслуженном авторитете отца, семейная память, встречи с людьми, радости близких, «интенсивная культурная жизнь» [3, л. 41], утешение в религии и, конечно же, воспоминания о прежней жизни в России – вот то, что было живительным источником для тех, кому, как И. Г. Берхман, выпали на долю такие страшные и многочисленные травмы: и социальные, и психологические. След от этих не затянувшихся ран остался в душах многих эмигрантов, поэтому они уже в очень почтенном возрасте откликнулись на призыв Солженицына «сделать над собой усилие» и поделились своими свидетельствами «нелживой истории».

Список литературы

1. Солженицын, А. И. Публицистика : в 3 т. Т. 2 : Общественные заявления, письма, интервью / А. Солженицын. – Ярославль : Верхне-Волжское книжное издательство, 1996. – 624 с.
2. Павельева, Ю. Е. «Никогда мне эта чаша горше не была, чем из Крыма...» (Крымский исход на страницах Всероссийской мемуарной библиотеки) / Ю. Павельева // Эмиграция как текст культуры: историческое наследие и современность : сб. науч. ст. – Будапешт : Изд-ство Selmecezi Bt. ; Киров : ООО «Изд-во “Радуга-Пресс”», 2020. – С. 214–227.
3. Архив ДРЗ. – Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 32. Берхман И. Г. Лл. 1–109.

Y. Pavelieva

«SORRY FOR EVERYONE WAS WITHOUT END»: TRAUMATIC EXPERIENCE IN THE MEMORIES OF I. G. BERKHMAN

The article deals with the traumatic experience of the representative of the «first wave» of Russian emigration I. G. Berkman, whose archives are kept in Fund No. 1 of the House of Russian Abroad named after A. Solzhenitsyn. The basis of the Fund is the heritage of the All-Russian Memoir Library, which presents the pages of Russian history from the point of view of the fate of individuals. Combining these pages, you can recreate a single book of the historical path of Russia.

Keywords: Russian abroad, I. G. Berkman, All-Russian Memoir Library, A. I. Solzhenitsyn.

И. А. Мельникова (Москва, Россия)

НАЙТИ СЛОВА: ТРАВМА И СТЫД В ТВОРЧЕСТВЕ
АННИ ЭРНО

Анализируются две повести современной французской писательницы Анни Эрно «Место в жизни» и «Стыд». Рассказывая о себе, о том, что ее формировало, о семье, укладе и правилах жизни нормандского городка, Эрно выбирает особую форму повествования, «автосоциобиографию». Особое место в прозе Эрно занимает психологическая травма, ее последствия и способы ее проработки посредством психотерапевтического письма.

Ключевые слова: автобиография, травма, терапевтическое письмо.

В последние три десятилетия во франкоязычной литературе наблюдается необычайный расцвет автобиографической прозы. Авторами, наследниками богатого предшествующего опыта Симоны де Бувар, Натали Саррот, Маргерит Дюрас, Маргерит Юрсенар, зачастую становятся женщины. Их тексты все более откровенные, исповедальные, личностные, затрагивают актуальные вопросы: место женщины в современном обществе, женщины в эмиграции (Лейла Слимани), темы сексуального характера (нашумевший роман французской журналистки Катрин Милле «Сексуальная жизнь Катрин М.» с провокационным предисловием-размышлением «Почему и как?»), инцеста (Кристин Анго), насилия (Николь Маликони), анорексии (Женевьева Бризак, Амели Нотомб) и женских болезней (Жеральдин Дормуа).

Анни Эрно, француженка из Нормандии, уроженка городка Ивето, лауреат множества престижных литературных премий, почетный доктор университета Сержи-Понтуаза, входит в их число. Повести Эрно посвящены разным периодам ее жизни, связанным с тем или иным событием-травмой: смерть отца («Место в жизни»), аборт («Событие»), рак груди («Использовать фотографию»), смерть матери («Женщина»). Было бы неверным сказать, что Эрно единственная из современных прозаиков признает терапевтическую роль автобиографического письма, но форма, которую она выбрала для рассказа о себе, пожалуй, уникальна: цель Эрно не просто зафиксировать личную историю, она стремится к разоблачению, препарирует социальные структуры, измеряя влияние патриархального мышления большинства на жизнь женщины, и выставляет на всеобщее обозрение то, что терпеть невыносимо. Автосоциобиографии (термин, который нашла и использует для характеристики своих произведений сама Эрно) соответствует манера высказывания, «пресный язык», *langue plate*, который она «использовала в прошлом, извещая родителей в письмах о главных новостях».

У писателя, решившегося на психотерапевтическое автоисследование, по мнению Анни Эрно, нет «права на всякого рода художества».

Одной из тем, проходящих через творчество Эрно, становится тема стыда. Ей важно разобраться, является ли стыд самостоятельной эмоцией, или же он – составная часть или последующая реакция на травмирующее событие, на другое сильное переживание, страх, испуг, тревогу, вину. Только поняв природу стыда, можно от него избавиться.

В повести «La place» (1983 год) – в русском переводе «Место в жизни», что несколько сужает смысл, заложенный в оригинальном названии, ведь речь идет не только о внешних, социальных границах, но и внутренних, унаследованных, генетических, о «лимитах личности» – центральной проблемой становится, с одной стороны, проблема «социальной миграции», с другой – сопровождающая ее тема стыда. «Я хотела написать об отце, о его жизни и о дистанции, возникшей между нами, когда я была подростком. Классовой дистанции, но особого рода, дистанции, не имевшей названия» [3, с. 23]. История отношений девушки-провинциалки, сделавшей университетскую и писательскую карьеру, и ее родителей-лавочников с непоколебимой жизненной установкой «выше собственной головы не прыгнешь» читается как история пациентки на приеме у психотерапевта. Стремясь «быть не хуже других», родители внушают героине, что «главное – помнить, чьи ты будешь», и испытывают постоянный страх «оказаться не на своем месте». Страх этот однажды материализуется: ее отец, по ошибке сев в вагон первого класса, чуть не умирает от стыда. Зная «свое место», родители умышленно лишают себя элементарных удобств: обзаведясь довольно поздно крошечной ванной, продолжают греть воду и мыться на кухне. Нежные слова, проявления чувств, ласки в семье под негласным запретом: «неизвестно почему, родители всегда стыдились любви». Неудивительно, что Анни одинока, ее не покидает мысль, что «они, наверняка, предпочли бы иметь другую дочь». Особым пунктом нестыковки в отношениях Анни с родителями становится язык повседневного общения. Исправив однажды отца, Анни провоцирует у него приступ ярости и с тех пор, замкнувшись, больше не пытается обсуждать с домашними учебу в школе, а затем в педагогическом коллеже и университете. «Я плакала. Отец чувствовал себя несчастным. Все, что касалось именно языка, а не денег, вернее их отсутствия, связано в моей памяти с обидой, стыдом и ссорами» [3, с. 64].

Итак, тема стыда или, если выразиться метафорически, «стыдесная земля», в повести «Место в жизни» многослойна [1, с. 41]. Родители

навязывают ребенку собственный комплекс неполноценности, дочь в свою очередь стыдится их низкого происхождения, бедности и необразованности. С годами стыд, обретая более четкие формы, и здесь колоссальную роль играет сравнение уклада своей жизни с жизнью других, становится мучительнее: Анни выходит из «родной» социальной группы, не может «обжиться», «найти свое место» в новой и начинает стыдиться саму себя. «Новый стыд» сопряжен с синдромом самозванца, страхом «промахнуться», опозориться, показаться смешной в глазах «других», «не ставших своими», страхом разоблачения и последующего суда. Сложный спектр базовой эмоции дополняется угрызениями совести: ценой вхождения в новый притягательный мир оказывается отказ от прошлой жизни, от всего, что ее составляло. «Я подчинилась желанию мира, в котором теперь живу и который пытается заставить меня забыть о мире нижестоящих, из которого я вышла, словно помнить о них – дурной тон», – констатирует Эрно. [3, с. 93]. Травмирующий опыт переживается как предательство: «я чувствовала, что отдалилась не только от них, но от самой себя». Неслучайно эпиграфом к повести становится цитата Жана Жене: «Я позволю себе объяснить: писать – это последнее прибежище после того, как ты предал».

Тема стыда и «социальной миграции» получает продолжение в повести «Стыд», опубликованной через пятнадцать лет после «Места в жизни». Эрно признается: «Стыд стал для меня чем-то естественным, словно он был неотделим от профессии моих родителей-лавочников, их денежных затруднений, фабричного прошлого, нашего способа существования. Я сжилась с этим мучительным чувством стыда. Я уже больше не замечала его. Стыд стал частью моего «я»». Она возвращается к нескольким травматическим эпизодам, не фигурировавшим ранее в ее произведениях, отмечая, что четкого понимания пережитых ситуаций у нее по-прежнему нет, с ними связано только чувство стыда, вытеснявшее все прочие мысли и чувства, и «тяжкое бремя унижения». Драка близких родственников на глазах у всего квартала, безобразная ссора с матерью из-за пустяка, поездка с отцом в Руан и общий обед в ресторане, где их обслуживали последними, «безжалостно напоминая о существовании двух миров и их принадлежности к низшему». Поход к зубному врачу оборачивается драмой: врач спрашивает, болит ли у нее зуб, когда она пьет сидр, а «сидр пили за едой рабочие и крестьяне – взрослые и дети. Я пила дома только воду, изредка разбавленную гранатовым соком. (Неужели от меня не ускользала ни одна фраза, которая напоминала о месте,

занимаемом нами в обществе?)». Даже похвалы учительницы Анни, первая ученица в классе, воспринимает как лицемерие: девочке кажется, что та только и ждет момента, чтобы безжалостно высмеять ее никчемность и вульгарность.

Однако все эти «стыдесные» истории меркнут в сравнении со сценой, произошедшей 15 июня 1952 года. Утром отец в пылу ссоры пытался убить мать Анни. Потрясение двенадцатилетней девочки, ставшей свидетельницей этого события, настолько сильно, что она забывает причину ссоры, в сознании остается лишь общая атмосфера: ветреный день, синее платье в горошек, жесты, неразличимые слова и чувство неразрывно связанных ужаса и стыда. Эрно подробно описывает две свои детские фотографии, сделанные «до» и «после» ссоры родителей, словно пытаясь засвидетельствовать необратимые изменения, которые произошли в ней по их вине. В момент события Анни – ученица частной религиозной школы; в мире, к которому она условно принадлежит, в мире обеспеченных и образованных, подобное никогда не случается. «Дальше можно и не продолжать. Вся наша жизнь вызывала у меня только чувство стыда. Уже одна моя привычка безошибочно определять степень опьянения клиентов или тушенка на обед в конце месяца выдавали мою принадлежность к классу, который частная школа игнорировала с брезгливым высокомерием». Травматическая ситуация запускает сбой в работе организма, и прежде всего страдают органы чувств: кашель и насморк не проходят, закладывает ухо, перед глазами плывет туман. Так проявляется своего рода отказ от жизни, в которой все покатило по наклонной плоскости. Стыд у Анни не разделит с паническим страхом: теперь с ней может произойти что угодно. Она увидела то, что не подобает видеть, узнала то, что статус престижного учебного заведения не позволяет знать невинной девочке, и «стала недостойна частной школы, ее безупречности и совершенства».

Почему она молчала почти сорок лет? Эрно дает несколько объяснений. Во-первых, та маленькая девочка, знавшая лишь свой городок, семью и частную школу, владела слишком бедным лексиконом, чтобы выразить то, что заставляло ее страдать. Однако, описывая реакцию, свою и отца, на травмирующее событие, она воспроизводит следующий диалог: «Отец повторял: «Почему ты плачешь? Я же тебе ничего не сделал». – «Tu vas me faire gagner malheur!» (Здесь приводится текст оригинала, потому что выражение «свихнуться на всю жизнь», фигурирующее в русском переводе, не проясняет

«психологическую картину»). [4, с. 15]. Внизу страницы Эрно дает ссылку: «*Gagner malheur* – выражение нормандского диалекта, которое обозначает «стать безумным и несчастным на всю жизнь вследствие сильного испуга». Таким образом, Эрно с помощью одной фразы, звучащей в сниженном регистре диалекта, делает отсылку в прошлое, цитирует себя, отказываясь от нормированного французского, воспроизводит язык своего детства, чтобы описать и то сословие, к которому она принадлежала, и состояние двенадцатилетней Анни.

Другим объяснением столь длительного молчания становится установка, что ни личные травмы, ни возникшие затем психологические проблемы не заслуживают ни внимания, ни проработки. Зачастую именно чувство, что стыдно говорить о себе на фоне происходящего в мире, заставляет стыдящегося замалчивать проблему. То есть то, что и так уже сложно и порой невозможно высказать, слишком постыдное, ранящее, причиняющее страдание, унижительное становится «невысказываемым вдвойне» из-за своей так называемой «незначительности». Героиня Эрно, успешная зрелая женщина, отправляется в библиотеку и заказывает подборку прессы от 15 июня 1952 года, пытаясь, с одной стороны, вписать свою «мини-травму», *trauma mineur*, в череду трагических событий мирового масштаба, с другой – узнать, что ее родители читали в июне 1952 года. Она долго не решается открыть газету и погрузиться в прошлое из-за того самого детского страха, что *elle va gagner malheur*.

Спустя годы, пытаясь найти объяснение произошедшему в роковой день, поделивший ее жизнь на период детского счастья, наивности, чистоты и долгий период страдания, зажатости, стыда, Эрно переходит на диалект своего детства, находит слова, с помощью которых высказывается невысказываемое, проговариваются последствия травмы: «Я уже давно ничего не жду от психоанализа или банальных схем, предлагаемых психологией семейных отношений. “Семейная травма”, “добрые духи детства покинули меня” – нет, это не обо мне. Лучшее всего пережитые мною чувства выражают единственно верные слова, вырвавшиеся у меня в тот день: *gagner malheur*. Никакие другие слова здесь не подходят».

И третьим объяснением столь затяжного молчания становится страх метафизический. Эрно казалось, что она никогда не сможет описать эту сцену даже в личном дневнике: «Точно из страха нарушить какой-то запрет и навлечь на себя неминуемую кару. Быть может навсегда утратить способность писать». Она признается, что прежде

озадачивала этой историей только своих любовников. Объяснение подобной откровенности можно найти у психологов, полагающих, что постепенно постравматический стыд перерастает в самоуничтожение: высказывая «постыдное» партнеру стыдящаяся словно провоцирует его: «Посмотри, какова я! Можно ли любить такое ничтожество?» [2, с. 37]. При этом стыдящаяся испытывает временное облегчение: личная история, засевшая в памяти страшная и безмолвная картина, принадлежит теперь не только ей и в пересказе утрачивает свою исключительность. Другое дело рассказать «в своей книге о самом сокровенном, не предназначенном для чужих глаз и пересудов». А что если вновь придется сгорать от стыда?

Список литературы

1. Баженов, М. Антропологические аспекты «культуры стыда» / М. Баженов. – М. : Алетея, 2022.
2. Цирюльник, Б. Психология стыда / Б. Цирюльник. – М. : Рипол-Классик, 2021.
3. Ernaux, A. La place / A. Ernaux. – Gallimard, 1986.
4. Ernaux, A. La Honte / A. Ernaux. – Gallimard, 1997.

I. Melnikova

FIND THE WORDS: TRAUMA AND SHAME IN ANNIE ERNAUX'S WORKS

The article analyzes two stories by the modern French writer Annie Ernaux «La Place» and «La Honte». Talking about himself, about what shaped her, about the family, the way of life and the rules of life in the Norman town, Ernaux chooses a special form of narration, «autosociobiography». A special place in Ernaux's prose is occupied by psychological trauma, its consequences and ways of working through it through psychotherapeutic writing.

Keywords: autobiography, trauma, therapeutic writing.

О. А. Гриневич (Гродно, Беларусь)

ДИАЛОГ КАК МЕХАНИЗМ ПРЕОДОЛЕНИЯ ТРАВМЫ ЭМИГРАЦИИ В ЛИРИКЕ Б. КЕНЖЕЕВА

Рассматривается цикл стихотворений Б. Кенжеева «Послания» как часть «изгнаннического текста» русской литературы. Показано, что поэт использует традицию данного сверхтекста для преодоления травмы эмиграции. Одним из ключевых механизмов преодоления травмы является диалог. Выделяется два уровня диалога. Первый уровень – диалог с культурной традицией, отсылки к литературной топике. Второй уровень диалога – наложение современного автору социального и культурного контекста (реформы перестройки) на литературную топика и историю России. Взаимодействие этих двух уровней приводит к формированию мысли о цикличности развития истории, преодолеть которую возможно только на уровне индивидуального сознания и творчества.

Ключевые слова: Б. Кенжеев, «текст изгнания», топика, диалог, интертекст.

Тема изгнания детально разработана в русской литературе и является сквозной для нее. Вокруг центральной мифологемы поэта-изгнанника, зародившейся в культуре романтизма, выстраивается система устойчивых мотивов и образов, литературной топика, которая позволяет выделить в русской литературе сверхтекст изгнанничества. Для поэтов-эмигрантов XX века естественно обращение к топике «изгнаннического текста», которое выполняет психотерапевтическую функцию, позволяя осмыслить и преодолеть травму эмиграции.

О роли культуры и творчества в процессе преодоления травматического опыта пишет Н. А. Шапиро, сравнивая стихотворения А. Ахматовой «Лондонцам» и М. Цветаевой «О, слезы на глазах». Оба стихотворения являются откликом на трагические события Второй мировой войны (оккупация Чехословакии в 1939 г., бомбежка Лондона в 1940 г.). Однако авторские стратегии противоположны. Стихотворение Ахматовой наполнено отсылками к мировой культуре (прежде всего, к трагедиям Шекспира), которые играют двоякую роль: «С одной стороны, получается, что реальность страшнее всего, о чём говорилось в великих трагедиях. Но, с другой стороны, жизнь продолжается, вся мировая культура – “поддержка и опора” людям; человечество и прежде знало и великие злодейства, и великую скорбь, и примеры мужественного противостояния злу и отчаянию. Есть некое сообщество людей – “мы”, единых и в любви к Шекспиру, и в горе от гибели множества людей в далёкой стране» [1]. В стихотворении Цветаевой почти отсутствуют культурные аллюзии, за исключением отсылки к «Братьям Карамазовым» («Пора – пора – пора / Творцу вернуть билет»)

и пушкинскому «Пророку» («Не надо мне ни дыр / Ушных, ни вещей глаз»). Обращение к классике через ее отрицание формулирует отказ от поэтического дара и творчества, что придает особый трагизм стихотворению Цветаевой и предвосхищает мысль Т. Адорно о невозможности существования поэзии после Освенцима.

Эти две стратегии – отрицание культуры и культуроцентризм – парадоксальным образом соединяются в стихотворениях Б. Кенжеева, написанных после эмиграции в Канаду в 1982 году. Теме эмиграции посвящены два сборника – «Осень в америке» (авторская орфография. – О. Г.) и «Послания». Мотивы отрицания культуры как фактора преодоления травмы появляются в первом сборнике, где сакрализация слова и литературоцентризм ставятся под сомнение: «Ну что молчишь, раскаявшийся странник? / Промок, продрог? / Ты – беженец, изгой, а не изгнанник, / И не пророк. // Держись, держись за роль в грошовой драме, / Лишь вдохновения не трать. / Лицом к лицу с чужими городами / Учись стоять» [2]. Тем не менее, сборник пронизан интертекстуальными отсылками к поэтам-изгнанникам – Пушкину, Боратынскому, Мандельштаму, Набокову. Диалог с предшественниками позволяет уравновесить лейтмотив одиночества. В сборнике «Послания» (1989) диалог становится ключевой авторской стратегией и позволяет осмыслить личный опыт изгнанничества.

Диалог как организующий художественный принцип и коммуникативная стратегия отражается в названии сборника, отсылающем к жанру дружеского послания, что ориентирует читателя на первый уровень диалога – обращение к традиции. Так, в посланиях Кенжеева актуализируются разные литературные метаситуации, топосы, которые накладываются на внелитературный контекст.

Первая группа топосов связана с литературным этикетом жанра послания – сетования на перебои с почтовым сообщением, извинения за нерегулярность или несвоевременность писем, жалобы на отсутствие ответа от собеседника и т. д. («Любезный Радашкевич, извинишь ли / мою необязательность?»; «Почтеннейший Моргулис, высылаю / курьерской почтой рукопись, в надежде, / что ты меня ещё не проклял»; «Приветствую тебя, неповторимый / Димитрий Александрович. Где бродишь, / где странствуешь? На бенефис в Нью-Йорке / послав тебе свой скромный сборник, я / не получил ответа...»; «Благодарю за весточку, мой Яков. / Мне пишут из отечества всё реже...» [3]). За счет литературного этикета читатель вовлекается в ситуацию игры, становится очевидно, что лирический герой берет на себя роль поэта-изгнанника XIX века.

Вторая группа топосов связана с коммуникативными ситуациями, литературными мифологемами, отсылающими к литературному процессу XIX века. Так, в послании Дмитрию Пригову появляется отсылка к надписи на портрете Жуковского, подаренном Пушкину («Победителю-ученику от побежденного учителя»): «Побеждённый / учитель, умиленно наблюдаю / за быстрым, ослепительным восходом / твоей звезды, гласящей возрожденье / всего, что спит в измученной душе / изгнанника» [3]. Послание Пригову наполнено перифрастическими оборотами, стилизующими поэтическую фразеологию XIX века, в основе которых лежат романтические штампы (Италия как страна поэтического вдохновения, передача «факела» творчества): «Я слышал, ты сейчас / на родине Лукреция и Тасса – / волнуешься же в предвосхищенье первых / мазков суровой, вдохновенной кисти, / любишь на Везувий, заноси / бестрепетным пером в бювар походный / наброски гармонических созвучий, / достойных Гоголя... Он тоже так любил / Италию! Сжимая жаркий факел / поэзии, прими благословенье / канадца незатейливого» [3]. Примечательно, что стихотворение адресовано поэту, творчество которого основано на деконструкции «общих мест» и идеологем. В первом стихотворении, адресованном поэту-эмигранту А. Радашкевичу, который характеризуется как поэт, знающий «толк в красоте, заброшенной, забытой / сегодняшними бардами», речь идет о вещах подчеркнуто «прозаических»: о коммерческом предприятии, в котором участвовал лирический герой, о еде. Именно в «гастрономическом» контексте впервые в сборнике возникает оппозиция «своего» и «чужого», которая по-разному воплощается в последующих стихотворениях: «Кормили славно – но признаюсь, милый, / что две недели жирной русской кухни, / мне, право, показались тяжелы. / Вернулся – и набросился на все / дары своей Канады, на бизонье / жаркое, кукурузные лепёшки / (индейцы так пекут их, что и ты / одобрил бы), на яблоки и клюкву, / кленовый сахар, английское пиво...» [3].

Третью группу топосов составляют клише, связанные с русской историей и культурой, общественной жизнью. Например, в восьмом стихотворении цикла оппозиция свое – чужое иронически переосмысливается в противопоставлении «святой Руси» и «развращенной» Канады: «Третий год / поражена страна моя жестокой / болезнью, Божьей карой, что с содомским / грехом передаётся. Мужеложцев / (их много здесь, по недостатку женщин) / не жалко, но и честный обыватель / подвержен страшной хвори. Доктора / в отчаяньи. Девицы женихам / теперь не дарят даже поцелуев, / фривольностям,

изменам наступил / конец, мой Яков» [3]. Адресат этого послания, Яков (вариант библейского имени Иаков), – химик, который живет в России и должен изобрести противоядие от болезни, охватившей Канаду. Примечательно, что лирический герой воспринимает «Святую Русь» в контексте отчуждения от родины, а Канаду, напротив, называет своей страной. Как и в «гастрономическом» варианте этой оппозиции, ее традиционный смысл в данном случае инверсирован.

Идеологические клише отсылают ко второму уровню диалога, организующему смысловое пространство сборника. Этот диалог представляет собой наложение современного автору социального и культурного контекста (реформы, перестройка) на литературную топику и историю России. В ходе этого диалога формулируется идея цикличности времени, характерная для русской истории.

В третьем послании, адресованном М. Моргулису, лирический герой пишет о переводе на русский язык проповеднической литературы, и «святая Русь» становится «атеистическими краями», куда требуется отправлять из-за океана христианскую литературу. Как и в предыдущих случаях, происходит инверсия «своего» и «чужого»: «Ты, знаю, убеждён, / что там, в атеистических краях, / народ непросвещённый жадно ждёт / напористых речей заокеанских, / которые мы в меру слабых сил / перелагаем на язык отчизны...» [3]. Преобразования перестройки кодируются реалиями XIX века: «там смягчена цензура, вольнодумцев / освобождают, вводят суд присяжных, / купцам дают дворянство, и едва ли / не отменяют крепостное право» [3].

Оппозиция своего и чужого к концу сборника сменяется оппозицией временного и вечного. И если первый полюс данной оппозиции маркируется литературной топикой и историческими отсылками, то второй – библейским текстом. Средствами библейского кода формируется главная идея сборника – представление об истинной поэзии. Лейтмотивом книги является мысль о том, что «литература сейчас не в моде», относится к плану вечного, вневременного. В шестом послании пересказывается сюжет романа Достоевского «Идиот»: «Герой романа, обнищавший князь, / страдающий падучей, приезжает / на родину с идеями любви, / прощенья, братства и славянофильства. / Наследство получает – и с одним / купчишкой (кутилой, богачом) / вступает в бой за некую Настасью / Филипповну – хотя и содержанку, / но редкую красавицу, с душою / растоптанной – имеется в виду / Россия, надо полагать, дурная, / безумная и дивная страна... / Кто победит? Бог весть. Блаженный князь? / Гостинодворец? Или третий кто-то, / на вороном коне, с трубою медной / и чашей, опрокинутой на землю?» [3].

Оппозиция «блаженный князь» – «гостиннодворец» может олицетворять духовное и материальное, славянофильство и западничество, в то время как образ всадника на вороном коне включает библейский контекст, добавляет апокалиптические мотивы. Бинарную оппозицию свое – чужое дополняет триада старое – новое – вечное.

Совмещение разных планов (современность, история, вечность) происходит в пределах одного стихотворения, и такое смещение точек зрения позволяет посмотреть на писателей-современников как на представителей «словесности старинной», поставив их в ряд с представителем этой словесности – Жуковским: «Не брал бы ты в дорогу / романов современных. Захирела / литература русская. Возьми / зачитанного Битова, Цветкова, / Жуковского. Наговоримся всласть / о прелестях словесности старинной» [3]. Сетование на «обмельчание» русской литературы – это тоже «общее место» литературной критики, свидетельство цикличности исторических процессов.

Соединение литературы и реальности происходит и на уровне адресации стихотворений. Наряду с реальными адресатами (Дмитрий Пригов, Тимур Кибиров, Александр Радашкевич и др.), в посланиях присутствуют условные имена (Рональд, Палисандр, безымянные женские образы), отсылающие к условным адресатам поэзии XVIII века (Пленира у Г. Р. Державина, Милета у Н. А. Львова и т. д.).

Последнее стихотворение (всего их двенадцать, что также отсылает к библейской символике) отличается от других отсутствием эксплицированного адресата и сменой хронотопа. Зимнее время, фигурирующее в остальных посланиях, сменяется весенним. В социальном плане весна соотносится с перестройкой (в другом временном плане – с годами «оттепели»). Однако лирический герой, представляя картины социальных перемен, кодирует их через уже известное, ориентируясь на пушкинский текст: «Жизнь близится к концу, / но, слава Богу, есть ещё иные / лихие корабельщики. Поют / они и плачут, восхищаясь ветром / в тугих снастях, и бешеной лазурью / на сколько хватит взгляда... / Неизменны / и море, и корабль – лишь времена / меняются, да так, что не узнаешь. / Трибун опальный неуёмной речью / сторонников сзывает – и напрасно / скрипит зубами отставной полковник – / в Якутск его, в Тобольск! Поди попробуй – / на улицы Москвы толпа такая / немедля хлынет – с дрекольем, с булыжным / оружием, чтоб защитить любимца / народного, мятежного Бориса. / А Михаил каков! А каковы / литовцы и чухонцы, Александр!» [3]. Прочитированный фрагмент распадается на две части. Первая часть представляет план вечности посредством литературной топики (поэт –

«пловец», «корабельщик»). Во второй части – приметы времени, однако социальные изменения и события современности в соответствии с общей идеей цикла изображаются через уже известное, с ориентацией на пушкинский код («Борис Годунов», отношения народа и власти). В этом фрагменте появляется обращение «Александр», подразумевающее, что адресатом последнего послания является Пушкин – архетипический для русской литературы образ поэта-изгнанника. Пушкинская идея смены поколений и приветствия молодому поколению возникает в последних строках стихотворения: «Словно чёрный муравей, / буксир пыхтящий медленно толкает / потрёпанный корабль из Петербурга, / и моряки усталые дивятся / зевакам, попивающим вино / на столиках у пирса. Я и сам / охотно пью за молодость чужую, / за ненадёжный путь землепроходца, / и подымаю воротник – а ветер / подхватывает чаек, уходящих / с недобрым криком в ветреную высь». Несовпадение с духом перемен становятся причиной отказа от возвращения на родину.

Одно из объяснений позиции отчуждения от своей страны сформулировано в послании Тимуру Кибирову, где оппозиция свое – чужое усложняется. В начале послания лирический герой констатирует разрыв связи с родиной: «Неужели / ржавеет дар мой, отлучённый от / наречия московских улиц? Или / вторую революцию в России / и вправду не понять обломкам первой? / Утратили мы трепетную связь / с отечеством неласковым. Восторги / при чтении отважных откровений / в журналах петербургских – миновали, / как первая любовь» [3]. Однако отчуждение объясняется не только разочарованием в социальных преобразованиях, оно затрагивает уровень творчества. Себя и адресата лирический герой называет инородцами, что образует дистанцию не только со страной, но и с такой, на первый взгляд, «неотчуждаемой» частью личности, как язык: «Ты тоже инородец, / признайся, мой Тимур, тебе не страшно / слагать стихи на русском языке? / И гибок он, и жарок, как больная / красавица, и мясом человечим / питается, и ненавистью так / пропитан, что опасно прикоснуться / к его шипящим звукам» [3]. Поэт занимает позицию иронического отчуждения по отношению как к «чужому», так и «своему». В одном из интервью Кенжеев формулирует позицию по отношению к миру:

Есть для меня очень важное понятие такое в поэзии и в искусстве по поводу личности творца, что он должен быть маргинален. <...> Маргинален, на обочине всегда быть, всегда быть немножко изгоем <...> Вот несколько лет назад я посмотрел на себя в зеркало и подумал: «Боже мой! Вот человек! По национальности он казах, русского происхождения. То есть нет, советского. Пишешь: „русский поэт“. С канадским паспортом. Живущий в Вашингтоне, работающий на международную

организацию. Куда больше маргинальности?» (Смеется.) Но если говорить серьезно, я унаследовал от своих казахских предков, конечно, склонность к кочевничеству [4].

В «тексте изгнанничества» Кенжеева прослеживается тенденция к ироническому отстранению от собственной травмы, большую роль в котором играет интертекст. В книге «Послания» лирический герой вступает в диалог не только с конкретными адресатами, но и с культурной традицией, воплощенной в топики – «этикетные» клише переписки, литературные топосы и идеологические клише взаимодействуют с контекстом современности. В результате формируется мысль о цикличности истории, преодолеть которую можно только на уровне индивидуального сознания и творчества.

Список литературы

1. Шапиро, Н. А. Сравнивая – увидеть, или Как Серпентину не выдали замуж за Ансельма Акакиевича [Электронный ресурс] / Н. А. Шапиро // Литература. – 2006. – № 20. – Режим доступа: <https://lit.lsept.ru/article.php?ID=200602005>. – Дата доступа: 23.11.2022.

2. Кенжеев, Б. Осень в Америке [Электронный ресурс] / Б. Кенжеев. – Режим доступа: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kenzheev-bahit/poslaniya/2>. – Дата доступа: 23.11.2022.

3. Кенжеев, Б. Послания [Электронный ресурс] / Б. Кенжеев. – Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kenzheev-bahit/poslaniya/3>. – Дата доступа: 23.11.2022.

4. Кенжеев, Б. Ш. О благодарности кафедре коллоидной химии, трудностях эмиграции и смысле жизни / Б. Ш. Кенжеев, А. Л. Сосна. – Режим доступа: <https://oralhistory.ru/talks/orh-2433/text>. – Дата доступа: 26.11.2022.

O. Grinevich

DIALOGUE AS A MECHANISM TO OVERCOME EMIGRATION TRAUMA IN THE LYRICS OF B. KENZHEEV

The article considers the cycle of poems by B. Kenzheev «Messages» as part of the «exiled text» of Russian literature. It is shown that the poet uses the tradition of this supertext to overcome the trauma of emigration. One of the key mechanisms for overcoming trauma is dialogue. There are two levels of dialogue. The first level is a dialogue with the cultural tradition, references to the literary topic. The second level of dialogue is the imposition of the author's contemporary social and cultural context (perestroika reforms) on the literary topic and history of Russia. The interaction of these two levels leads to the formation of an idea about the cyclical development of history, which can be overcome only at the level of individual consciousness and creativity.

Keywords: B. Kenzheev, «text of exile», topic, dialogue, intertext.

Т. А. Олешкевич (Гродно, Беларусь)

**ЧАЛАВЕК І АБСТАВІНЫ: АСЭНСАВАННЕ
ПОСТЧАРНОБЫЛЬСКОЙ ЭПОХІ Ў АПОВЕСЦІ
В. КАРАМАЗАВА «КРАЕМ БЕЛАГА ШЛЯХУ»**

Объектом внимания в данной статье выступает апокалиптическая ситуация постчернобыльской эпохи, представшая в повести В. Карамазова «Краем белага шляху». Во время травматического переживания и сам автор, и герои его повести испытывают беспомощность, заброшенность, одиночество, что оборачивается проблемой морального опустошения жителей зоны отчуждения, которых автор иронически называет «цезарями».

Ключевые слова: Чернобыль, трагедия, зона, бездуховность.

Чарнобыльская трагедыя – нацыянальная траўма катастрафічнага маштабу, якую нельга перажыць і, на жаль, якую нельга прыняць. Красавіцкі шок 1986 года для беларусаў цягнецца да сённяшняга дня, з’яўляючыся траўмай, якая не перастае «кывавіць».

За ўвесь постчарнобыльскі час (а жыццё сучаснага беларускага грамадства можна, сапраўды, падзяліць у пэўным сэнсе на дачарнобыльскае быццё і постчарнобыльскае) у літаратуры з’явілася багата твораў, задача якіх – асэнсаванне той жудаснай трагедыі, якая дадалася да і так нялегкай долі беларуса. У пераліку твораў, што спрычыніліся да асвятлення наступстваў гэтай падзеі, стаяць «Чорная быль» і «Зязюля» Сяргея Законнікава, «Одзіум» Янкі Сіпакова, раман «Злая зорка» і аповесць «Зона павышанай радыяцыі» Івана Шамякіна, аповесці «Родны кут», «Еўка», «Запіскі аб радыяцыі», «Паездка ў «зону» Барыса Сачанкі, аповяданні «Львы» Івана Пташнікава, «Гасцініца над Прыпяццю» Івана Навуменкі, п’есы «Бездань» Міколы Матукоўскага, «Хто вінаваты», «Толькі мёртвыя не вяртаюцца» Івана Чыгынава, «Адцуранне» Аляксея Дударова і іншыя. Усё гэта ёсць падстава для таго, каб гаварыць пра існаванне ў беларускай літаратуры такой з’явы як літаратура траўмы, прысвечанай балючым падзеям мінулага, з дапамогай якой выяўляюцца калектыўныя і асобныя перажыванні.

Мастацка-публіцыстычны дыскурс Чарнобыльскай трагедыі працягнуў аповесцю «Краем белага шляху» В. Карамазаву. У якасці стратэгіі асэнсавання калектыўнай траўмы творца абірае шлях не проста фіксацыі падзей і пасведчанняў аварыі, што сталіся крыніцай траўмы, але задумваецца над больш глыбіннымі працэсамі-вытокамі трагедыі беларускага народа, выяўляе пакалечаную духоўнасць беларуса.

Мастацкі свет твора цалкам траўміраваны: сістэма падзей, сюжэт, персанажы, рысы іх знешнасці, з’явы іх псіхікі, факты навакольнага

быцця гэтых людзей (інтэр'ер і пейзаж) – усё ў аповесці прасякнута адчуваннем духоўнага і фізічнага гора, якое П. Васючэнка назваў «знакам беларускага Апакаліпсісу».

Атмасфера духоўнай і фізічнай хваробы як асобаснага, так і калектыўнага маштабу ствараецца аўтарам найперш на ўзроўні сістэмы персанажаў. Галоўным героем аповесці з'яўляецца хірург Валетаў, які жыве на забруджанай пасля Чарнобыля тэрыторыі і робіць нядзельныя выезды па бліжэйшых вёсках. *«Што ведаў Валетаў? Ён бачыў, як людзі хварэюць і паміраюць. Ад лейкозаў, інсультаў, пухлін. Памірае з кожным годам усё больш. А ці падарункі гэта зоны? Ён не сумняваўся, што і яе падаруначкі»* [1, с. 300]. Характар галоўнага героя раскрываецца праз розныя кампаіцыйныя прыёмы – фабульныя прадгісторыі героя, успаміны, чаргаванне часавых планаў, плынь свядомасці. Аўтар досыць жорстка ставіцца да свайго героя, не прыхоўваючы яго адмоўных рыс. У аповесці ўзнікае параўнанне аб'ездаў Валетава з аб'ездам Чычыкава, які збіраў мёртвыя душы. Валетаў жа збірае людскія душы хабарам, дакладней робіць залежным ад сябе жывых яшчэ вяскоўцаў.

Карціна беспрасвецця падтрымліваецца іншымі вобразамі. Усе яны розныя, своеасаблівыя – пчаляр, ляснік, рабочы завода і іншыя. Іх багата, але ўсе яны як копія з аднаго і таго ж фотаздымка, што у сваю чаргу ўзмацняе карціну траўматычнага кашмару. Яны нават прадстаўнікі адной нацыі – нацыі «цэзараў». *«Што такое Цэзары? Новыя людзі. Людзі зоны. Ім законы не пісаныя. Стань насуперак – заб'юць»* [1, с. 302]. *«– А во гляньце на нашага Цэзара. Чаго яму не хапае? Усе павярнуліся да высокага маладога мужчыны, які зайшоў у краму. Кашуля на грудзях была расшпіленая, калматая галава ў саламянай пацярусе, нібы са стога вылез, твар мясісты, чырвоны. Нешта хацеў сказаць, раскрыў рот, але жанчыны зарагаталі, і ён маўчаў, лыпаючы вузенькімі, урослымі ў сала вочкамі»* [1, с. 291]. Дапаўняецца тыповы партрэт жыхара «зоны» і такой акалічнасцю: *«– Дык не бядуцьце, бабы, – звонкім галаском падбадзёрыла Ніна. – Што нам трэба? Зрабілі зону, дык хоць хлеб кожны дзень прывозяць з горада, малако з Мугулёва – чыстае. І грэчкі далі па кілаграму на рот. Калі гэтакае было? Зона – слава Богу!»* [1, с. 291]

Карціна траўмы дасягае ў творы памежнай канцэнтрацыі. «Чарнобылем» прапітваюцца ўсе сферы існавання, але найперш духоўная. Таму аўтар гаворыць у творы пра Чарнобыль 1986 года не толькі як пра жудасную падзею, вынікам якой ёсць *«былія і будучыя пацыенты, хворыя і часова здаровыя»*, але і як пра вечны беларускі Чарнобыль, як пра незгойную рану, якая крывіць, вынікам якой ёсць

духоўнае спусташэнне і маральная дэградацыя насельніцтва. Абагулены вобраз жыхарў вёскі, створаны ў аповесці, даказвае гэта: «Калі ўжо маткі співаюцца – канец усяму...» «З'ехалі аграном, інжынер лесапункта, фельчар. У каго галовы не прапітыя – усё кідаюць і едуць. А ў каго прапітыя, тым усё роўна, дзе гібець. Абы на чарніла плацілі»; «Цэзару галоўнае – гарэлка, а за гарэлку лепш – чарніла. Мазгі зацье, тады ціхі, не бунтуе, не ўспамінае цэзій і стронцый, нават жыццю рады. Дзяржава гэта ведае – залівае зону чарнілам. Яна, карміцелька, і чутку пусціла, што чарніла вымывае з кішок радыяцыю» [1, с. 284; 303].

Цемрашальства, невідучасць, забітасць і проста пустэча – рысы беларусаў, якія паўстаюць на старонках твора: «Пісарчук у наіпартным стала памыліўся? Ці палічыў, што з'явілася новая нацыя? Цары – Цэзары? Усе – цары? І царства – зона» [1, с. 290]; «– А ці праўда, што на нас, – спытаў Хока, – звалілася аж сотня гэтакіх бомбаў, як тая, што звалілася на Хірасіму? Калі вучоныя не брэшуць і ў Хірасіме пасля адной бомбы людзі жывуць даўжэй, дык ці не значыць гэта, што радзімы прыжывуць у сто разоў даўжэй за японцаў?» [1, с. 319]

Траўміраванай па розных прычынах аказалася і адна з самых святых рэчаў – сям'я. Аўтар іранічна распачынае аповесць карцінай суда, які здзяйсняецца хлопчыкам над сваёй маці: «– Гражданка Валетава! Тут табе не кіно, а суд, і ты павінна адказваць на ўсе пытанні суда. <...> – Чаму ты п'еш гарэлку?» Маці ўспрымае словы сына балюча, звяртаючыся да дзіцяці «крывіначка», але гэта толькі на момант, на хвіліну, бо ўвесь астатні час гэтая «п'яная баба... валялася на дарозе ў гразі <...> перлася шукаць дабрадзея, які б чарку наліў» [1, с. 270]. Атмасфера, у якой выхоўваецца сын, адгукнецца ў будучым, паўплывае на псіхічнае станаўленне яго як асобы. Абставіны спрыяюць траўміраванню дзіцячай душы. Адсюль і нежаданне хлопца ні з кім ісці на кантакт. У цэлым атмосфера ўнутры сям'і жудасна непрымальна, як зазначае сам Валетаў: «Быццам кляшчамі, схопіў два дні назад уначы, калі прыцягнулася п'яная, завалок у пуню, каб дзеці гэтакую матку не бачылі, скруціў вяроўкай, не шкадуючы, той злосцю, што на сэрцы скіпела не за адзін год, і пакінуў на ноч у халоднай пуні. Што ж робіцца? Хто з іх вар'ят?» [1, с. 273].

У аповесці магістральнай праходзіць думка аб тым, што абяцанні і дэзынфармацыя краіны пра наступствы Чарнобыля дэфармуе не толькі чалавека, але і ўсё грамадства. Створаная карціна быцця ў аповесці часам выглядае парадасальнай. Людзі настолькі далекія ад праўды, што чыняць незразумелыя ўчынкі. Яны падманваюць самі сябе: «Галоўным жа лясным Цэзарам яго прызнавалі за тое, што рабіў лесніком і,

жывучы на скрыжаванні, трымаў у сваіх руках, як казалі, ключы ад радыяцыйнай бяды па гэтых дарогах і ў прыдарожнай акрузе. Драўляныя шчыты з намаляванымі чарапамі і лічбамі ён хаваў у сваім хляве, адзін толькі ведаючы, у якім месцы кожны трэба ставіць, дзе жыве смерць, а дзе яе яшчэ няма. Смерць, вядома, пільнавала там, дзе Хросны ставіў шчыты, а калі іх прыбіраў, дык гэта людзі разумелі не іначай, як дазвол Хроснага ісці па шчаўе, грыбы, ягады – Лаўрэн нібыта рабіў тья мясіны чыстымі. Чалавек ён быў з хітрыною, як кожны ляснік, але не злосны, не шкодны, знакі бяды калі і выстаўляў, дык ненадоўга – папужае людзей і схавae ў хлеў» [1, с. 306]. Трагедыя становіцца маркерам беларускай рэчаіснасці. Рэакцыя на пагрозлівую сітуацыю ў асяродку беларусаў – самападман: «Хвалявала тое, што адбывалася з нулямі, з іх патаемнаю сілаю і ўладаю над вёскай. Праз нулі вёска павярнула да яго [Мицькі] тварам, бабы і дзеткі пайшлі як да свайго збавіцеля, тья нулі з нячыстай сілы ператварылі яго ў сілу чыстую» [1, с. 366]. Жыхары забруджаных тэрыторый да канца не ўсведамляюць трагедыі свайго тут існавання. Але жанчыны-маці, у якіх на лейкоз хварэюць дзеці, плачуць, не ведаючы, чым жа карміць сваіх дзяцей. Рытарычным гучыць пытанне з падтэкставай тканіны твора – за што? Але ў творы ўсё выступае не такім адназначным. П'яніцы, паднасіцелі, хабарнікі, распуснікі – прадукт сістэмы, якая спарадзіла негатывы ў нармальным жыцці беларусаў?! Хто вінаваты ў тым, што жыццё людзей – «смурод, гніллё» [1, с. 283], што яны будуць для сябе не «дамочкі» з радыяцыйнага дрэва, а «крэматырыі»? Усё гэта аўтара цікавіць у першую чаргу. Імкнучыся адказаць на такія складаныя пытанні, В. Карамзаў калісь успамінаў, што «яго апошнім часам даймае адно бачанне-сон», пра тое, што яго наведвае хлопчык, «ён – гэта я маленькі, я і ёсць». Хлопчык асуджана глядзіць на яго, пытае аднымі сумнымі вачыма, чаму ён здрадзіў сам сабе. Чаму ўсе людзі, стаўшы дарослымі, здраджваюць сваім маленькім хлопчыкам і дзяўчынкам... бо няма ў свеце большага жаху, як забіць свой пачатак, сваю чыстую ад прыроды душу» [2, с. 252]. Можа гэта ёсць вынік сацыяльнага жыцця чалавека, «сістэма вінавата ў дрэнным выхаванні»? [2, с. 252] Дзяржава толькі трубіць «пра высляенне ўсяго жывога, а пад размовы і сеюць, і жнуць, і жывёлу гадуець у забруджаных цэзіем ды стронцыем вёсках» [1, с. 303] А можа вінаваты «сам чалавек?» Яго адказнасць «перад судом свайго адзінага хлопчыка ці адзінае дзяўчынкі, калі не змаглі ўратаваць іх ад духорўнай смерці» [2, с. 252]. Такая думка, што прысутнічае нават ў выглядзе снабачання ў рэальным жыцці, данімае В. Карамзава, сведчыць пра тое, што аўтар па-сапраднаму глыбокі, без налёту ніякай

фальшы ў сваім намеры высветліць узнятую ў творы праблему, асэнсаваць прычыны і першакрыніцы існуючай бездухоўнасці народа.

Такім чынам, у аповесці В. Карамазава «Краем белага шляху» раскрываецца глыбіня, трагедыйнасць балючай рэчаіснасці – рэчаіснасці атручанай краіны і знішчэння маральнай асновы душы героя-вяскоўца. Усе падзеі адбываюцца на абмежаванай тэрыторыі – некалькі весачак; час, на працягу якога разортваюцца падзеі, абмежаваны нядзельным выездам хірурга Валетава. Аднак прасторава-часавы кантынуум у аповесці пашыраецца: распаўсюджваецца на ўсю краіну («уся краіна – зона» [1, с. 341]), сацыяльная і маральная дэградацыя якой доўжыцца не адно пакаленне, а дэманструецца як з’ява бесперапынная, вечная. Аўтар эмацыянальна перагружаны, і аповесць «Краем белага шляху» ёсць рэакцыя на пагрозлівую сітуацыю. Мастацкае пераасэнсаванне трагедыі дазваляе аўтару ў пэўнай ступені супрацьстаяць жаху, пакутам, робіць траўматычнае перажыванне відавочным, адчувальным для чытача.

Сам факт свядома на чарнобыльскія падзеі ў творы сведчыць пра траўміраваную будомасць аўтара-творцы. Ён адчувае патрэбу ў асэнсаванні бяды, у пошуку яе першакрыніцы, у жаданні штось змяніць ці хаця б пасеяць зерне надзеі на лепшае. З другога боку, сваім творам аўтар імкнецца намацаць шлях да дэкатастрафізацыі карціны беларускага апакаліпсісу: ён намацвае выйсце ці, дакладней, моцна гэтага прагне, уводзячы ў твор сімвал белага шляху, які з’яўляецца на прыканцы твора: «...*Белы шлях – крыж, і не ляжаў ён, а стаяў над зямлёю*» [1, с. 395]. Гэта шлях да Бога, да духоўнага ачышчэння.

Список литературы

1. Карамазаў, В. Краем белага шляху / В. Карамазаў // Выбраныя творы. У 2 т. Т. 1. – Мінск : Маст. літ, 1997. – С. 269–397.
2. Локун, В. Кругі жыцця / В. Локун // Польшыя. – 1995. – № 10. – С. 251–256.

T. Oleshkevich

MAN AND CIRCUMSTANCES: UNDERSTANDING THE POST-CHERNOBYL ERA IN V. KARAMAZOV'S STORY «THE EDGE OF THE WHITE WAY»

The object of the author's attention in this article is the apocalyptic situation of the post-Chernobyl era, which appears in V. Karamazov's story «The Edge of the White path». During a traumatic experience, both the author himself and the characters of his story experience helplessness, abandonment, loneliness, which turns into a problem of moral devastation of the inhabitants of the exclusion zone, whom the author ironically calls «Caesars».

Keywords: Chernobyl, tragedy, zone, lack of spirituality.

Т. В. Черкес (Гродно, Беларусь)

ОТРАЖЕНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ
В ПОСТСОВЕТСКОЙ БАЛЛАДЕ

На примере баллад М. Степановой «Муж» и «Мать-отец не узнает» рассматриваются изменения в русской балладе начала XXI вв., обусловленные социальными преобразованиями: ментальными сдвигами, утратой идеалов, атомизацией общества, геополитическими трансформациями, боязнью войны и техногенных катастроф. Художественной рефлексией над фобиями общества становится жанр баллады с его эсхатологическим мировосприятием. Калейдоскопичность и синтез двух миров подчеркивает относительность бытия и сознания, уязвимость и незащищенность окружающего мира, многогранность его восприятия, выявляет посттравматическую беспомощность современного героя. В разнообразии форм субъектно-объектной организации, аперсонализации, амбивалентности хронотопа (реалии современности соединяются с «вечными» мифологемами), отсутствии границ между мирами, многофокусности восприятия мироздания, которой выделяется внутренняя противоречивость сознания / подсознания персонажей, отражаются трансформации, происходящие в объективной реальности, определяются последствия неизжитой травмы: разрушение родовых связей, потеря памяти.

Ключевые слова: жанр, постсоветская баллада, М. Степанова, хронотоп, сюжет несостоявшейся свадьбы, герой.

После распада СССР баллада выходит на передний план литературного процесса, что обусловлено ее жанровой сущностью: *роковая предначертанность события, противостояние / борьба двух миров, катастрофичность их встречи (гибель героя)* – данные признаки жанра соответствуют настроению «кризисных» периодов истории. На динамику развития влияет смена социокультурных парадигм, что неоднократно отмечали ученые, выделяющие связь между жанровой активизацией баллады и масштабными социальными и мировоззренческими катаклизмами [1; 2]; возрастанием ее популярности и периодами национального возрождения [3, с. 8]. Возобновление жанровой активности обусловлено такими социальными причинами, как кризис гражданской идентичности, ценностный разлом, атомизация / поляризация общества. Так, мистическое начало, балладная борьба Добра и Зла соответствуют мировосприятию людей, находящихся под влиянием ежедневной негативной повестки (неизлечимые заболевания, военные и техногенные угрозы), что служит способом отвлечения внимания в том числе и от социальных проблем.

С другой стороны, на жанровый подъем влияют новые тенденции литературы: распространение идей постмодернизма, в которых утрачивается целостное представление о мире (децентрация, утверждение идеи многомирия). Это, в свою очередь, означает

восприятие мира как Хаоса идей, текстов, цитат: мира абсурдного и непознаваемого, где человек ощущает свое онтологическое одиночество [4, с. 6]. Отражение новой картины мироздания в восприятии массового человека определяет и балладный сюжет: алогичность и фрагментарность событий мотивируется взаимодействием в голосе / сознании повествователя разных дискурсов (от газетных штампов до библейских выражений и языческих примет). Трагизм сознания нового я, сохранившего память о единстве народа, выражается в полифонизме субъектной сферы: баллада с ее многомерным восприятием действительности становится художественной рефлексией современных фобий. На основании модели целостного анализа художественного текста В. И. Тюпы [5, с. 32–33], с учетом ориентации на жанровую специфику баллады [6, с. 59] определяются трансформации двоемирия, изменения типа героя в мифологическом сюжете *свадьбы*, где распад семьи означает разрушение гармонии Космоса.

Целью статьи является осмысление последствий неизжитой социальной травмы в художественном мире постсоветской баллады. Преобразования бинарных архетипов (*Свет – Тьма, живой – мертвый* и др.), их взаимосвязь с хронотопическими образами современности, характеристика способов взаимодействия двух миров при условности границ позволяет дополнить смысловые лакуны сюжета несостоявшейся свадьбы (базового протосюжета баллады); рассмотрение субъектно-объектной организации текстов раскрывает особенности образа героя нового времени.

Рассмотрим аспекты социальной трагедии постсоветского общества на примере баллад М. Степановой, в которых лирическое я «скрыто за голосами героев, взятых часто из социального низа и всегда из толщи народного “мы” <...> в его повседневном индивидуальном бытовании, исполненном <...> нерексифицируемых фобий, надежд, неизжитых страхов, порожденных трагической историей России XX века» [7, с. 206]. Большинство персонажей Степановой принадлежит к архетипу «род человека»: *невеста / жена – жених / муж; мать – сын* и др. Родовая, семейная их принадлежность выделяется в названиях баллад: «Муж», «Жена», «Невеста», «Сын». Разрушение семьи (мифологической первоосновы двуединого Космоса), преобразовавшейся в представлении человека советского в «ячейку общества», становится одним из вызовов изменившейся реальности.

В сюжете баллады «Муж» из цикла «Песни северных южан» (2001) обыгрывается ситуация любовного треугольника: по сути, визуализируется классический советский анекдот, где муж застает жену

с другим. ИмPLICITно присутствует мифологический балладный мотив возвращения (встречи двух миров – инициации героя). В хроно-топических образах вещного мира иронически подчеркивается иллюзорность «идеального семейного очага» (*А герань!, фруктовый нож, / Старинный, при узоре, красота*) [8]. Чередуясь с атрибутами и «вещественными доказательствами» измены (*сиренный дух, кагор за шторкой, кружевной чулок, У ножки стула сигареты Кент* [8]), образы семейного быта становятся самостоятельными «голосами» в полифонической структуре текста: *Шезлонг отвис, как челюсть!* [8]. Так, *кружевные чулки, сигареты «Кент»* обозначают стремление к роскошной жизни «как в глянцевах журналах и в кино», вызывая предположение, что адюльтер является средством «ухода» от серости семейных будней. Обращает на себя внимание архетипический образ солнца: *Да солнце третьим просится в кровать* [8]. Наблюдаемая деструктуризация базовой оппозиции балладного хронотопа *день / Свет – ночь / Тьма* свидетельствует, в свою очередь, об относительности оппозиции *Добро – Зло*: в изменившемся мире для перехода *Зла на эту сторону* уже не нужна *Тьма*. Также с помощью солярного образа семантически дополняются сюжетные лакуны: в мифологии Солнце в большинстве своем обозначает мужское начало; в славянской традиции является всевидящим оком, которое следит за соблюдением закона, за нравственностью людей. В сюжетной ситуации баллады *солнце в кровати* указывает как на отсутствие тепла, мужского внимания, гармонии в отношениях, так и на нарушение основ миропорядка.

Контекстуально связано с мифообразом солнца и упоминание *кагора*, церковного вина (известно, что Христос сравнивал себя с лозой винограда) *в спальне* – сакральном пространстве *дома*, где совершается прелюбодеяние. С одной стороны, это напоминает о безверии «потерянного поколения», утрате христианских представлений о мире. С другой, *кагор* используется при таинстве венчания, что косвенно говорит о *несостоявшейся свадьбе*: формальный брак не стал Священным союзом – ценностным единением двух полярных начал. Духовная разобщенность, в свою очередь, способствует поиску развлечений на стороне (не желая идти домой, он пьет в гараже (*ночь закручивал болты*) / она в это время приводит мужчин). В балладе инверсируются не только понятия *Свет – Тьма*, но и категории *живой – мертвый*. Значимо, что *топор* не может поразить соперника и жену: на них, как на языческую нечисть (вампиров и др.), воздействует только *серебряный нож* (деталь, указывающая на то, что они духовно мертвы). Условно, только физически, жив и герой: ментальная гибель началась

задолго до трагедии с осознания искусственности семейных уз, чем и обусловлен его алкогольный «уход» в параллельную реальность. Навязанные обществом стандарты диктуют обманутому супругу свои нормы поведения: невзирая на то что *Не разберешь, пока еще бухой, / Но непременно надо убивать*, кровавая месть (сначала герой орудовал *топором*, потом *Он зубом грыз и бил в нее рукой*, потом в ход пошло «фамильное серебро») свершается в Ином мире – видение проносится в его предсмертном сознании: *Он был вот здесь, и весь он был как воск / Когда тогда приехал перевозк* [8]. Так диссонанс между общественными стереотипами и внутренней «слабостью» губит героя: не в состоянии совершить «ритуальное» убийство, он умирает сам. Семейная катастрофа для «маленького человека» современности тождественна гибели мира: приводит к безумию / раздвоению личности / смерти.

Существенным признаком постсоветской баллады является деструктуризация границ, при которой Иное буквально вторгается в художественную реальность текста: Другое измерение становится «осязаемым» (*А между нас, как дать промежду глаз, / Какой-то странный движется мороз*), «зримым» актором балладного действия: *Он выдохнул, и он занес топор / <...> И тут топор уперся во упор. / И тут я эту дымку прочитал, / Она не зря, она не камуфляж...* [8]. Возможно, *тусторонний этот холодец* визуализируется из глубин подсознания героя, становясь преградой / защитой от свершения Зла? Существенно, что трагическое событие воспринимается читателем через фокус видения таинственного повествователя. Кто вместе с мужем может присутствовать и видеть то, что происходит в спальне? Как во время прихода мужа (*И мы, решительные, как момент*), так и после смерти героя (*А он уже сидел / У той же стенки, тоже привалясь* [8]) повествователь описывает ситуацию из разных ракурсов. Несмотря на то что он сам «знаком» с героем (*закручивал болты*) проникновение в чужое подсознание ассоциируется с представителем царства Тьмы. Но это осовремененный представитель Их царства: он имеет в своем арсенале *пушку* (огнестрельное оружие): *А пушку я ему не предложил, / Поскольку этой пушкой дорожил* [8]; в то же время обладает способностью видеть Иную реальность: *Короче: спят надежно, как запой, / Сия белой голой скорлупой. <...> / Плюс, в виде лент, снежинок и флажков / Нарезана, порхает эта муть* [8], где *эта муть* – субстанция, состоящая из фрагментов виртуально «растерзанных» тел любовников (возможно, образ души человека неверующего). А может, в этом непостижимом мире образ повествователя олицетворяет второе я, в кризисной ситуации появляющееся из глубин бессознательного героя?

В децентрированном мире смена фокализации (вначале создается иллюзия повествования от третьего лица, потом появляются местоимения *мы* и *я*) обозначает «неустойчивость идентичности, в том числе и идентичности лирического я, от лица которого производится текст», что является одной «из самых бросающихся в глаза особенностей степановских текстов» [9]. Хоровое многоголосие, в котором голоса персонажей из этого мира, голос поэта объединяются с голосами Иных, создает эффект комических несоответствий, имеющий трагическую окраску. В то же время модальность авторского высказывания о разнообразии голосов-мнений персонажей носит иронический характер, что отражает дистанцирование автора от абсурдного мира. Алогичность и хаотизация новой реальности выделяются использованием лексики различных стилей: поэтического (*Сияло солнце. Расточилась мгла*) и разговорного (*Любовники давали храпака*) [8]. Данным приемом акцентируется в том числе и то, что следствием воздействия советской атеистической пропаганды на человека становится утрата ценностных ориентиров: для обыденного сознания не существует Другого мира, жизни после смерти – есть только материальное «здесь» и «сейчас». Не случайно *мгла расточилась* (Иное исчезло) после смерти героя. Так событие встречи становится для него катастрофой, а инициация (эстетическое преобразование) переносится на читателя. Появление нового типа «героя своего времени» обусловлено объективными трансформациями общественного сознания: человек потерялся в «страшной», лишенной рациональных связей реальности. Трагедия «маленького человека» раскрывается через многофокусность точек зрения, что связано с изменившимися представлениями о мире. Таким образом, в балладе Степановой «Муж» тематизируются последствия постсоветской социальной травмы – распад системы семейных ценностей, обусловленное безверием и децентрацией окружающего мира.

Осмысление социальной травмы М. Степанова продолжила в поздних произведениях. По словам автора, цикл «Киреевский» (2012 г.) представляет собой «прямое высказывание – о соотношении времени и смерти» [10], где, с одной стороны, актуализируется проблема памяти (в многокурсном художественном пространстве текстов объединяются голоса «мертвых»), с другой – содержатся элементы мистификации. Подобно «Песням северных южан», отсылающим к традиции «Песен западных славян» Пушкина, в названии «Киреевский» (фамилия известного собирателя народной песни) маскируется позиция реального автора [11]. Как отмечают исследователи, «языком вытесненного

“иногое” в книге оказывается советское ретро» [12]; ее семантическая основа – это «кушедшее советское», дающееся в текстах «как загробное (деиндивидуализированное) и общее (наше)», о котором можно писать «исключительно как об ином мире и ничьим языком» [13]. Значимыми маркерами цикла «Киреевский» являются как наличие эксплицитных отсылок к советским песням, так и отсутствие заглавий в большинстве произведений – так маркируется художественное пространство, где звучат безымянные голоса Иных из *ту*-стороннего мира.

Рассмотрим произведение «Мать-отец не узнали...», которое, как и баллада «Муж», основано на мифологическом *сюжете* свадьбы в его варианте *возвращение мертвого мужа*. Мотивом онтологического одиночества героя в большинстве своем определяются интертекстуальные параллели баллады: прослеживается очевидная связь с песней «На поле (по полю) танки грохотали» времен Великой Отечественной войны (являющейся, в свою очередь, переработкой народной песни начала XX в. о гибели шахтера «Коногона» [14, с. 20]). Данные отсылки подтверждаются наличием образов-архетипов *матери – отца*, и *молодой жены*. В кольцевой композиции баллады преобразуются строки песни: *В углу заплачет мать-старушка, / Смахнет слезу старик-отец / И молодая* (вар. *дорогая*) *не узнает* (песня) // в начале текста: *Мать-отец не узнали, / Не узнала жена молода* // в финале: *И уже не узнаю, / Как жена его не узнаёт* [15]. Образ героя баллады – *полковника* – связан с культовой песней 2000-х группы «Би-2» «Полковнику никто не пишет», а также с фильмом «Брат», где звучала эта песня. Через указанные отсылки («Би-2» – Маркес) выявляются параллели с «Балладой об одиноком полковнике» И. Иртеньева: *Сто лет, как кончилась война, / Полковник стар и плохо слышит, / Сто лет никто ему не пишет, / Весь мир забил на полкана* [16]. И наконец, образ *черного синего льда*, который связан с архетипами *земли и воды*, является в тексте своеобразной *границей* водного и земного миров (*Как вернулся полковник / Из-под черного синего льда*) [15]; образ *корабля* (*Корабли не причалят*) [15]; трагическая модальность произведений (сюжетная ситуация *возвращения / воскресения*) вызывают ассоциации со стихотворениями «Корабли постоят – и ложатся на курс...», «И снизу лёд и сверху – маюсь между...» В. Высоцкого. Но в отличие от стихов Высоцкого, где несмотря на предчувствие своего ухода лирический герой уверен, что в будущем воскреснет (в памяти, в стихах и песнях, в воспоминаниях жены и друзей): *Я, конечно, вернусь* [17, с. 110] // *Вернусь к тебе, как*

корабли из песни [17, с. 643], в балладе Степановой ситуация инициации осмысливается иначе.

Полковнику как представителю Иных в этом мире удастся перейти визуализированную границу (*черный синий лед*), «материализоваться», но он не может вернуться в ментальное пространство памяти, что представлено в балладе буквально: *мужа и сына* вычеркнули из списка живых (*Свет горит в жилконторе, / Нету записей в книге жильцов*) [15]. Хронотопические приметы времени (*жилконтора, книга жильцов (домовая книга), башни танков* и др.) свидетельствуют о современности события. При этом образ искусственного *света* подчеркивает условность категорий *мертвый* и *живой*, эфемерность и взаимозаменяемость *этого* и *того* миров. К мифу, христианским и литературным традициям отсылает фраза: *Он прошел, оставляя круги* [15]: цикличность события возвращения, библейское «все вернется на круги своя» (Книга Экклесиаста, Ветхий Завет), а также ассоциации с дантовскими кругами ада говорят о вневременности, повторяемости и общечеловеческой значимости балладного события. Просьба безымянного солдата войны (*Допустите пропуску, / Пропустите на место жилья*) [15] остается без ответа: его «стерли» из памяти, в том числе и члены его *семьи*. Помимо трагедии разрушения семьи (*не узнала жена молодца*), о чем, как и в балладе «Муж», свидетельствует ставший фиктивным брак (штамп в паспорте при отсутствии духовного единения), присутствует переосмысление мотива *возвращения блудного сына*, что обозначает социальную проблему разрушения родовых связей, преемственности поколений (*мать-отец не узнали*). Так вернувшийся *оттуда* полковник становится героем, которого *никто не ждет* (в балладе И. Иргеньева мотив возвращения получает более жесткое определение судьбы «лишнего человека», отдавшего Отчизне «священный долг»: *Весь мир забил на полкана* [16]). Поводом для рефлексии, внешне противопоставленным ситуации забвения героя, являются строфы: *Где-то пьют за победу, / Фортепьяно считает шаги* [15]: так героизация победы подменяет собой память о человеке, павшем на войне. Контекстуально близкими кажутся трагические строки И. Голенищева-Кутузова из «Баллады о доме», написанные в 1941 г.: *И будут много, много губ, / Победу праздную опять, / Трубить в миллионы труб. / <...> Оставим мертвым хоронить / Ненужных мертвецов. / Забудем плач, стенанья, вой, – / Живым понятен лишь живой* [18, с. 187]. В панхронии балладного хронотопа как у Голенищева-Кутузова (*Из тысячи руин / Восстанет призрак роковой, / Безвестный гражданин* [18, с. 187]), так и у Степановой катастрофичность войны

получает всевременный, космический масштаб: *На гремящем просторе / Расширяется строй мертвецов* [15]. Об актуальности неизжитой травмы XX в. в постсоветской балладе свидетельствует установка на обобщение образа мертвого героя, популярная в балладе советского периода: герой олицетворяет собой всех погибших (*Я тяжелый и страшен, / В животе ледяная вода. / Сколько танковых башен / Задевают весной невода!*) [15]). Это напоминает о цене войны, трагедии нивелирования человеческой жизни, проблеме забвения.

В смене фокализации балладного события, где в первых трех строфах речь ведется от имени повествователя, затем в четвертой – пятой строфах право голоса получает ролевой герой (*Там горит и дымится, / Где прошел я, откуда пришел*) [15], в шестой и седьмой – обобщенный я-герой – это голос убитых и забытых на войне (общечеловеческая трагедия потери памяти) и, наконец, последняя строфа принадлежит повествователю, за которым, по-видимому, скрывается автор: *И уже не узнаю, / Как жена его не узнаёт* [15]. Как и в балладе «Муж» неустойчивость идентичности характеризует фрагментарность и децентрированность изображаемого мира и человека. Субъектно-объектной и композиционной цикличностью стихотворения акцентируются повторяемые события: отсутствие рефлексии над ошибками прошлого, потеря памяти разрывает связующие нити между прошлым и будущим, разрушает родовые (семейные) связи, что не позволяет настоящему выйти из циклического круга ада, не дает возможности условному миру «живых» увидеть и услышать голоса мира «мертвых», тем самым закончить инициацию – возродиться и обновиться, перейдя на новый уровень соединения двух миров – к гармонии Космоса.

Итак, в постсоветской балладе актуализация семейной тематики обусловлена осмыслением социальных трансформаций современности: разрыв родовых связей свидетельствует о посттравматическом синдроме «потерянного» поколения. Образы хронотопа амбивалентны: реалии современности (*кружевные чулки, сигареты «Кент», жилконтора, прописка*) соединяются с инверсированными мифологемами (изменяются категории *Свет – Тьма, мертвый – живой* и др.). В целом детали хронотопа дополняют лакуны фрагментарного свадебного сюжета, способствуя раскрытию причин семейной трагедии. В состоянии безверия / потери памяти герои неспособны противостоять вызовам изменившейся реальности: *разрушение семьи* означает для них наступление *Хаоса – духовную / физическую гибель*. Травматические изменения коллективного сознания отражаются в трансформациях двоемира. В много-

фокусности видения события, фрагментарности сюжета отражаются представления о травме «потерянного поколения»: в хоровом многоголосии голос автора дистанцируется от мира Хаоса, о чем свидетельствует ироническая / трагическая модальность высказывания. Неизжитое советское травматическое наследие нивелирует ценность человеческой жизни, разрушает семейные (родовые) связи, тем самым не позволяя миру выйти из замкнутого круга повторяемости событий прошлого. Балладная модальность, эсхатологическое развитие событий подчеркивает трагизм оказавшегося на руинах уходящей в прошлое христианской цивилизации мира, утрату семейных, общечеловеческих ценностей.

Список литературы

1. Кукулин, И. В. От Сваровского к Жуковскому и обратно: о том, как метод исследования конструирует литературный канон [Электронный ресурс] / И. В. Кукулин // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 1. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/ot-svarovskogo-k-zhukovskomu-i-obratno-o-tom-kak-metod-issledovaniya-konstruiuet-literaturnyj-kanon.html>. – Дата доступа: 09.03.2021.
2. Поэтический корпус [Электронный ресурс] // Национальный корпус русского языка. – Режим доступа: <https://ruscorpora.ru/new/search-poetic.html>. – Дата доступа: 25.09.2022.
3. Лідзянкова, В. А. Беларуская і брытанская літаратурная балада канца ХУІІІ – пачатку ХХ стагоддзяў: спецыфіка вобразна-сімвалічнай сістэмы : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / В. А. Лідзянкова ; БДУ. – Гомель, 2012. – 26 с.
4. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – Минск : ИСЗ, 2000. – 350 с.
5. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Академия, 2004. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 512 с.
6. Черкес, Т. В. Анализ баллады как художественного целого / Т. В. Черкес // Русский язык и литература: у дапамогу педагогу. – 2022. – № 1. – С. 56–64.
7. Автухович, Т. Е. Прекрасное и безобразное в лирике М. Степановой (на материале книги стихов «Счастье») / Т. Е. Автухович // Estetyczne modele literatury rosyjskiej / pod red.: A. Waczevskiej-Murdzek, W. Bieliguk-Les, E. Pankowskiej. – Białystok, 2018. – С. 205–222.
8. Степанова, М. М. Счастье [Электронный ресурс] / М. М. Степанова. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/stepanova4-3.html>. – Дата доступа: 17.02.2021.
9. Ямпольский, М. Б. Подземный патефон (об одном мотиве в поэзии Марии Степановой) [Электронный ресурс] / М. Б. Ямпольский // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 6. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/6/podzemnyj-patefon.html>. – Дата доступа: 10.10. 2021.
10. Степанова, М. М. Дело стихов – уводить себя в зону неполной видимости [Электронный ресурс] / М. М. Степанова // Литература. – 2022. – № 198. – Режим доступа: <https://litteratura.org/non-fiction/957-mariya-stepanova-delo-stihov-uvodit-sebya-v-zonu-nepolnoy-vidimosti.html>. – Дата доступа: 25.09.2022.

11. Верина, У. Ю. Приближение к лирическому «я»: о композиции книги стихов М. Степановой «Киреевский» [Электронный ресурс] / У. Ю. Верина // Вестник РГУ. Сер. Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2015. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/priblizhenie-k-liricheskomu-ya-o-kompozitsii-knigi-stihov-m-stepanovoy-kireevskiy>. – Дата доступа: 25.09.2022.

12. Житенев, А. А. «Что же делать с новоявленным знанием?» [Электронный ресурс] / А. А. Житенев // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 118. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/6/chto-zhe-delat-s-novoyavlennym-znaniem.html>. – Дата доступа: 25.09.2022.

13. Дубин, Б. Книга читателя (Рец. на кн.: Степанова М. Киреевский. СПб., 2012) [Электронный ресурс] / Б. Дубин // Журнальный клуб «ИНТЕЛПРОС». – 2012. – № 118. – Режим доступа: <http://intelros.ru/readroom/nlo/118-2012/17389-kniga-chitatela-rec-na-kn-stepanova-m-kireevskiy-spb-2012.html>. – Дата доступа: 25.09.2022.

14. Ярешко, А. Народные песни великой отечественной войны: к проблеме изучения / А. Ярешко // Музыкальная академия. – 2015. – № 2 (750). – С. 18–24.

15. Степанова, М. М. Киреевский [Электронный ресурс] / М. М. Степанова. – СПб. : Пушкинский фонд. – 2012. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/stepanova8-1.html#3>. – Дата доступа: 25.09.2022.

16. Иртенев, И. М. Баллада об одиноком полковнике [Электронный ресурс] / И. М. Иртенев // Октябрь. – 2007. – № 4. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/october/2007/4/s-nazvanem-kratkim-ru.html>. – Дата доступа: 25.09.2022.

17. Высоцкий, В. С. Собрание сочинений / В. С. Высоцкий ; отв. ред. Н. В. Розман. – М. : Эксмо, 2011. – 700 с.

18. Голищев-Кутузов, И. Н. Благодарю, за все благодарю : собрание стихотворений / И. Н. Голищев-Кутузов. – Pisa : Università di Pisa ; Томск : Водолей Publishers, 2004. – 352 с.

T. Cherkes

REFLECTION OF SOCIAL TRANSFORMATIONS IN THE POST-SOVIET BALLAD

The article uses M. Stepanova's ballads «Husband» and «Mother-Father won't recognize» and examines changes in the Russian ballad of the early 21st century due to social transformations: mental shifts, loss of ideals, atomization of society, geopolitical transformations, fear of war and man-made disasters. The ballad genre with its eschatological worldview becomes an artistic reflection of the phobias of society. The kaleidoscopic and synthesis of the two worlds emphasize the relativity of being and consciousness, vulnerability and insecurity of the surrounding world, versatility of its perception, reveals the post-traumatic helplessness of the modern hero. In a variety of forms of the subject-object organization (apersonalization, ambivalence of the chronotope (the realities of modernity are connected with «eternal» mythologems), absence of boundaries between the worlds, multifocal perception of the universe, which highlights the internal inconsistency of the consciousness / subconsciousness of the characters) the article examines transformations of the objective reality and determines the consequences of an unresolved trauma: destruction of family ties, and memory loss.

Keywords: genre, post-Soviet ballad, M. Stepanova, chronotope, plot of a failed wedding, hero.

ТРАВМА В ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ



А. В. Голубков (Москва, Россия)

ТРАВМА КАК «ОБЩЕЕ МЕСТО»: ОПЫТ ФРАНЦУЗСКИХ ПЕТРАРКИСТОВ XVI ВЕКА (СОНЕТЫ ЛУИЗЫ ЛАБЕ И ОЛИВЬЕ ДЕ МАНЬИ)

Статья посвящена исследованию «риторики травмы» в сонетах французских поэтов-петраркистов середины XVI века Луизы Лабе и Оливье де Маньи. В процессе анализа демонстрируется корпус тропов и топосов, связанных с переживанием любви как последствия физического воздействия, влияния извне.

Ключевые слова: Травма, риторика, французская литература, Возрождение, Франческо Петрарка, Луиза Лабе, Оливье де Маньи.

Традиционное представление о травмирующем опыте базируется на классических моделях Й. Брейера и З. Фрейда («Исследование истерии», 1895 [1]), заложивших основание современных trauma studies. В основе фрейдистской интерпретации лежит понимание деструктивности травматического переживания, которое приводит к диссоциации сознания, его фрагментации, препятствующей привычному – нормальному – лингвистическому представлению. Единичное травмирующее событие, даже будучи вытесненным и «забытым», причиняет вред, избавлению от которого способствует повторное переживание: абреакция помогает освободиться от следов травмы, закрепившихся в бессознательном и вызывающих расщепление. Работы американского культуролога К. Карут (в том числе «Необъявленный опыт: травма, нарратив и история», 1996 [2]) и ее последователей позволили обратиться к культурному и историческому потенциалу травмы как доязыкового опыта, находящего выражение в девиантных дискурсах – «уникальных нарративных выражениях», которые свидетельствуют о сознании, разрушенном в результате экстремального воздействия. Принципиально важной оказывается рефлексия Карут о «риторике травмы» – речевых фигурах и тропах, отражающих специфику раздробленной личности, чей пережитый страх не позволяет сохранять цельность и оставаться в пределах нормы. Пространство словесности, как и других искусств, представляет возможности для легитимного экспериментирования с «риторикой травмы», а также её инструментализации: сами процессы создания и интерпретации «нарративов травмы» оказываются исцеляющими абреакциями. Культура предстает как пространство выражения травмы с присущим ей риторическим арсеналом, так и «поставщица» абреактивных моделей

для читателя и слушателя, помогая им ощутить свой доязыковой опыт и довести его до слова, пусть уже «готового», формализованного в виде клише, топосов. Мы остановимся на опыте французских петраркистов XVI в., которые обратились к «формульному» осмыслению любви, представляющей как травмирующее (в телесном плане) событие.

Творчество Ф. Петрарки обладало высоким престижем в культуре Франции середины XVI в., его наследию принадлежит решающая роль в формировании национальной французской поэтической традиции. 1530-е годы стали временем активной рецепции наследия итальянского поэта, а также разработки «петраркистского мифа», визуальным воплощением которого оказывается известный портрет Ж. Клуэ «Неизвестный с томиком Петрарки» (ок. 1530–1535, Хэмптон-Корт, Лондон), навеянный, очевидно, картиной А. дель Сарто «Девушка с томиком Петрарки» (1526–1528, галерея Уффици, Флоренция). На портрете Клуэ неизвестный держит петраркову альдину, ставшую в XVI в. настоящим бестселлером. В 1533 г. появились переводы ряда сонетов Петрарки на французский язык, выполненные К. Маро; в том же году другой поэт, представитель «лионской» поэтической школы, М. Сэв «обнаружил» в авиньонской церкви миноритов могилу легендарной Лауры (напомним, что встреча Петрарки со своей будущей музой произошла в Авиньоне). Культ Петрарки во Франции в 1530-е гг., несомненно, имел важное политическое значение: король Франциск Первый (носивший то же имя, что и итальянский поэт) демонстрировал интерес к культуре и покровительствовал искусствам. Не будет лишним добавить, что королю принадлежат две эпитафии Лауры; чествование обнаруженной (фактически «изобретенной») усыпальницы Лауры переросло в пышное придворное торжество, призванное продемонстрировать статус Франции как нового обиталища муз. Тема петраркизма во французской ренессансной словесности безгранична, свидетельством чему значительное количество исследовательских работ, мы упомянем лишь знаковую коллективную монографию под редакцией Ж. Бальзамо [3].

Быстрое усвоение петраркизма в 1530-е гг. сопровождалось рецепцией корпуса ставших уже тривиальными нарративов, общих мест, которые фиксировали любовные травмы в нарциссистическом ключе. Трансфер риторики, связанной с любовной травмой, в это время отмечен прямым, доходящим до плагиата, заимствованием образности и сюжетов. Нам бы хотелось остановиться на сонете Луизы Лабе (1522–1566) – известной представительнице, как и М. Сэв, «лионской» поэтической школы (речь идет о сонете 2, 1555; приведем его полностью с подстрочником и оригинальным текстом):

О черные глаза, взор безучастный,
 О вздохи жаркие, о слез ручей,
 О мрак напрасно прожженных ночей,
 О свет зари, вернувшейся напрасно!
 О жалобы, о зов желаний властный,
 О бег утраченных бесценных дней,
 О мертвецы в сплетениях сетей,
 О пытки мне сужденные, несчастной!
 О смех его, о кудри, лоб, рука,
 О голос, о виола, вздох смычка –
 Вы – факелы для женщины влюбленной!
 Меня огнями столькими губя,
 Ты искры не похитил для себя,
 Моей души касаясь обожженной! (перевод М. Гордона) [4, с. 245–246].

| | |
|--|--|
| Ô beaux yeux bruns, ô regards détournés, | О прекрасные темные глаза, о отведенные взгляды, |
| Ô chauds soupirs, ô larmes épandués, | О жаркие вздохи, о пролитые слезы, |
| Ô noires nuits vainement attendues, | О напрасно ожидаемые черные ночи, |
| Ô jours luisants vainement retournés! | О напрасно вернувшиеся сияющие дни! |
| Ô tristes plaints, ô désirs obstinés, | О печальные жалобы, о упрямые желания, |
| Ô temps perdu, ô peines dépendues, | О потерянное время, о пережитые страдания, |
| Ô milles morts en mille rets tendues, | О тысячи мертвецов в тысячах сетей! |
| Ô pires maux contre moi destiné! | О худшее из зол, предначертанное мне! |
| Ô ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts! | О смех, о лоб, волосы, руки, кисти рук, пальцы! |
| Ô luth plaintif, viole, archet et voix! | О жалобная лютня, виолончель, смычок и голос! |
| Tant de flambeaux pour ardre une femme! | Столько огня, чтобы разжечь женскую страсть! |
| De toi me plains, que tant de feux portant, | На тебя я сетую, что столь сильным пламенем горя, |
| En tant d'endroits d'iceux mon cœur tâtant, | Столько раз испытывая сердце в том огне, Я не сумела высечь несколько искр [из сердца] твоего. |
| N'en ait sur toi volé quelque étincelle. | |

Обратим внимание на показательную воспроизводящую ритм плача и стонов анафору, которая призвана зафиксировать боль и страдание, а также на пристальное внимание к глазам возлюбленного, который воспламенил героиню огнями, касаясь ее сердца, но при этом сам остался невозмутимо-холодным. Спустя два года после сонета Лабе появился сонет поэта Оливье де Маньи (ок. 1529–1561), который, согласно легенде, и был объектом воздыханий Луизы Лабе (сонет 4, 1557, приводим с текстом в оригинале и подстрочником):

О взгляд смущенный, огненные очи,
 О горьких слез печальный водомет,

О безотрадный солнечный восход,
 О безнадежность ожидания ночи,
 О радости, что с каждым днем короче,
 О дней потерянных незримый счет.
 О тысяча смертей в лесу тенет,
 О рок, что с каждым годом все жесточе,
 О робкие шаги, о пламень жгучий,
 О сладкий бред, о мыслей рой летучий,
 Кружащийся во сне и наяву.
 О этих глаз печальные фонтаны,
 О боги, небеса, вас неустанно
 В свидетели любви моей зову (перевод Э. Шапиро) [5, с. 499].

| | |
|---|--|
| Ô beaux yeux bruns, ô regards détournés | О прекрасные темные глаза, о отведенные взгляды, |
| Ô chauds soupirs, ô larmes épandues, | О жаркие вздохи, о пролитые слезы, |
| Ô noires nuits vainement attendues | О напрасно ожидаемые черные ночи, |
| Ô jours luisants vainement retournés! | О напрасно вернувшиеся сияющие дни! |
| Ô tristes plaints, ô désirs obstinés, | О печальные жалобы, о упрямые желания, |
| Ô temps perdu, ô peines dépendues, | О потерянное время, о пережитые страдания, |
| Ô pires maux contre moi destiné! | О тысячи мертвецов в тысячах сетей! |
| Ô pas épars, ô front ardente flamme | О худшее из зол, предначертанное мне! |
| Ô douce erreur, ô pensers de mon âme | О беспорядочные шаги, о лоб, пылающий огнем |
| Qui çà, qui là, me tournez nuit et jour, | О сладостное заблужденье, о мысли души моей, |
| Ô vous mes yeux, non plus yeux mais fontaines, | Не дающие мне покоя ни ночью, ни днем. |
| Ô dieux, ô cieux, et personnes humaines, | О вы, мои глаза, не глаза более, а фонтаны [слез], |
| Soyez pour dieu témoins de mon amour. | О боги, о небеса и люди Будьте пред богом свидетелями моей любви. |

Катрены сонета Маньи дословно совпадают с катренами Лабе, в его первом терцете мы наблюдаем тот же формальный рисунок, что и у Лабе (строки 1 и 2 содержат анафору), но если у «прекрасной канатчицы» (таково было прозвище Лабе) второй терцет лишен анафоры, то у Маньи в финальном терцете мы наблюдаем структуру, схожую с первым. Таким образом, если у Лабе в качестве заключения мы можем рассматривать четыре последние строки сонета, которые резко отличны от предшествующих по своему устройству, то у Маньи оба терцета самостоятельны и в каждом собственный «вывод». При создании текста Маньи, безусловно, учитывал прагматический аспект и рассчитывал на интеллектуальное удовольствие от своеобразной игры: читатель пристально вчитается именно в терцеты, т. е. строки, которые не совпадают с теми, что обнаруживаются в сонетах Лабе. В терцетах он

перечисляет «общие места» любовной травмы: беспорядочные шаги, жгучий огонь, сладостное заблуждение (бред, наваждение, иллюзия), хаос мыслей, а также полные слез глаза-фонтаны.

Сонет Лабе в не меньшей степени сам был актом литературной игры, так как отсылал к известному тексту Петрарки – построенному на анафоре сонету 161, воспроизводя его структуру (у Петрарки начало на «о» отсутствует в 4 строке 2 катрена, а также выдерживается лишь в первой строке обоих терцетов). При этом Маньи в своих терцетах как раз и обыгрывает образность и формульность сонета итальянского автора, демонстрируя первоисточник Лабе и свой собственный. Если Лабе, сохраняя петраркову анафористическую форму, рассказывает историю, связанную холодностью возлюбленного, то Маньи возвращается к образности Петрарки, начиная первый терцет именно с зачина 161 сонета, где зафиксированы не глаза, но «бесцельные шаги»:

О шаг бесцельный, о расчет заочный,
 О маета, о гордое пыланье,
 О сердца дрожь, о властное желанье,
 О вы, глаза, – источник слезоточный;
 О ты, листва, – венчатель правомочный,
 Единое двум доблестям признание;
 О сладкий плен, о тяжкое признание,
 Меня вовлекшие в сей круг порочный;
 О дивный лик! Не пылких благодушии
 Амурова стезя, но слез и страха:
 Строптивца там заездят, больно шпоря.
 О чистые и любящие души,
 Вы – сущие, и вы – добыча праха,
 Воззритесь же на эту бездну горя! (перевод А. Эшпеля) [6, с. 151].

O passi sparsi, o pensier' vaghi et
 pronti,
 o tenace memoria, o fero ardore,
 o possente desire, o debil core,
 oi occhi miei, occhi non già, ma fonti!
 O fronde, honor de le famose fronti,
 o sola insegna al gemino valore!
 O faticosa vita, o dolce errore,
 che mi fate ir cercando piagge et
 monti!
 O bel viso ove Amor in seme pose
 gli sproni e 'l fren ond'el mi punge et
 volve,
 come a lui piace, et calcitrar non vale!
 O anime gentili et amorose,
 s'alcuna à 'l mondo, et voi nude

О беспорядочные шаги, о смутные мысли,
 О цепкая память, о пылкая страсть,
 О властное желание, о глупое сердце,
 О мои глаза, не глаза более, а фонтаны!
 О листва (=венки), честь знаменитых лобов,
 О тот самый знак, ценимый также поэтами!
 О жизнь-мучение, о сладкое заблуждение
 (=ошибка),
 Что заставляет меня искать, блуждая по горам
 и по долинам.
 О прекрасный лик, что вдвоем с Любовью
 (=Амуром) пристегивает (мне)
 Шпоры, дабы обуздать меня и вести,
 куда ей (=Любви) заблагорассудится, и нет от
 этого защиты.
 О нежные и любящие души,

ombre et polve,
deh ristate a veder quale è 'l mio
male.

Те, что есть в мире, и вы, прозрачные из праха
тени (=мертвые),
Остановитесь же увидеть, как сильны мои
страдания (=какова моя боль)

Логика инструментализации петраркистской топики любовной травмы обнажается особенно ярко в сонете Лабе на фоне сопоставления приведенных трех текстов: если Маньи, возвращаясь к первоисточнику, фактически воспроизводит финальный топос «обращения» к живым и мертвым, призывая их в свидетели своей любви, то Лабе, также используя топос обращения, адресует свое восклицание исключительно к неприступному возлюбленному. Та же логика, в сущности, и в катренах Лабе: там, где Петрарка восклицал по поводу «шагов» (собственных бесцельных метаний), она обращается к темным глазам возлюбленного. Такое обращение, безусловно, само по себе, петраркистское «место»: глаза оказываются в высшей степени семантизированы у итальянского поэта, вспомним, например сонеты 3 («Луч огня // Из ваших глаз врасплох настиг меня: // О госпожа, я стал их узник пленный!» [6, с. 26], перевод Вяч. Иванова), 61 («Благословен день, месяц, лето, час // И миг, когда мой взор те очи встретил! // Благословен тот край, и дол тот светел, // Где пленником я стал прекрасных глаз! // Благословенна боль, что в первый раз // Я ощутил, когда и не приметил, // Как глубоко пронзен стрелой, что метил // Мне в сердце Бог, тайком разящий нас!» [6, с. 70], перевод Вяч. Иванова) и 75 («Язвительны прекрасных глаз лучи, // Пронзенному нет помощи целебной // Ни за морем, ни в силе трав волшебной. <...> // Творите вы, глаза, непобедимым // Оружие, что точит мой тиран, // И стонут все под игом нестерпимым. // Уж в пепл истлел пожар сердечных ран» [6, с. 78], перевод Вяч. Иванова). Лабе использует анафорическую форму сонета 161 Петрарки и отталкивается от топоса «глаза-фонтаны», делая именно его «точкой отсчета» своей рефлексии.

Пристальное внимание к глазам неслучайно: у Петрарки именно они оказываются «воротами» для луча-взгляда Лауры, который проникает и доходит до сердца мужчины, поражая его и обрекая на страдания, вызванные утратой цельности, в результате чего нарциссистически эстетизируется болезненность, поражение и капитуляция. Этот процесс можно назвать травматизацией, причем направленной именно на тело поражаемого. Напомним, что Лабе, как другие представители «лионской поэтической школы» и прочие французские петраркисты, вдохновлялась опытом платонизма, усвоенного через оптику М. Фичино – переводчика и комментатора текстов Платона. В его «Комментарии на “Пир” Платона» (1482)

приводятся знаковые рассуждения о любви как последствии именно физического воздействия (отравления, удара, проникновения в тело): «ядовитая стрела пронзает глаза и, так как она испускается сердцем поражающего, стремится к груди поражаемого как бы к естественному для нее месту, ранит сердце и в более твердой части его стенки притупляется и обращается в кровь» [7, с. 224].

Такие рассуждения о травме как истоке любви, безусловно, оказываются общим местом западной культуры, опыт Петрарки и французских петраркистов XVI в. демонстрирует как постоянство и пластичность топики, так и художественный потенциал «риторики боли», которая предстает, в итоге, одной из стратегий самоописания и выстраивания идентичности, основанной на диссоциации, которая выступает синонимом исключительности. Сам же сонет как форма медитативного размышления об уникальности и сложности личности оказывается полем экспериментирования, постоянной перетасовки топосов и «жонглирования» устойчивыми оборотами на разных уровнях – тематическом, лексическом и синтаксическом.

Список литературы

1. Фрейд, З. Исследования истерии / З. Фрейд // Полное собрание сочинений : в 26 т. Т. 1. – СПб., 2020. – 464 с.
2. Caruth, C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History / C. Caruth. – London : Johns Hopkins UP, 1996. – 154 p.
3. Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque / ed. J. Balsamo. – Genève : Droz, 2004. – 520 p.
4. Поэты Возрождения. – М. : Правда, 1989. – 559 с.
5. Поэзия Плеяды. – М. : Радуга, 1984. – 828 с.
6. Петрарка, Ф. Сонеты, избранные канцоны, секстины, баллады, мадригалы, автобиографическая проза / Ф. Петрарка. – М. : Правда, 2005. – 592 с.
7. Фичино, М. Комментарий на «Пир» Платона / М. Фичино // Эстетика Ренессанса. В 2 т. Т. 1. – М. : Искусство, 1981. – С. 139–240.

V. Golubkov

TRAUMA AS A «COMMON PLACE»: THE CASE OF THE FRENCH PETRARCHISTS OF THE 16TH CENTURY (SONNETS BY LOUISE LABÉ AND OLIVIER DE MAGNY)

The article is devoted to the study of the «trauma rhetoric» in the sonnets of the French Petrarchist poets of the middle of the 16th century, Louise Labé and Olivier de Magny. In the process of analysis, we demonstrate the corpus of tropes and loci communes associated with the experience of love as a trauma and a physical influence.

Keywords: Trauma, Rhetoric, French Literature, Renaissance, Francesco Petrarca, Louise Labé, Olivier de Magny.

К. Е. Ермилова (Москва, Россия)

ТЕЛЕСНОЕ И ДУХОВНОЕ: ТРАВМА В РОМАНЕ
«ПРАВДИВОЕ КОМИЧЕСКОЕ ЖИЗНЕОПИСАНИЕ
ФРАНСИОНА» Ш. СОРЕЛЯ (1623–1633)

Рассматривается вопрос специфики восприятия «травмы» в романе «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» Шарля Сореля (1623–1633), связанной с дворянским кодексом чести и являющейся способом аристократической самоидентификации героев.

Ключевые слова: французская литература, Шарль Сорель, Франсион, XVII век, роман, травма.

«Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» – наиболее известный роман французского писателя и историка Шарля Сореля, а также единственное его произведение, переведенное на русский язык. Первая редакция «Франсиона» была анонимно опубликована в 1623 году и состояла из семи книг. Вторая редакция была опубликована в 1626 году и состояла уже из одиннадцати книг, третья редакция вышла в свет в 1633 году и состояла из двенадцати книг. Помимо расширения сюжета и добавления новых эпизодов во второй и третьей редакциях во избежание политического и религиозного преследования Сорелем был снижен уровень сатирической остроты. Жанровое определение этого текста является темой для дискуссии: из-за наличия элементов, являющихся признаками разных жанров, данное произведение может быть определено либо как французский вариант пикареского романа, либо как роман комический, либо как авантюрно-бытовой роман⁷.

Сюжет романа строится вокруг приключений обедневшего дворянина по имени Франсион (подчеркнуто «французское» имя указывает на типичность героя), который рассказывает историю своей жизни, а также странствует по Франции и Италии в поисках любви.

В статье понятие «травмы» трактуется нами широко, но прежде всего мы отталкиваемся от понимания травмы как раны или повреждения человеческого тела, причиняющего ему боль и страдания. Присутствующие в тексте романа травмы можно разделить на два вида:

1. Телесные травмы, то есть физические ранения и увечья, получаемые героями.
2. Духовные травмы или «раны души», то есть чувство любви, которая воспринимается персонажами как «ранение» или же как невыносимая «болезнь», терзающая их душу и тело.

⁷Подробнее см. [1].

В первую очередь обратим внимание на такую значимую травму, как травма головы, которую герой получает в начале первой книги и с которой он существует в сюжете до событий шестой. Франсион пытался забраться в окно замка, где его ждала для ночного свидания замужняя дама по имени Лорета, но по стечению целого ряда обстоятельств он был сброшен в ров, где ударился головой о стоявшую там бадью с водой и потерял сознание. Здесь мы впервые сталкиваемся с отношением героя к физическим увечьям, а именно с его явным равнодушием к ним (то есть герой совершенно не переживает по поводу травмы и, что показательно, не испытывает страха за свою жизнь), с его пренебрежением и даже насмешкой над ранением. Так, наибольшее неудобство, которое испытывал Франсион от «дыры в голове», состояло в том, что лекарь запретил ему пить вино, на что Франсион предложил в таком случае пить стоя, чтобы выпитый алкоголь спускался в ноги, а не поднимался к голове. После этого лекарь отметил веселый нрав своего пациента и удивился его настроению:

«Однако, государь мой, – присовокупил он, – немислимо, чтобы вы не чувствовали никакой боли: а между тем вы не перестаете шутить.

– Если бы вы знали меня поближе и ведали, как надлежит жить человеку, то не находили бы в этом ничего удивительного, – возразил Франсион, — душа моя так сильна, что легко отгоняет от себя все неприятности и отправляет свои обычные функции, несмотря ни на какие телесные немощи» [2, с. 56].

По ходу развития сюжета Франсион получает еще несколько травм: это травма во сне в третьей книге – муж Лореты Валентин боднул Франсиона своими рогами и вспорол ему живот, а тот опять-таки проявил показательное равнодушие к травме, когда вместо того, чтобы позвать на помощь, начал вытаскивать из себя кишки, пытаясь измерить их длину; на дуэли с дворянином по имени Бажамон Франсион получает ранение руки, о котором упоминает вскользь; он же ударяется о землю, когда сбегает из дома соблазненной им девушки по имени Джоконда в десятой книге, и несмотря на то, что он при падении «чуть было не переломал себе руки и ноги», единственное, что он делает – собирается с силами и добредает до носилок, оставленных на улице без присмотра, чтобы посидеть и отдохнуть; его ради забавы били палками пажи возле Лувра, приняв за простолодина, и в тот момент Франсиона волновало и приводило в ярость то, что в нем не признали дворянина, а не то, что его собирались жестоко избить, и так далее.

Чуть подробнее остановимся на эпизоде с дуэлью. Граф Бажамон – персонаж, высмеиваемый автором. По мнению Франсиона, а также

других «истинных дворян», Бажамон – «мелкая душонка», недостойная называться дворянином. Проблема истинных и ложных дворян является одним из ведущих мотивов в романе. Франсион часто подчеркивает свою принадлежность к дворянскому сословию, транслируя вместе с тем представление о том, что есть «дворянин» и какими качествами он должен обладать. В перечень этих качеств помимо навыков (таких как обращение с разного рода оружием, физическая ловкость, езда на лошади, умение сочинять стихи и писать прозу) входят благородство, смелость, отсутствие низменных поступков (Франсион даже в моменты крайней нужды никогда не опускался до воровства плащей и до прошения милостыни, деньги зарабатывал своими талантами и умениями: он пас баранов, делал лекарства на продажу, показывал фокусы, писал балеты, исполнял музыку, но не воровал и не побирался, подчеркивая, что это не соответствовало его дворянскому статусу), скромность, умение себя вести в обществе и щедрость. Подобный набор отсылает к трактату «Придворный» Бальдассаре Кастильоне (1528 г.) [3], в котором собравшиеся при дворе Урбино аристократы стали создавать образ «идеального придворного», наделяя его положительными качествами и умениями, среди которых учтивость, грация, умение красиво говорить и писать, умение танцевать, хорошая физическая форма, отсутствие всякой «аффектации», благородное происхождение и так далее. Трактат был переведен на французский язык в 1537 году и стал популярен во Франции в XVII веке. Сорель, несомненно, его знал, так как упоминал и перерабатывал в пародийном трактате «Законы галантности» (перв. ред. 1644; вт. ред. 1658 гг.)⁸. Сам Франсион чтит дворянский кодекс чести и, несмотря на недолгое существование под его предводительством шайки «Удалые и щедрые», воплощающей идеи либертенов, к которым относился Сорель, он проводит строгое разделение между дворянами и недворянами. Как отмечают М. Роселлини и Ж. Сальван в своей работе «“Франсион” Шарля Сореля»: «Франсион действительно воспринимает свой дворянский статус как высшее условие свободы» [5, р. 118], так как его аристократизм является главной причиной, позволяющей ему не быть слугой и свободно распоряжаться своей жизнью⁹. Даже находясь на службе у Клеранта, Франсион утверждает, что одна из целей его жизни – наказание (устное или физическое) людей, недостойных своего

⁸Подробнее о рецепции трактата Кастильоне во Франции и пародийном трактате «Законы галантности» Ш. Сореля см. [4, с. 132–145].

⁹Что является важным отличием Франсиона от героя-пикаро, который, будучи слугой, безвольно плывет по течению жизни, не владея своей судьбой.

общественного положения, и в случае, если Клерант совершит поступок, не соответствующий его благородному положению, то Франсион незамедлительно ему на это укажет, не делая в данном вопросе исключений.

Возвращаясь к Бахамону, отметим, что этот персонаж является ярким воплощением «анти-придворного» Кастильоне, так как он собирает в себе все отрицательные качества: глупый, тщеславный, подлый, неуклюжий и трусливый человек из числа тех, кто вызывает на дуэль только если понимает, что ему ничего не угрожает – если, он, например, знает, что свидетели не допустят кровопролития, и в таком случае псевдо-дуэлянт делает вид, что он очень хотел сражаться, но вынужден повиноваться и заключить с противником мир, а если и получит травму (реальную или вымышленную), то использует это, чтобы еще больше прославиться. Про таких «дуэлянтов», устраивавших показательные драки ради славы, отдельно говорит сам Франсион: «Чем не героическая затея? А случись им в детстве упасть и получить рану, то разве не выдали бы они ее за рубец от прежнего поединка? Полагаю также, что им надлежало прицепить себе на время боя по свиному пузырю, наполненному кровью, дабы разыграть раненых» [2, с. 309]. Навязчивая демонстрация травмы, бравирование ею, акцентирование внимания на факте ранения – это признак неблагородного человека, который не имеет права называться дворянином.

Снова обращаясь к теме телесной травмы в романе, рассмотрим еще один весьма показательный эпизод: это «травма» Клеранта на свадьбе в седьмой книге. Желая развлечься, Клерант переодевается простолудином, перевязывает себе голову, чтобы его никто не узнал, и отправляется вместе с Франсионом на сельскую свадьбу. Там один из гостей интересуется у него причинами травмы, и тогда Клерант рассказывает собравшимся не совсем приличную историю про свою вымышленную жизнь бочара и жалуется на злую жену, которая бросила ему в голову ночной горшок, хотя он во всех отношениях примерный муж: каждый день он исправно колотит свою супругу, а изменяя ей с соседками, не забывает про супружеское ложе. В данном случае герой жалуется на травму, он ее открыто демонстрирует и пытается привлечь к ней всеобщее внимание, но делается это: во-первых, потому что Клерант в этот момент не дворянин, он полностью вживается в роль простолудина, а тот вполне может (и должен) себя так вести. Во-вторых, эта травма и эта история – повод для смеха, потому что, рассказывая ее, Клерант сам высмеивает свой вымышленный образ.

К духовным травмам в романе мы относим переживания любви по той причине, что в тексте это чувство часто описывается через метафору раны (преимущественно сердца или души) (например, цитируется известная сентенция римского поэта времен Юлия Цезаря Публия Сира: «Кто наносит рану любви, тот ее и исцеляет» [2, с. 167]; Франсион говорит, что после взоров своей первой в жизни возлюбленной Дианы он «насчитал в своем сердце немало ран» [2, с. 231]; чуть дальше он же говорит о Диане как о «погубительнице», которая «*blesseé mon ame*»¹⁰ [6, р. 107]; учитель Гортензиус, влюбившись в насмешницу Фремонду, признается ей, что «чудо ваших совершенств несильным усилием ранит до крови мою душу» [2, с. 166] и т. д.) или же любовь предстает через образ болезни (например, цитируется элегия древнеримского поэта I века до н.э. Секста Проперция: «Одна только любовь не жалуется целителя своей болезни» [2, с. 167]; Франсион признается итальянской красавице Наис в сцене их первого разговора: «Поверьте, что я не испытываю никаких других страданий, помимо тех, которые причинили мне ваши совершенства. Но, увы, это – болезнь, не знающая себе равных по мучительности и которая была бы невыносима, если б ей не сопутствовала надежда» [2, с. 386]; говоря про портрет Наис, Франсион упоминает слезы, которые он пролил над ним «*au fort de mon mal*»¹¹ [7, р. 92]; англичанин в истории Агаты в первой строчке серенады поет о своем желании «*guérir du mal*»¹² [8, р. 86] и т. д.).

Обратим внимание на отношение героя к духовной травме. Раны души, полученные в любовных поединках, воспринимаются Франсионом как достойная травма, которой следует уделить много внимания и сил и о которой необходимо поведать миру (через литературу) и особенно своей даме, стеноя и подробно описывая все страдания, перенесенные героем из-за прекрасной «мучительницы». Но эта боль и эти терзания отнюдь не являются наказанием или чем-то, чего герой стал бы избегать, напротив – дворянин испытывает удовольствие от любовных ранений, он их жаждет. Так, поиски любви – главная мотивация приключений Франсиона на всем протяжении романа, а также главная причина его странствий. И в данном случае, как нам кажется, нельзя не вспомнить «Дон Кихота» и то, что «странствующий рыцарь без любви подобен дереву без листьев и плодов или телу без

¹⁰«Ранила мою душу».

¹¹В русском переводе романа: «в разгар своих терзаний».

¹²«Излечиться от болезни/боли». В русском переводе романа первая строчка «безграмотной» серенады звучит следующим образом: «Мой хотел излечить свой ран».

души» [9, с. 35], что в свою очередь явно отсылает нас к куртуазной концепции средневековых романов. Как пишет К.С. Льюис в своей работе «Аллегория любви», характеризуя куртуазную любовь: «Чувство – конечно, любовь, но любовь особого рода, ее признаки – смирение, вежество, измена и собственно культ Любви. Влюбленный всегда жалок. Покорно удовлетворять малейшие прихоти дамы, хотя бы самые фантастические, молчаливо сносить ее упреки, хотя бы несправедливые, – единственное, на что он может отважиться. Такое любовное служение берет пример с вассала, почтительно служащего своему господину. Влюбленный – это “человек” дамы» [10, с. 22]. Сорель же играет с куртуазным идеалом, перенимает его и искажает в сатирической манере, встраивая в полотно авантюрно-бытового повествования. Так, например, происходит разрушение образа Лореты, явно заимствованного у Прекрасной Дамы – она молода, очень красива, по воле обстоятельств она вышла замуж за пожилого нелюбимого человека, теперь в нее влюбляется юноша, почитающей ее за госпожу своего сердца и терзающийся ее отказом, готовый на любые подвиги или лишения ради одного лишь свидания с ней, но затем мы узнаем, что Лорета – бывшая куртизанка, которая будучи замужней дамой продолжает одаривать поклонников своей благосклонностью за дорогие подарки, и для нее нет особой разницы, кто влез к ней ночью в окно – Франсион или Оливье, главное, что этот мужчина доставил ей удовольствие своим визитом. Показательно, что Франсиона такое падение куртуазного идеала отнюдь не разочаровывает, а напротив – воодушевляет, так как полностью соответствует его собственной идеологии свободной любви¹³, являющейся следствием философии либертинажа, которая проявляется, в частности, в наличии в романе эротических элементов и сцен. Либертинаж заменяет в романе куртуазность также и в том, что касается времени существования чувства любви: с того самого момента, когда Франсион, пройдя все испытания, наконец насладится любовью Лореты, он тут же остынет к ней и переключит свое внимание на следующую даму, начиная любовную игру с самого начала, и только брак с добродетельной Наис в конце романа ставит точку в любовных похождениях главного героя, полностью изменившего свой прежний образ жизни. Такая сюжетная схема открыто спорит также и с галантно-героическим романом XVII века, в которых разлука возлюбленных составляет главную сюжетную рамку: герои волею обстоятельств разлучаются в начале романа, проходят через многочисленные

¹³О которой он говорит на вечере в замке Редона [2, с. 340–341].

испытания, перемежающиеся со вставными сюжетами, и воссоединяются в самом конце, сохранив чувства друг к другу неизменными. В романе Сореля любовь свободна и, как отмечает Э. М. Тилтон в статье «Альтернативный рай Ш. Сореля: идеал беспроблемной любви», «общественное порицание, также как и контроль со стороны семьи, в “Франсионе” не представляют непреодолимого препятствия для любовников» [11, р. 167], и любое преодолеваемое ими препятствие – это лишь часть обоюдной игры.

От противопоставления любви плотской или любви возвышенной, существовавшей в куртуазной традиции и отчасти также заимствованной галантно-героическим романом, мы переходим в линейную схему, где акт физической любви есть логическое завершение любви духовной, которая становится не перманентным состоянием героя, а временным процессом – после осознания факта влюбленности герой проходит через мучительные испытания и предпринимает усилия к покорению сердца красавицы, потом добивается взаимности, получает награду и тут же перестает любить. Но отметим важный момент: этот путь долгого «завоевания» дамы свойственен только людям благородного происхождения, а простолюдины, по версии романа, куда более примитивны и не умеют превращать любовь в изощренную игру. Показателен монолог Франсиона, каким языком следует описывать непристойности – возвышенным или языком простолюдинов:

«Коль скоро как у нас, так и у них совокупаются те же части тела, то мы должны (когда хотим высказаться) так же ворочать языком, так же раскрывать рот и разжимать зубы, как они; но хотя их соитие ничем не отличается от нашего, однако же они не знают ни тех же нежностей, ни тех же душевных восторгов, а посему, несмотря на то, что наши тела проделывают такие же движения, наш ум, рассуждая о сей игре, должен проявить свою изысканность и выбирать другие термины: отсюда надлежит заключить, что в нас есть нечто божественное и небесное, а они погрязли во всем грубом и земном» [2, с. 347].

Что же касается «ложных» дворян, то они, пытаясь завоевать даму так же, как это делают настоящие дворяне, попадают в нелепые, комичные ситуации, обусловленные тем, что они только притворяются благородными людьми, а на самом деле они категорически не соответствуют образу «идеального придворного» и отличаются от простолюдин только большим количеством денег или самомнением.

Таким образом, любовь в романе Сореля – это мучительная болезнь, свойственная только дворянам, но как только герой добивается дамы сердца, наступает исцеление, а значит раны заживают, и он отправляется на поиски новой любви, желая как можно чаще пребывать в состоянии

«любовного ранения». Можно сделать вывод, что специфика восприятия «травмы» в романе Шарля Сореля «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона»: явное пренебрежение травмами телесными и возвышение травм духовных, а именно любви-болезни и любви-раны, связана с дворянским кодексом чести и служит способом аристократической самоидентификации героев.

Список литературы

1. Потемкина, Л. Я. Жанровое своеобразие романа Ш. Сореля «Комическая история Франсиона» / Л. Я. Потемкина // Проблемы метода, жанра и стиля. Зарубежная литература. – Вып. 2. – Днепропетровск, 1975. – С. 3–21.
2. Сорель, Ш. Правдивое комическое жизнеописание Франсиона / Ш. Сорель ; пер. с фр. Г. Ярхо ; вступ. ст. и примеч. А. Бондарева. – М. : Правда, 1990. – 592 с.
3. Кастильоне, Б. Придворный / Б. Кастильоне // Сочинения великих итальянцев XVI в. / сост., вступ. Ст., коммент. Л. М. Брагиной ; пер. с итал. – СПб. : Алетейя, 2002. – С. 181–247. – (Библиотека ренессансной литературы).
4. Голубков, А. В. Прециозность и галантная традиция во французской салонной литературе XVII века / А. В. Голубков. – М. : ИМЛИ РАН, 2017. – 296 с.
5. Rosellini Michele, Salvan Geneviève. Le Francion de Charles Sorel. – Neuilly-sur-Seine : Atlante, 2000. – 288 p.
6. Sorel Charles. Histoire comique de Francion / réimprimée sur l'exemplaire unique de l'édition originale (1623) et sur les éditions de 1626 et 1633, et précédée d'une introduction, par Émile Roy. Vol. 2. – Paris : Librairie Hachette, 1926. – 238 p.
7. Sorel Charles. Histoire comique de Francion / réimprimée sur l'exemplaire unique de l'édition originale (1623) et sur les éditions de 1626 et 1633, et précédée d'une introduction, par Émile Roy. Vol. 3. – Paris : Librairie Hachette, 1928. – 189 p.
8. Sorel Charles. Histoire comique de Francion / réimprimée sur l'exemplaire unique de l'édition originale (1623) et sur les éditions de 1626 et 1633, et précédée d'une introduction, par Émile Roy. Vol. 1. – Paris : Librairie Hachette, 1924. – 197 p.
9. Сервантес, М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. С прибавлением «Лжекихота» Авелиянеды / М. Сервантес. – М. : Наука, 2003. – 719 с.
10. Льюис, К. С. Избранные работы по истории культуры / К. С. Льюис ; сост., пер. с англ. и коммент. Н. Эппле ; предисл. У. Хупера. – 2-е изд. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – 928 с. – (Интеллектуальная история).
11. Tilton, Elizabeth M. Charles Sorel's Alternative Paradise: The Ideal of Unproblematic Love / Elizabeth M. Tilton. – Yale University Press, 1979, № 58, P. 165–181.

К. Ermilova

BODY AND SOUL: TRAUMA IN THE NOVEL «LA VRAIE HISTOIRE COMIQUE DE FRANCION» BY Ch. SOREL (1623–1633)

In this article we examine the question of the specifics of the perception of «trauma» in Charles Sorel's novel «La vraie histoire comique de Francion» (1623–1633), associated with the noble code of honor and being a way of aristocratic self-identification of the characters.

Keywords: French literature, Charles Sorel, Francion, XVII century, novel, trauma.

Г. И. Модина (Владивосток, Россия)

**ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РАННЕЙ ПРОЗЕ
ФЛОБЕРА: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ТРЕВОГИ
И ТРАВМАТИЧЕСКИЙ ОПЫТ**

Статья посвящена анализу танатологических мотивов в ранних сочинениях Флобера от исторических и психологических новелл к произведениям мистического и автобиографического циклов. Танатология Флобера рассматривается в контексте экзистенциальной тревоги судьбы и смерти. Выявляются травматический характер экзистенциальной тревоги Флобера, связь с творческим кризисом и его преодолением.

Ключевые слова: Флобер, ранняя проза, тревога, судьба, смерть, творчество, сомнение, преодоление.

Ранним сочинениям Гюстава Флобера, независимо от их жанровой формы и особенностей сюжета, свойственна общая характерная черта – автобиографизм. Все они, по замечанию Сартра, представляют собой «субъективную историю» писателя [1, 194]. Неявный автобиографизм присутствует в произведениях исторического, психологического и философского (мистического) циклов (1831–1837 гг.), а позже автобиографическое начало выходит на первый план в исповедальных фрагментах «Агонии. Скептические мысли» (1838), мистерии «Смар» (1839), повестях «Мемуары безумца» (1839), «Ноябрь» (1842), романе «Первое “Воспитание чувств”» (1845). Письмо для Флобера уже в первых литературных опытах – способ познания мира и одновременно «изучение своей природы, ее глубин и особенно ее пределов» [2, с. 99].

Особую роль в ранней прозе играют танатологические мотивы – «устойчивые минимальные значимые предикативные структурные семиотические компоненты художественного текста, обладающие танатологической семантикой» [3, с. 63]. В ранних сочинениях они связаны с экзистенциальной тревогой судьбы и смерти – состоянием, в котором, по определению немецкого философа и теолога Пауля Тиллиха, «бытие осознает возможность своего небытия» [4, с. 30]. В работе «Мужество быть» (1952) П. Тиллих говорит о трех формах тревог человеческого существования – это тревога судьбы и смерти (или тревога смерти), тревога пустоты и утраты смысла (или тревога утраты смысла) и тревога вины и осуждения (или тревога осуждения). Первую из них, тревогу судьбы и смерти, философ называет «основополагающей, универсальной и неотвратимой», поскольку она «присуща самому существованию» [4, с. 34].

Мотив смерти возникает в первом сочинении Флобера – исторической новелле «Людовик XIII» (1831), он становится заглавным

в новеллах «Смерть Герцога де Гиза» (1835) и «Смерть Маргариты Бургундской» (1835), организует сюжет и композицию новелл «Невеста и могила» (1835), «Две руки на короне» (1835) «Чума во Флоренции» (1836), «Тайна Филиппа Осторожного, короля Испании» (1836), драмы «Людовик XI» (1838). Время действия в них – средневековье и эпоха Возрождения, герои – большей частью личности исторические, обладающие властью, в основе сюжета – вражда, ревность, месть и убийство как единственный способ устранения врагов и соперников. Поступки героев определены страстями. Но получившие власть над жизнью подданных правители сами подвластны смерти. Так страсти и смерть – Эрос и Танатос – выступают властными силами истории.

Мотив смерти становится основой сюжета и циклообразующим началом в созданных в 1836 году новеллах психологического цикла «Благоухание, или Комедианты», «Библиомания», «Страсть и добродетель», «Ярость и бессилие». В них Флобер исследует закономерности «микрокосма», ставит целью «показать терзающую душу ревность, ведущую к нелепой и трагической развязке, открыть все тайные горести и скрытые за фальшивым смехом слезы» [5, р. 82]. Завершает цикл новелла «Ярость и бессилие». Французский философ Анри Гийомен рассматривает ее как аллгорию человеческой жизни с ее страстями. Герой новеллы, впавший в летаргический сон и заживо погребенный, – «человек вообще, замкнутый в душевной темнице земного существования и непреодолимой судьбы» [6 р. 151]. Пространством души человека, как и пространством истории, владеют Эрос и Танатос.

Танатологические мотивы, возникающие в финале произведений исторического и психологического циклов, выполняют эстетическую функцию: «литературной проблеме концовки в реальной жизни соответствует факт смерти – кончины» [7 с. 151]. Вместе с тем смерть в ранних произведениях Флобера предстает одной из основ существования: «начало, конец и смерть неразрывно связаны с возможностью понять жизненную реальность как нечто осмысленное. Трагическое противоречие между бесконечностью жизни как таковой и конечностью человеческой жизни есть лишь частное проявление более глубокого противоречия между лежащим вне категорий жизни и смерти генетическим кодом и индивидуальным бытием организма. С того момента, как индивидуальное бытие превращается в бытие сознательное (бытие сознания), это противоречие из характеристики анонимного процесса превращается в трагическое свойство жизни» [7, с. 151].

В исторических, психологических и философских новеллах Флобера речь идет о смерти героев. В мистическом цикле «Владычица

мира» (1836) и мистерии «Пляски Смерти» (1838) возникает ее антропоморфный образ. Видение «Владычица мира» представляет собой монолог Смерти, утверждающей господство над миром:

«С тех пор как Адам и спутница его изгнанниками покинули рай,
Я, дочь Сатаны, стою лицом к лицу пред всеми царствами,
Династиями и столетиями, я попираю их костлявыми ногами <...>
Будущее падет под моей разящей косой, а с ним и весь мир» [5, р. 128].

Много позже в работе немецкого философа И. Финка «Основные феномены человеческого бытия. Смертность человека» (1970) возникнет сходный по смыслу и лирическому звучанию с этим монологом фрагмент: «Она забирает сильнейших мира сего, равно как и беднейших нищих; героя, равно как и труса; не щадит ни праведника, ни мудреца. <...> Всё, в чём жизнь выказывает полноту и бытийную силу, становится несущественным перед лицом смерти, вянет, как трава под косой жнеца. Всё живое поступает в её владение» [8, с. 98]. Вряд ли ранние сочинения Флобера были известны немецкому философу, их сходство определено стремлением Флобера философски осмыслить феномен смерти, с одной стороны, с другой – задачей И. Финка показать «сложность непосредственного постижения этого обладающего абсолютной властью феномена с помощью понятия» [8, с. 98].

В мистерии «Пляски Смерти» Флобер обобщает размышления о властных силах мироздания, возникшие в предшествующих сочинениях. Слово «мир» (monde) повторяется на каждой странице рукописи. В мистерии Дьявол и Смерть, Эрос и Танатос, соперничают, называя себя властителями мира, но Дьявол признает: «Я владею жизнью, она стремится к смерти» [5, р. 407]. Смерть же вопрошает: «Когда же, Господи, настанет мой черед уснуть? Когда ты прекратишь творить, и я, труды оставлю и отдохну среди надгробий под колыбельную последних вздохов мира, под хрипы умирающей природы?» [5, р. 423] Так притязания Смерти на абсолютную власть оказываются сомнительными: уничтожив мир, она лишится объекта разрушения и, «оставив труды», исчезнет сама. Следовательно, она не может быть вечным принципом бытия. Эта мысль Флобера близка формулировке П. Тиллиха: «Небытие зависит от бытия, которое оно отрицает» [4, с. 33]. В финале мистерии Смерть признает что не свободна, а подчиняется иной силе: «Сегодня, – обращается она к своему коню, – ты отдохнешь у ног моих, поточишь зубы о траву могильную – так Сатана велел и такова иная, неведомая власть. Я повинуюсь ей. <...> Явился Бог, мне юность вспомнилась, прошедшее воскресло в памяти, и я задумалась о будущем» [5, р. 424]. Смерть и Сатана спорят, объявляя себя единственной причиной и

следствием всего существующего, но власть их ограничена – истинной властной силой и центром мироздания выступает Бог Отец. Так в танатологический мотив вплетается мотив искушения – соблазна признать абсолютную власть зла и небытия.

В произведениях исторического, психологического и мистического циклов танатологические мотивы звучат в философском ключе, автор исследует феномен смерти как проблему онтологическую. Иная, трагическая тональность, свидетельствующая о болезненных переживаниях и травматическом опыте, свойственна мотиву смерти в автобиографическом цикле. Прологом к нему стала незавершенная новелла «Смертный час» (1837). Ее содержание – предсмертная исповедь девятнадцатилетнего «философа», его внутренний опыт: встреча с трансцендентным (смерть, душа, Бог) и столкновение с реальностью (с «другими»). Воспоминания о детском переживании смерти – утрате сестры, о тщетных молитвах, скептические размышления о душе и божественной справедливости, утрата веры ведут к бунту против Творца. Мир, лишенный сакрального начала, представляется герою хаосом «похоти, пороков, грязи и страстей» [5, р. 192]. Тревога, связанная с осознанием смертной обреченности, неотделима от тревоги пустоты и утраты смысла жизни. Опыт и размышления убеждают героя: бесконечность есть небытие, а жизнь, устремленная в небытие, бессмысленна и бесцельна. Он выбирает смерть как способ преодоления экзистенциальных тревог: «Я не могу бояться Бога, и, как эсхилинский Прометей, бросаю ему вызов, презрение и ненависть к нему сильнее проклятий» [5, р. 192].

Первое автобиографическое сочинение Флобера – фрагменты «Агонии, скептические мысли» (1836–1838). Мотив небытия неслучайно возникает в первой исповеди Флобера. «Небытие именно посредством судьбы и смерти угрожает нашему онтическому самоутверждению», – пишет Пауль Тиллих. Небытие, объясняет философ, угрожает самоутверждению относительно – в виде судьбы, абсолютно – в виде смерти, тревога есть осознание этой угрозы, тревога экзистенциальная, присущая существованию как таковому [4, с. 95].

В «Агониях» Флобер размышляет о мире, но вместе с тем это итог его «внутренней жизни» [9, с. 56]. Первая часть озаглавлена «Тревоги» (1836–1837), ее главные темы – греховность и смертная обреченность мира, религиозные сомнения, безнадежность и власть Небытия: «Священник швыряет в грязь образ Сына Божьего, чтобы войти к блуднице. Жизнь – маска, а смерть истина. Набожность – маска продажной девки, добро – ложь, а зло – истина» [9, с. 44]. Мотивы власти небытия звучат и во второй части, озаглавленной «Агонии»

(1838), но в ней доминирует тревога судьбы. «Вопрос “кем ты будешь?”, брошенный человеку, – это бездна, зияющая перед ним и приближающаяся с каждым его шагом. Кроме будущего метафизического есть еще будущее в жизни», – пишет Флобер другу детства, Эрнесту Шевалье [2, с. 32]. Для Флобера ответ на вопрос о будущем связан с проблемой выбора: быть ему писателем, о чем думал он сам, или юристом, как видел это его отец. Выбор сделать должен был автор «Агоний». Свобода выбора и сомнения в себе рождали тревогу. Само название – «Агонии» – говорит о предельном страдании, кризисе, состоянии между жизнью и смертью, это мучительное стремление к творчеству и столь же мучительное сомнение в себе. Отказаться от творчества – значит не быть собой, не быть вообще: «Я чувствую в сердце тайную, никому не ведомую силу. Неужели это проклятие на всю жизнь – быть немым, желать говорить и чувствовать, как вместо слов на губах от ярости вскипает пена. Вряд ли бывают положения более отчаянные» [9, с. 60]. Испытывая тревоги, Флобер одновременно подвергает их рефлексии, как форму духовного опыта. Сартр в книге «Бытие и Ничто», продолжением которой станет его книга о Флобере, указывает на связь свободы и тревоги: «Именно в тревоге человек имеет сознание собственной свободы, тревога является способом бытия свободы, как сознания бытия, как раз в тревоге свобода стоит под вопросом для самой себя» [10, с. 66]. «Тревоги» Флобера возникли в его стремлении к «свободе быть собой». Это та тревога, которую Сартр назвал тревогой перед собой: «Тревога это и есть я» [10, с. 66–67].

Тревога судьбы становится лейтмотивом автобиографической повести «Мемуары безумца» (1839). Основа тревоги – сомнения в своих творческих возможностях, здесь они доведены «до пределов отчаяния» [9, с. 62]. Сомнение в творчестве приводит к сомнению в бытии. Если творчество невозможно, то невозможно существование Творца, и мир, лишенный эстетического принципа, предстает гигантским безумцем. Он кружится в «дурной» бесконечности небытия, «вост, и брызжет слюною, и сам себя терзает» [9, с. 62]. В «Мемуарах безумца» Флобер пишет о том, как, оставив поэзию, он «бросился в область размышлений» [9, с. 68], попытался противопоставить искусству науку и философию. Так он надеялся найти способ познания бесконечного мира и бесконечной человеческой души. «По каким ступеням можно сойти из бесконечности к рассудку? Как последовательно низвести мысль, чтоб не разрушить ее? Как уменьшить этого гиганта, заключившего в себя бесконечность?», – спрашивал он в «Мемуарах» [9, с. 62]. Но стремление приблизиться к абсолюту с помощью разума не увенчалось

успехом и привело к сомнению. «Я усомнился во всем, в любви, во славе, в Боге – во всем, что есть, во всем, что может быть» [9, с. 70–71].

Опыт сомнения, попытка сделать его мировоззренческой позицией запечатлены в мистерии «Смар» (1839), где мотив смерти – это не физическая, но духовная смерть героя, метафора абсолютного сомнения, то есть веры в Ничто. Опыт автора выражен в символических сценах искушения отшельника Смара смертными грехами, его мнимой смерти и возрождения Поэтом. Так мотив смерти приобретает смысл инициации.

В этой вариации танатологический мотив возникнет в автобиографической повести «Ноябрь» (1842). Флобер вновь предпринимает осмысление собственного «внутреннего опыта», в повести «нет ничего такого, чего не было бы в нем самом, выстраданного, глубоко личного» [6, р. 25–26]. Герой повести – поэт, и автор воспроизводит становление эстетического сознания от «дремлющего хаоса бесконечных возможностей, неявных, нетронутых, ищущих своего образа и ждущих оформления» [9, с. 199] к чувству предназначения, стремлению к абсолюту и эстетическому мистицизму. Страсть представляется стимулом творчества и основой личности Поэта – так в русле романтической традиции юный Флобер называл себя. Но на последних страницах повести Флобер меняет принцип повествования: переходит от первого лица к третьему, историю поэта завершает его друг. Иная повествовательная стратегия позволяет увеличить дистанцию между собою в прошлом и настоящем. Исповедальный рассказ превращается в биографию «другого» – романтического поэта, прошедшего путь от энтузиазма к смятению и гибели. Смерть поэта, убивающего себя силой мысли, подобна мнимой смерти в обряде инициаций: автор приносит в жертву самому себе свое прежнее «я», но это жертвоприношение не означает отрицания прежнего опыта. Позже Флобер скажет: «Я ни от чего в жизни не отказался. <...> Как и все прочие, я раздуваю ноздри, чтобы понюхать розу, и открываю глаза, чтобы созерцать луну. Я ничего не отбросил, ни любви, ни дружбы. Напротив, я надел очки, чтобы отчетливей их различать» [2, с. 84]. О символическом характере смерти поэта «Ноября», за которой следует возрождение, косвенно свидетельствует письмо Флобера: «Я временами испытываю юношескую тоску. Все приходит на ум «Ноябрь». То ли я иду к возрождению, то ли это дряхлость, схожая с расцветом» [2, с. 132]. Поэт – необходимый этап в становлении иного типа творческой личности – Художника, обладающего объективным и аналитическим взглядом на мир. Поэт «Ноября» должен был умереть, чтобы возродиться Художником в первом «Воспитании чувств».

Мотив смерти становится лейтмотивом ранней прозы Флобера. Его вариации связаны с формированием онтологических представлений автора. Воплощенные в автобиографическом цикле тревоги судьбы и смерти определены разрывом между идентичностью как предназначением и отсутствием ее в настоящем. Этот разрыв ощущается болезненно, и боль требует, совершив «жертвоприношение», творить себя заново. Танатологические мотивы в ранней прозе Флобера выступают и формой выражения экзистенциальных тревог, и инструментом преодоления травматического опыта.

Список литературы

1. Сартр, Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. Е. Плеханова. – СПб. : Алетейя, 1998. – 547 с.
2. Флобер, Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи. В 2 т. Т. 1 / Г. Флобер. – М. : Худ. лит., 1974. – 514 с.
3. Красильников, Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе: (Введение в литературоведческую танатологию) / Р. Л. Красильников. – М. : Языки славянской культуры, 2015. – 488 с.
4. Тиллих, П. Мужество быть / П. Тиллих // Избранное. – М. : Юристъ, 1995. – С. 7–131.
5. Flaubert, G. Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / G. Flaubert. – Paris : Gallimard, 2001. – 1670 p.
6. Guillemin, H. Flaubert devant la vie et devant Dieu / H. Guillemin. – Paris : Plon, 1939. – 235 p.
7. Лотман, Ю. М. Смерть как проблема сюжета / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 417–430.
8. Финк, Е. Основные феномены человеческого бытия. Смертность человека / Е. Финк ; пер. Ю. Л. Фуксон // Феномен смерти в художественном изображении : сб. науч. ст. / под ред. Л. Ю. Фуксона, Ю. В. Подковырина. – Кемерово, 2012. – С. 69–129.
9. Флобер, Г. Мемуары безумца. Проза 1835–1842 гг. / Г. Флобер ; пер. с фр. Г. Моденой. – М. : Текст, 2009. – 318 с.
10. Сартр, Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр. – М. : Республика, 2004. – 639 с.

G. Modina

THANATOLOGICAL MOTIFS IN FLAUBERT'S EARLY PROSE:
EXISTENTIAL ANXIETY AND TRAUMATIC EXPERIENCE

This article discusses thanatological motifs in Flaubert's early work, from historical and psychological novels to works of mystical and autobiographical cycles. Flaubert's thanatology is considered in the context of the existential anxiety of fate and death. The traumatic nature of Flaubert's existential anxiety, the connection with the creative crisis and its overcoming are revealed.

Keywords: Flaubert, early prose, anxiety, fate, death, creativity, doubt, overcoming.

К. А. Нагина (Воронеж, Россия)

**«ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ЭТЮД НАД ДЕТСКОЙ ДУШОЙ»:
ТРАВМАТИЧЕСКИЙ ОПЫТ РЕБЁНКА В ИЗОБРАЖЕНИИ
Л. ТОЛСТОГО, С. АКСАКОВА, Ф. ДОСТОЕВСКОГО**

Рассматривается травматический опыт юных персонажей произведений Л. Толстого, С. Аксакова и Ф. Достоевского. Во всех случаях детская травма связана с ситуацией наказания. Особый интерес представляет рецепция Ф. Достоевского эпизода наказания Николеньки Иртеньева. Травматическая ситуация в статье Ф. Достоевского «Именинник» имеет трагическое разрешение, тогда как герои Л. Толстого и С. Аксакова преодолевают ее благодаря фундаментальным ценностям бытия.

Ключевые слова: Л. Толстой, Ф. Достоевский, С. Аксаков, художественная рефлексия, детская травма.

Творчество Л. Н. Толстого начинается с «детской темы», разворачивающейся в трилогии «Детство», «Отрочество» и «Юность». Здесь Л. Н. Толстым найден центральный персонаж «едва ли не большинства» его произведений: «мятущаяся личность, утратившая свой “рай”, скорбящая о его утрате и стремящаяся его вновь обрести» [1, с. 94]. Пространственным воплощением Эдема становится усадьба Петровское, а временным – детство. Переход в отрочество связан с рядом травмирующих ребенка событий – «разрушителей базовых представлений о мире и о себе» [1, с. 99].

Наиболее серьезный психологический ущерб наносит смерть татан, после которой герой Толстого вступает в отрочество. Дом уже не является центром счастливой детской вселенной, напротив, с ним связаны всевозможные несчастья, которые обрушиваются на ребенка. Потеря доброго учителя Карла Ивановича оказывает негативное влияние на личность Николеньки, поскольку он теряет еще одного близкого человека, лишаясь необходимой поддержки. Место «дядьки» занимает гувернер St.-Jerome, чье присутствие обостряет у Николеньки чувство незащищенности и формирует неуверенность в себе.

Николенька сравнивает своего нового наставника с Карлом Иванычем, и это сравнение явно не в пользу француза:

«Случалось, что Карл Иваныч, в минуту досады, лично расправлялся с нами линейкой или помочами; но я без малейшей досады вспоминаю об этом. <...> Карла Иваныча я любил, помнил его с тех пор, как самого себя, и привык считать членом своего семейства; но St.-Jerome был человек гордый, самодовольный, к которому я ничего не чувствовал, кроме того невольного уважения, которое внушали мне все большие. Карл Иваныч был смешной старик, дядька, которого я любил от души, но ставил все-таки ниже себя в моем детском понимании общественного положения.

St.-Jerome, напротив, был образованный, красивый молодой щеголь, старающийся стать наравне со всеми. Карл Иванович бранил и наказывал нас всегда хладнокровно, видно было, что он считал это хотя необходимой, но неприятной обязанностью. St.-Jerome, напротив, любил драпироваться в роль наставника; видно было, когда он наказывал нас, что он делал это более для собственного удовольствия, чем для нашей пользы. <...> Карл Иванович ставил нас на колени лицом в угол, и наказание состояло в физической боли, происходившей от такого положения; St.-Jerome, выпрямляя грудь и делая величественный жест рукою, трагическим голосом кричал: “A genoux, mauvais sujet!”, приказывал становиться на колени лицом к себе и просить прощения. Наказание состояло в унижении» [3, т. 1, с. 160–161].

Неправильное поведение гувернера приводит к стрессовому для ребенка событию, которое выходит за рамки его обычного опыта и причиняет ему невыносимые страдания.

Все начинается в классной комнате: здесь мальчик получает единицу за урок истории. Рассказывая об этом, повзрослевший Николенька выстраивает психологически достоверную картину, не упуская не малейшей детали. Он не любит историю, которая кажется ему «самым скучным, тяжелым предметом». Выясняется, что подобное отношение к истории связано с самой фигурой учителя, к которому подросток испытывает физическое отвращение: «Едва я успел оглянуться, как в дверях показалось рябое, отвратительное для меня лицо» [3, т. 1, с. 143]. При этом Николенька вполне отдает себе отчет в том, что у него нет оправданий за невыученный урок, и признает свою вину. Володя прикрывает брата перед гувернером, сообщая тому, что Николенька получил четверку, а тот молчаливо соглашается.

Эта единица является первым звеном в цепи неприятностей, которая заканчивается изоляцией в чулане. В кабинете Николенька без спросу открывает портфель отца и ломает замок. Непреодолимое любопытство заставляет его взять маленький ключик, открыть «шитый портфель с висячим замочком» и заглянуть в бумаги папа. При этом герой испытывает жгучее чувство вины, поскольку проникновение в тайны жизни отца расценивает как «святотатство». Толстой акцентирует внимание читателя на любопытстве как той силе, которая руководит подростком, осознанно совершающим преступление. Ключик ломается в руках Николеньки при попытке закрыть портфель, и страх разоблачения поддерживает его в «раздраженном и неестественном, но чрезвычайно веселом расположении духа» [3, т. 1, с. 148]

Во время игр в гостиной Николенька находится в «раздраженном состоянии человека, проигравшего более того, что у него есть в кармане, который боится счесть свою запись и продолжает ставить для того, чтобы не давать самому себе времени опомниться» [3, т. 1, с. 148].

Дерзким поведением он привлекает к себе всеобщее внимание, что ему нравится. Однако Сонечка Валахина, предмет его детской любви, не обращает на него никакого внимания, а напротив, предпочитает ему Сережу Ивина, в итоге Николенька становится свидетелем чужого поцелуя. Все это раздражает и без того возбужденные нервы Николеньки и провоцирует конфликт с St.-Jerome'ом.

Гувернер делает замечание подростку и приказывает ему покинуть гостиную. В ответ мальчик показывает язык и перечит ему. Разгневанный St.-Jerome грозит розгами и применяет силу, причем эта сцена разворачивается на глазах других детей и взрослых. Николенька балансирует на грани: «Кровь с необыкновенной силой прилила к моему сердцу; я почувствовал, как крепко оно билось, как краска сходила с моего лица и как совершенно невольно затряслись мои губы. <...> мне сделалось так дурно, что я, не помня себя от злости, вырвал руку и изо всех моих детских сил ударил его» [3, т. 1, с. 151].

Гувернер тащит Николеньку в чулан, причем тот отчаянно отбивается, а затем наказывает, запирая в чулане. Свои проступки сам Николенька квалифицирует как «преступления» [3, т. 1, с. 147]. Психологическое состояние подростка Толстой разбирает самым подробным образом, и этот анализ нельзя оставить без внимания:

«Я читал где-то, что дети от двенадцати до четырнадцати лет, то есть находящиеся в переходном возрасте отрочества, бывают особенно склонны к поджигательству и даже убийству. Вспоминая свое отрочество и особенно то состояние духа, в котором я находился в этот несчастный для меня день, я весьма ясно понимаю возможность самого ужасного преступления, без цели, без желания вредить, – но так – из любопытства, из бессознательной потребности деятельности. Бывают минуты, когда будущее представляется человеку в столь мрачном свете, что он боится останавливать на нем свои умственные взоры <...> В такие минуты, когда мысль не обсуживает вперед каждого определения воли <...> ребенок, по неопытности, особенно склонный к такому состоянию, без малейшего колебания и страха, с улыбкой любопытства, раскладывает и раздувает огонь под собственным домом, в котором спят его братья, отец, мать, которых он нежно любит. Под влиянием этого же временного отсутствия мысли – рассеянности почти – крестьянский парень лет семнадцати, осматривая лезвие только что отточенного топора подле лавки, на которой лицом вниз спит его старик отец, вдруг размахивается топором и с тупым любопытством смотрит, как сочится под лавку кровь из разрубленной шеи; под влиянием этого же отсутствия мысли и инстинктивного любопытства человек находит какое-то наслаждение остановиться на самом краю обрыва и думать: а что, если туда броситься? или приставить ко лбу заряженный пистолет и думать: а что, ежели пожать гашетку? или смотреть на какое-нибудь очень важное лицо, к которому все общество чувствует подобострастное уважение, и думать: а что, ежели подойти к нему, взять его за нос и сказать: “А ну-ка, любезный, пойдем”?» [3, т. 1, с. 150–151].

Психологическая травма в данной ситуации «производит взлом, который опустошает личность» [4, с. 802]. Толстой намечает пути разрешения травмирующей ситуации, и все они связаны с «возможностью самого ужасного преступления». Здесь он явно смыкается с Достоевским, персонажи которого совершают все те страшные поступки, о которых гипотетически рассуждает автор «Отрочества». Среди этих преступлений и поджоги, и отцеубийства, и самоубийства. Однако особенное внимание обращает на себя последний эпизод, в котором «очень важное лицо» в буквальном смысле слова ведут за нос. Не Толстой ли подсказал Достоевскому один из самых эпатажных поступков Ставрогина, «принца Гарри», проведшего за нос по зале человека «уважаемого» и «заслуженного»?

«Наш принц вдруг, ни с того, ни с сего, сделал две-три невозможные дерзости разным лицам, то есть главное именно в том состояло, что дерзости эти совсем неслыханные, совершенно ни на что не похожие <...> совсем дрянные и мальчишнические, и чорт знает для чего, совершенно без всякого повода. Один из почтеннейших старшин нашего клуба, Петр Павлович Гаганов, человек пожилой и даже заслуженный, взял невинную привычку ко всякому слову с азартом приговаривать: “Нет-с, меня не проведут за нос!” Оно и пусть бы. Но однажды в клубе <...> Николай Всеволодович, стоявший в стороне один и к которому никто и не обращался, вдруг подошел к Петру Павловичу, неожиданно, но крепко ухватил его за нос двумя пальцами и успел протянуть за собою по зале два-три шага. Злобы он не мог иметь никакой на господина Гаганова. <...> рассказывали потом, что он в самое мгновение операции был почти задумчив, “точно как бы с ума сошел” <...> Николай Всеволодович повертывался и поглядывал кругом <...> твердо подошел к оскорбленному Петру Павловичу и скороговоркой, с видимою досадой, пробормотал:

– Вы, конечно, извините... Я право не знаю, как мне вдруг захотелось... глупость...» [5, т. 4, с. 44].

Достоевский как будто следует за Толстым, демонстрируя, как его персонаж унижает человека просто так, говоря словами автора «Отрочества», «без цели, без желания вредить, – но так – из любопытства». Толстой утверждает, что поступки подобного рода совершаются «под влиянием временного отсутствия мысли» – и Ставрогин задумчив, «точно как бы с ума сошел». Более того, любопытство, особенно педалируемое Толстым, читается и на лице героя «Бесов». Столь очевидное сходство самих поступков и психологической реакции персонажей приводит к мысли, что Достоевский в «Бесах» описал ситуацию, смоделированную Толстым на страницах «Отрочества».

Это предположение подкрепляет статья Достоевского «Именинник», опубликованная в «Дневнике писателя» в феврале 1877 года. В ней

Достоевский описывает психотравмирующее событие, которое переживает двенадцатилетний гимназист – ровесник Николеньки Иртеньева. Этим событием также становится наказание за проступок, только выход из ситуации иной – ребенок совершает самоубийство. Рассказывая об этом, писатель обращается к интересующему нас эпизоду из «Отрочества». Статья не только показывает, как хорошо ее автор знал толстовский текст, она демонстрирует, как сцена в чулане задела писателя за живое своим созвучием его собственной «детской теме». Достоевского в первую очередь интересуют фантазии Николеньки на тему самоубийства в чулане (здесь не лишним будет напомнить, что Матреша, повесившаяся в чулане, тоже ребенок – ей всего четырнадцать). Анализ переживаний Николеньки, проведенный Достоевским, изобилует множеством психологических подробностей, вписывающих свою страницу историю детских психотравм, описанных в русской литературе, поэтому позволим себе привести его целиком:

«Помните ли вы “Детство и отрочество” графа Толстого? Там есть один мальчик, герой всей поэмы. Но это не простой мальчик, не как другие дети, не как брат его Володя. Ему всего каких-нибудь лет двенадцать, а в голову и в сердце его уже заходят мысли и чувства не такие, как у его сверстников. Мечтам и чувствам своим он уже отдается страстно и уже знает, что их лучше хранить ему про себя. Обнаруживать их уже мешает ему стыдливое целомудрие и высшая гордость. Он завидует брату и считает его несравненно выше себя, особенно по ловкости и по красоте лица, а между тем он втайне предчувствует, что брат гораздо ниже его во всех отношениях, но он гонит свою мысль и считает ее низостью. Он смотрит на себя в зеркало слишком часто и решает, что он уродливо нехорош собою. У него мелькают мечты, что его никто не любит, что его презирают... Одним словом, это мальчик довольно необыкновенный, а между тем именно принадлежащий к этому типу семейства средне-высшего дворянского круга, поэтом и историком которого был, по завету Пушкина, вполне и всецело, граф Лев Толстой. И вот в их доме, в большом семейном московском доме, собираются гости; именинница сестра; съезжаются с большими и дети, тоже мальчики и девочки. Начались игры, танцы. Наш герой мешковат, танцует хуже всех, хочет отличиться остроумием, но ему не удается, – а тут как раз столько хорошеньких девочек и – вечная мысль его, вечно подозрение, что он хуже всех. В отчаянии он решает на всё, чтоб всех поразить. При всех девочках и при всех этих гордых, старших мальчиках, считавших его ни во что, он вдруг, вне себя, с тем чувством, с которым бросаются в раскрывшуюся под ногами бездну, выставляет гувернеру язык и ударяет его изо всех сил кулаком! “Теперь все узнали, каков он, он показал себя!” Его позорно тащат и запирают в чулан. Чувствуя себя погибшим, и уже навеки, мальчик начинает мечтать: вот он бежал из дому, вот он поступает в армию, на сражении он убивает множество турок и падает от ран. Победа! где наш спаситель, кричат все, целуют и обнимают его. Вот он уже в Москве, он идет по Тверскому бульвару с подвязанной рукой, его встречает государь... И вдруг мысль, что дверь откроется и войдет гувернер с розгами, рассеивает эти мечты, как пыль. Начинаются другие. Он вдруг выдумывает причину, почему его “все так не любят”: вероятно, он подкидывает, и от него это скрывают...

Вихрь разрастается: вот он умирает, входят в чулан и находят его труп: “Бедный мальчик!”, его все жалеют. “Он добрый мальчик! Это вы его погубили”, – говорит отец гувернеру... и вот слезы душат мечтателя... Вся эта история кончается болезнью ребенка, лихорадкой, бредом. Чрезвычайно серьезный психологический этюд над детской душой, удивительно написанный» [5, т. 14, с. 36–38].

Далее Достоевский описывает историю, случившуюся в одной из гимназий. Двенадцатилетний мальчик в наказание за незнание урока был оставлен учителем в школе до пяти часов вечера. Он «отвязал от попавшегося на глаза блока бечевку, привязал ее к гвоздю, на котором обыкновенно висит так называемая золотая или красная доска... и удавился». «Где причина самоубийства?» – спрашивает Достоевский. Писатель не желает пускаться в пространные размышления на тему бессердечия и формализма в деле воспитания, его интересуют причины, связанные с духовным самочувствием ребенка. Его странный поступок он объясняет через текст Толстого: «...очень может быть, что происходило нечто вроде того, что описал граф Толстой, то есть подавленные, еще не сознательные детские вопросы, сильное ощущение какой-то гнетущей несправедливости, мнительное раннее и страдальческое ощущение собственной ничтожности, болезненно развившийся вопрос: “Почему меня так все не любят”, страстное желание заставить жалеть о себе...» [5, т. 14, с. 38].

Но не все в поступке гимназиста, как считает Достоевский, можно объяснить с помощью Толстого, изобразившего переживания Николеньки: «Мальчик графа Толстого мог мечтать, с болезненными слезами расслабленного умиления в душе, о том, как они войдут и найдут его мертвым и начнут любить его, жалеть и себя винить. Он даже мог мечтать и о самоубийстве, но лишь мечтать: строгий строй исторически сложившегося дворянского семейства отозвался бы и в двенадцатилетнем ребенке и не довел бы его мечту до дела, а тут – помечтал, да и сделал» [5, т. 14, с. 39].

Это замечание обнажает пропасть между историями детских травм Толстого и самого Достоевского, взвалившего на себя задачу «осветить» «хотя бы часть... хаоса» современной ему жизни. Однако и у Толстого ситуация наказания – изоляции Николеньки в чулане – дает дурные плоды: ребенок впервые «дерзко» спрашивает бога, «за что он наказывает его», и этот вопрос является «первым шагом к религиозным сомнениям», тревожащим его во время отрочества [3, т. 1, с. 154]. Эту ситуацию писатель объясняет следующим образом: «...мысль о несправедливости провидения, пришедшая мне в голову в эту пору совершенного душевного расстройствa и суточного уединении, как дурное зерно, после

дождя, упавшее на рыхлую землю, с быстротой стало разрастаться и пускать корни» [3, т. 1, с. 154]. Кроме того, заточение в чулане породило и чувство ненависти к St.-Jerome'у, к которому до этого случая Николенька испытывал только неприязнь: «...никто даже не напоминал мне о том, что со мной случилось; но я не мог забыть всего, что испытал: отчаяния, стыда, страха и ненависти в эти два дня. Несмотря на то, что с того времени St.-Jerome, как казалось, махнул на меня рукою, почти не занимая мною, я не мог привыкнуть смотреть на него равнодушно. <...> Одним словом, мне невыразимо тяжело было иметь с ним какие бы то ни было отношения» [3, т. 1, с. 154].

В толстовском тексте обращает на себя внимание и само место наказания – чулан, за которым в русской литературе закреплена не самая лучшая репутация. Из русских писателей XIX столетия особенно внимателен к семантике чулана Ф. М. Достоевский, у которого этот локус «воплощает темную сущность дома» [6, с. 37]. Природа дома, как и человека, двойственна: закрытые, темные, необжитые помещения сродни «иррациональным глубинам» психики человека, по этому признаку чулан становится в один ряд с подвалом – «погребенным безумием», в котором «замурованы трагедии» [6, с. 39]. Эту семантику чулана как раз активизирует Достоевский, рассказывая о самоубийствах, безмолвным «свидетелем» которых становится чулан.

Чулан Толстого, скорее, сродни шкафу или сундуку, пространствам «тайной жизни души», «моделям сокровенного» [6, с. 81]. Находясь в темном пространстве чулана, Николенька погружается в глубины своей души. В пространстве чулана заявляет о себе устойчивая для творчества Толстого в целом связь молитвенного обращения к Богу и вполне человеческой любви, которые, собственно, и подсказывают пути выхода из травмирующей ситуации.

Сходную историю наказания ребенка рассказывает С. Т. Аксаков. Сережу Багрова подвергают изоляции, ставят в угол в «совершенно пустой комнате» [7, с. 297], аксаковском варианте чулана. Поведение Сережи перед наказанием почти в деталях соответствует тому, что случилось с Николенькой: он, как и персонаж Толстого, впадает в бешенство. Николенька показывает своему обидчику St.-Jerome'у язык, а затем «из всех детских сил» бьет его; когда мальчика тащат в чулан, он «отчаянно» сопротивляется, «бьется» «головой и коленками» до тех пор, пока еще есть силы. Сережа рассержен на своего обидчика – Петра Николаевича Волкова: он осыпает его «всеми бранными словами, какие только знает», он хочет непременно его «застрелить, как только достанет ружье, или затравить Суркой», мало того, он хватается

деревянный молоток и пускает его прямо в Волкова» [7, с. 298]. Серезу уговаривают попросить прощения. К нему приходит мать, пытающаяся образумить сына, но все ее попытки тщетны. Сережа стоит в углу в пустой комнате и так же, как Николенька, отдается игре воображения.

Фантазии детей, переживающих травмирующее событие, имеют много общего: оба мальчика воображают себя мучениками, отверженными и изгоями общества. Николенька представляет, что он, подобно Карлу Иванычу, покидает семью, являясь приемным сыном своих родителей. Сережа видит себя выгнанным из дома «за упрямство»: «Никто не пускает меня к себе в дом; на меня нападают злые, бешеные собаки, которых я очень боялся, и начинают кусать...» [7, с. 298]. Затем и Николенька, и Сережа воображают себя героями – либо торжествующими, либо погибающими. Однако Сережа не представляет себя умершим взаперти, быть может, потому, что в его жизнь еще не вошла смерть, тогда как с потерей маменьки она жестоко вмешалась в счастливое существование Николеньки.

Оба мальчика отказываются просить прощения у своих обидчиков; оба крайне тяжело переживают ситуацию наказания; истории разворачиваются параллельно и заканчиваются сходным образом: нервной болезнью детей, которая возвращает им любовь близких.

«Когда я проснулся, было уже поздно <...> в комнате сидели домашний наш доктор, Мими и Любочка. По лицам их заметно было, что боялись за мое здоровье. Я же чувствовал себя так хорошо и легко после двенадцатичасового сна...», – так описывает Толстой пробуждение Николеньки. Сережа выздоравливает не сразу: «Проснувшись, или, лучше сказать, почувствовавшись на другой день поутру <...> я не вдруг понял, что около меня происходило. Наконец все стало мне ясно: я захворал от волнения и усталости, моя болезнь всех перепугала, а мать привела в отчаяние. Действительно, сбывлись мои мечты; хоть от других причин. Все почувствовали свои вины: дядя Сергей Николаич сидел возле меня и плакал; Волков стоял за дверью, тоже почти плакал <...> отец очень грустно смотрел на меня...» [7, с. 299].

Однако самый финал этих историй различен: в душе Николеньки поселилась ненависть к гувернеру, а Сережа искренне простил своего «гонителя» и даже попросил у него прощения.

Итак, дети в изображении Толстого, Достоевского и Аксакова переживают сходное психотравмирующее событие – ситуацию наказания. Для героя Достоевского она заканчивается трагически, причем причины трагедии для автора очевидны: ощущение всеобщей несправедливости и «собственной ничтожности», не компенсирующееся родительской любовью и «строгим строем исторически сложившегося дворянского семейства» [5, т. 14, с. 39]. В ситуации Толстого и Аксакова

детей спасают матери. Матушка Сережи, хоть и проявившая холодную волю в процессе наказания, окружает любовью и заботой впавшего в нервную лихорадку сына. Умершая матушка Николеньки является ему в грезах: мальчик встречается с ней на небесах. Пространство чулана размыкается, открывая небо, где ребенок видит «что-то удивительно прекрасное, белое, прозрачное, длинное» и чувствует, что это его мать. Он ощущает на себе ее ласку, ему «прекрасно» в этом новом, другом мире. Мальчик летит с маменькой «все выше и выше» [3, т.1, с. 155], и эта греза для него – «отрадная, счастливая мечта», позволяющая компенсировать последствия травмы.

Таким образом, в художественном мире Толстого и Аксакова детей защищают фундаментальные ценности бытия, к которым относится материнская любовь, помогающая Николеньке и Сереже сделать то, чего не смог осуществить «именинник» Достоевского, – преодолеть «пустыню отрочества», пережив разрушительные для их психики события.

Список литературы

1. Лесскис, Г. Лев Толстой (1852–1869). Вторая книга цикла «Пушкинский путь в русской литературе» / Г. Лесскис. – М., 2000. – 640 с.
2. Петрова, Е. А. Детские психотравмы: проблема отсроченного влияния на личность взрослого человека / Е. А. Петрова // Вестн. Новгород. гос. ун-та. – 2014. – № 79. – С. 96–99.
3. Толстой, Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. / Л. Н. Толстой. – М., 1978–1985.
4. Митчелл, Д. Травма, признание и место языка / Д. Митчелл // Травма: пункты. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – С. 785–808.
5. Достоевский, Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. / Ф. М. Достоевский. – Л., 1988–1996.
6. Башляр, Г. Поэтика пространства / Г. Башляр. – М., 2004. – 376 с.
7. Аксаков, С. Собр. соч. : в 3 т. / С. Аксаков. – М., 1986.

A. Nagina

«PSYCHOLOGICAL STUDY OF A CHILD'S SOUL»: THE TRAUMATIC EXPERIENCE OF A CHILD IN THE IMAGE OF L. TOLSTOY, S. AKSAKOV, F. DOSTOEVSKY

The article deals with the traumatic experience of young characters in the works of L. Tolstoy, S. Aksakov and F. Dostoevsky. In all cases, childhood trauma is associated with a situation of punishment. Of particular interest is F. Dostoevsky's reception of the episode of Nikolienka Irteniev's punishment. The traumatic situation in the article by F. Dostoevsky's «Birthday Boy» has a tragic resolution, while the characters of L. Tolstoy and S. Aksakov overcome it thanks to the fundamental values of being.

Keywords: L. Tolstoy, F. Dostoevsky, S. Aksakov, artistic reflection, childhood trauma.

И. О. Волков (Томск, Россия)

**ТРАГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ СОФОКЛА
В ОСМЫСЛЕНИИ И. С. ТУРГЕНЕВА:
«АНТИГОНА» И «ОТЦЫ И ДЕТИ»**

Рассматривается обращение И. С. Тургенева к античной традиции. Проводится анализ романа «Отцы и дети» в сравнении с трагедией Софокла «Антигона», чья коллизия определила характер конфликта главных героев. Главным аспектом сопоставления выступает принцип трагического равновесия в столкновении идей.

Ключевые слова: И.С. Тургенев, Софокл, «Антигона», «Отцы и дети».

Из курсов философии (Г. Гегель) и античности (А. Бёк) в Берлинском университете, а также из тесного общения с В.Г. Белинским И.С. Тургенев вынес твердую убежденность в том, что в трагедии Софокла «Антигона» Креонт и Антигона представляют собой предельно самостоятельные характеры, соперничество которых происходит в равных для каждого условиях закономерности и целесообразности. Такого понимания трагического конфликта Тургенев придерживался на протяжении всей жизни. В 1881 г. писатель, как передает в своих воспоминаниях Я.П. Полонский, «развивая теорию трагического», сослался прежде всего на «Антигону» Софокла и определил ее конфликт как «коллизию двух идей, двух прав, двух равнозаконных побуждений». Тургенев отдает должное и дочери Эдипа, и фиванскому царю:

Она права, потому что весь народ точно так же, как и она, считает святым делом то дело, которое она совершила (погребла убитого брата). А в то же время тот же народ и Креона, которому вручил он власть, считает правым, если тот требует точного исполнения своих законов. Значит, и Креон прав, когда казнит Антигону, нарушившую закон [1, с. 367].

Героев Софокла Тургенев ставит и оценивает перед лицом афинских граждан, в жизни которых семейное и общественное неразрывно связаны, составляют два равнозначных полюса существования. При этом русский писатель противопоставляет поступку Антигоны не сам запрет на погребение Полиника, а именно роковое решение предать девушку смерти. На первый план в трагическом конфликте выходит поступок, активное действие, задающее неразрешимое противоречие и нагруженное мортальной семантикой.

Трагедия «Антигона», внимательно прочитанная Тургеневым в начале 1840-х гг., представила писателю пример осмысления неразрешимого столкновения при равноправии сторон, значимо проявившегося в идейно-художественной структуре романа «Отцы и

дети» (1862). В период работы над романом, когда дело близилось уже к завершению, Тургенев в контексте польского освободительного движения в письме к графине Е.Е. Ламберт накладывает на конфликт двух народов античную кальку: «...со времен древней трагедии мы уже знаем, что настоящие столкновения – те, в которых обе стороны до известной степени правы» [2, с. 346]. «Антигона» Софокла оказалась для Тургенева необходимым средством осмысления противоречий современной действительности.

Если конкретно примерить на тургеневский роман трагическую сетку Софокла, то можно обнаружить небезынтересное соответствие Евгения Базарова роли Креонта. Фиванский царь представлен человеком «строгим, неумолимо последовательного ума» [3, с. 225]. Олицетворяя собой закон и одновременно заключая в себе единоличную мощь, руководствуясь правовыми категориями, он вторгается в пределы семейного круга Антигоны, обрисованные четкими нравственно-религиозными нормами. Таким же образом молодой нигилист, всецело отдающий преимущество уму и мыслящий собственными категориями, являет свою вызывающую индивидуальность в уединенный мир семьи Кирсановых. Атмосфера и ход жизни в Марьино определены непрактичным, но добродушным нравом Николая Петровича. При этом существование провинциального дворянина лишено абсолютной гармонии, безмятежность была нарушена ранее процессами извне, к которым нужно было приспособиться (размежевание с крестьянами и устройство «фермы» ввиду подготовки крестьянской реформы).

У Софокла хор рассказывает зрителю о несчастье братоубийственной войны, ставшей преддверием случившихся событий. Роковое знакомство и сближение Базарова с Аркадием находится вне рамок повествования, но именно к этому периоду последнего года обучения сына Кирсанова ведут истоки конфликта, что взорвет «единство живых сил национальной жизни» [4, с. 90]. Внесценическим же элементом в «Антигоне» являются похороны Этеокла и выставление тела Полиника для открытого осквернения. Дочь Эдипа, рассказывая обо всем в прологе, именно с этого момента отсчитывает свое сознательное противостояние вероломству Креонта. То есть Тургенев по канве античной трагедии не только укореняет главную коллизию, но представляет ее уже вполне способной к масштабному разрастанию. Внесценическую завесу в романе приоткрывает отец Аркадия, по которому новое знакомство сына ударяет сильнее всего. С появлением Базарова Николай Петрович впервые «ясно сознал свое разъединение с сыном» и «предчувствовал, что с каждым днем оно будет становиться

все больше и больше» [5, с. 54]. Это разъединение отец не ограничивает рамками «я и Аркадий», но проецирует на закономерность исторического развития как принадлежность «к двум различным поколениям» [5, с. 53] с их непрременной сменяемостью. У Софокла конфликт тоже отнесен в более широкую плоскость, связанную как с судьбой рода Эдипа, так и с историко-культурной (в том числе мифологической) парадигмой древнегреческой цивилизации.

Показательна вечерняя схватка аристократа и демократа (от др.-греч. ἀριστοκρατία и δημοκρατία), произошедшая две недели спустя после приезда нигилиста. Содержательно она соотносится с началом допроса Антигоны. Креонт спрашивает о причинах дерзкого поступка, и девушка отвечает ему тем, что самой жизнью своей подчиняется воле богов – универсальному закону для всех смертных, уходящему в незапамятную древность. Она утверждает приоритет нравственно-религиозного над правовой формальностью, которая кажется ей чистым произволом. Бескомпромиссная приверженность Антигоны своим убеждениям, оказавшимся сильнее страха смерти, позволяет провести параллель с содержанием спора представителей двух поколений в Марьино, предметом которого становится русский народ.

Эта сцена полно обнажает противоречия между героями, здесь они в наибольшей степени высказывают себя, свои убеждения, а сам их конфликт переходит на новый уровень – с индивидуально-личного на социокультурный. Павел Петрович и Базаров схлестываются особенно ожесточенно в том месте, где выясняется польза их деятельности для *bien public*. Первый отстаивает аристократизм, проявляющийся в «чувстве собственного достоинства» и «уважении к самому себе» [5, с. 47–48], как необходимость развития самосознания человека, а отсюда, по его мнению, проистекает и очевидное – фундаментальное – значение в устройстве всего общества. Базаров же противопоставляет этому отрицание, необходимость отказа от прежних принципов и традиций.

Тургенев сталкивает две крайности в их высшем проявлении, делая в итоге ареной решающего сражения судьбу русского крестьянства. Павел Петрович отказывает Базарову в преимуществе: «...я не хочу верить, что вы, господа, точно знаете русский народ, что вы представители его потребностей, его стремлений!» [5, с. 49]. И главным его аргументом становится патриархальная основа жизни – свято чтимые предания и верования, которые со всей очевидностью идут вразрез с новой «философией» («...прежде были гегелисты, а теперь нигилисты») [5, с. 25]. На порывистое возражение своего оппонента нигилист не отвечает несогласием – напротив, он соглашается с ним в

том, что для народа вековые традиции имеют определяющее значение. Базаров вновь на первый план выдвигает отрицание, которое должно быть беспощадно и к вековым нравственно-религиозным обычаям: «Народ полагает, что когда гром гремит, это Илья-пророк в колеснице по небу разъезжает. Что ж? Мне соглашаться с ним?» [5, с. 49–50]. Юноша противопоставляет себя складу народного сознания, при этом «с надменной гордостью» подчеркивая, что сам корнями принадлежит к старорусскому простонародью: «Мой дед землю пахал» [5, с. 50]. Павел Петрович же предостерегает Базарова, презирающего русского мужика («Что ж, коли он заслуживает презрения!») [5, с. 50], он говорит ему, что народ не позволит «попирать ногами свои священнейшие верования» [5, с. 52] и даст сокрушительный отпор на такое посягательство.

Верования и патриархальные традиции русского народа, ставшие камнем преткновения в споре провинциального дворянина и провинциального же нигилиста, по своей роли в идейном конфликте соответствуют благочестию Антигоны. Героиня Софокла отстаивает свою духовную культуру в рамках семейного существования, защищает ее священные устои от посягательств человеческого индивидуализма и эгоизма, представленных Креонтом. Хотя у Тургенева Павел Петрович не наделен непосредственной связью с народной средой, даже наоборот, его аристократизм в обращении с крестьянами и в отношениях к крестьянству приобретает причудливые формы («говоря с ними, он морщится и нюхает одеколон», «на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя») [5, с. 34, 187], но для него именно на патриархальности русского быта стоит благочестие уже собственно дворянское. И эта парадоксальность тоже имеет глубокие основания в историко-культурном прошлом, поэтому старший Кирсанов и защищает так рьяно народные верования от «покушений» нигилизма, сознавая зависимость одного от другого. Патриархальность низших здесь крепко сцеплена с консерватизмом высших. Вполне закономерно, что в качестве примеров того, что «бы не вызвало полного и беспощадного отрицания», он называет Базарову сначала общину, а затем семью, «как она существует у наших крестьян» [5, с. 53].

Как и у Софокла, прения Павла Петровича и Базарова заканчиваются тем, что каждый остается при своем мнении и равно правым, хотя эта правота и оказывается односторонней. Страстно высказываемая самоуверенность обнажает в обоих одноплановость воззрений. Правда Павла Петровича в том, что «жизнь, с ее готовыми, исторически возвращенными формами может быть умнее отдельного человека или группы лиц» [4, с. 98]. Подобно Антигоне он настаивает на

уважении к издревле сложившимся формам народного сознания. Громовержец Зевс и Илья-пророк в колеснице олицетворяют у Софокла и Тургенева значимость народного верования в национальных масштабах, определимость ею жизни большинства. Не случайно русский дворянин отмечает, что нигилисту придется бороться с миллионами людей. Но обратная сторона в словах Павла Петровича заключается в том, что он в безусловном доверии к опыту прошлого не предполагает «проверки его жизнеспособности» [4, с. 98]. Эта позиция отличает Тургенева от точки зрения древнегреческого трагика, который выделяет индивидуализм Антигоны, но не подвергает сомнению ее убежденность, религиозно-нравственное содержание ее речей.

Сила и слабость Базарова в возникшем словопрениии тоже ясно проявлена писателем. Юный нигилист прав в своем требовании действия («все только болтать о наших язвах не стоит труда») [5, с. 50] и недоверии к затверженным истинам, замедляющим развитие как жизни, так и самой истории. Но его отрицание принимает кардинальные формы, грозящие при их непосредственном воплощении смести на своем пути и те основы, что составляют непреходящие ценности. И в этом плане интуитивного отказа – «я придерживаюсь отрицательного направления – в силу ощущения» [5, с. 121] – от существующих норм Базаров очень сходен с Креонтом, точно так же единолично заявляющего о своем праве поступать по велению собственного ощущения. Отличие только в том, что чувство закона у него неразрывно связано с царской властью и ею же деформировано, тургеневский герой исходит же из естественно-научного направления, которое, однако, тоже в своем абсолютном применении приводит к искажению и непониманию природно-человеческих явлений.

Презрение к русскому мужику, в котором Базаров откровенно и не без гордости признался перед Кирсановым («...мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке») [5, с. 49], позже обернется для героя неутешительным следствием. В XXVII главе, где описаны последние дни Базарова, Тургенев дает небольшую интермедию – разговор нигилиста и мужика в деревне. Он подтрунивает над представителем «всей силы и будущности России», с которого «начнется новая эпоха в истории», и задает ему очень важный вопрос: «Ты мне растолкуй, что такое есть ваш мир? – перебивал его Базаров, – и тот ли это самый мир, что на трех рыбах стоит?» [5, с. 172]. На первый взгляд здесь, конечно, звучит неприкрытая насмешка над примитивностью все тех же патриархальных верований и вековых заблуждений. Но в то же время этот вопрос в самой своей форме не

случаен, в нем серьезный интерес к бытийной сфере, к тем самым цивилизации и основам человеческой личности, которые горячо защищал Павел Петрович. Базаров формулирует его именно так, поскольку собственное представление о мире пошатнулось и «вышло из пазов», как у шекспировского Гамлета. И ответ мужика для героя вполне очевиден, так как содержит все те же старозаветные истины, не позволяющие переменить пренебрежительного к нему отношения: «Это, батюшка, земля стоит на трех рыбах, а против нашего, то есть, миру, известно, господская воля; потому вы наши отцы. А чем строже барин взыщет, тем милее мужику». Поэтому, «выслушав подобную речь, Базаров однажды презрительно пожал плечами и отвернулся» [5, с. 172]. Но важна ремарка, которой автор сопровождает глубокомысленное изречение мужика. Крестьянин объясняет барину устройство своего существования «успокоительно, с патриархально-добродушного певучеством». И эти достоинства снисходительного и кроткого мудрствования проходят мимо Базарова. При этом короткая беседа с нигилистом, в свою очередь, далее оказывается достоянием мужицкого разговора, принявшего уже противоположную тональность:

– О чем толковал? – спросил у него другой мужик средних лет и угрюмого вида, издали, с порога своей избы, присутствовавший при беседе его с Базаровым. – О недоимке, что ль?

– Какое о недоимке, братец ты мой! – отвечал первый мужик, и в голосе его уже не было следа патриархальной певучести, а, напротив, слышалась какая-то небрежная суровость, – так, болтал кое-что; язык почесать захотелось. Известно, барин; разве он что понимает? [5, с. 172–173].

Базаров получает презрение в ответ, хотя оно до него не доходит, но даже если бы и коснулось его уха, то вряд ли произвело бы какое-то серьезное действие. «Небрежная суровость» крестьянина служит проявлением той самой силы, о которой говорил Павел Петрович.

Вся эта сцена может служить аллюзией на разговор Креонта и стража, мимо которого Тургенев не прошел еще во время чтения. Царь Фив проявляет подобное же небрежение к надзирателю, не принимая во внимание сложность и неоднозначность его природы. Страж оказывается много выше своего звания, ему доступно осмысление меры собственной вины и невиновности, равно как и пределы царской справедливости и неправоты. Его душевные колебания и попытку разобраться в происходящем, четко обозначив личную степень участия, Креонт с презрением отвергает, выдвигая подозрения в подкупе и считая всю рефлексию лишь пустой болтовней. Диалог не лишен и комичности, создаваемой, например, уточняющим вопросом стража о том, что

больше тревожит весть о погребении Полиника: «Душе она противна иль ушам?» [6, с. 158]. Сам по себе его вопрос вполне серьезен, так как это способ растолковать царю, что принесший дурные известия и нарушитель запрета – это абсолютно разные лица, из которых наказание следует только последнему: «Душе виновник мерзок, я – ушам» [6, с. 158]. Но возникающий вдруг вслед гневной тирады Креонта он производит эффект иронии, которой, например, будет искусно мучить своего хозяина шут короля Лира. Однако страж таким образом надеется лишь уберечься от царского гнева, при этом он позволяет себе высказывание, способное в один миг своей двусмысленностью поставить его на край пропасти: «Увы! / Как плохо, коль судья неправо судит» [6, с. 158]. Намек на жестокое заблуждение и надменный самообман, кроющийся в этой фразе, отзывается в реплике русского мужика, касающейся до барина: «...разве он что понимает?». И у Софокла, и у Тургенева это знак трагического разрыва между титанической личностью и «маленьким человеком», который ударяет именно по главному герою и оборачивается для него катастрофой.

При всем несходстве Павла Петровича и Базарова Тургенев наделяет их характеры одной общей чертой – страстью. В одиннадцатой главе романа, противопоставляя чувствительности Николая Петровича «щегольски-сухую» душу его брата, которая «не умела мечтать» [5, с. 57], писатель называет страсть одним из присущих ей качеств. Именно страстно Павел Петрович влюбился в таинственную княгиню Р., что заставило его испытать как наслаждение, так и тяжелые муки, терзания, ревность («сердце всё ныло»). Над героем трагедии довлеет рок, у Тургенева разгоревшаяся страсть огнем прошла по душе Павла Петровича («обжегся» – так говорит про него Базаров). Но страстная природа все еще дает о себе знать, отсюда – ожесточенность в споре («перебил», «возопил», «воскликнул», «закричал») и ненависть к нигилисту, ревность из-за Фенечки и дуэль в качестве кульминации.

Страсть Базарова тоже символизирует неумемное пламя, вспыхивающее ярко и молниеносно. Ее выражение происходит преимущественно в двух других чувствах – гордости и любви. Первая составляет одно из главных свойств натуры Базарова, именно она так претит (соперничая с его собственной) Павлу Петровичу, который называет ее «почти сатанинской». Самолюбие нигилиста развилось чрезвычайно, опора на собственные силу и правоту составляют фундамент всего существования. Оскорбленная гордость ведет к ответному взрыву, сметающему противника с пути. Такое действие воображается Базаровым, когда последовал вызов на поединок от Павла Петровича. После его ухода он размышляет о том, что было бы, если бы

ему пришлось отказаться от дуэли: «ведь он меня, чего доброго, ударил бы, и тогда...» [5, с. 142]. Тургеневское многоочие не просто передает паузу в мыслях героя, а указывает на внутренний процесс разрастания его горделивой природы, когда она готовится отомстить за потенциально испытанное унижение: «вся его гордость так и поднялась на дыбы» [5, с. 142]. Итогом же раздумий Базарова в атмосфере грозного чувствования становится безусловная решимость: «Тогда пришлось бы задушить его, как котенка» [5, с. 142]. А когда в душе Базарова рождается и развивается любовь, она вступает в острое противоречие с его самонадеянностью: «что-то другое в него вселилось, чего он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало всю его гордость» [5, с. 87]. Реакцией на новое для него чувство делается попытка сдержаться: «топал ногою или скрежетал зубами и грозил себе кулаком» [5, с. 88]. Анатомия глаза, прежде единственно определяющая отношения между мужчиной и женщиной, после встречи с Одинцовой оборачивается презренным романтизмом. Базаров, как и Креонт, не мыслит себя в зависимости от противоположного пола. Герой Софокла не желает допустить того, чтобы Антигона имела перед ним хоть малейшее преимущество: «И женщине не должно уступать. / Уж лучше мужем буду я повергнут, / Но слыть не стану женщины рабом» [6, с. 172]. Слова Базарова в этом же русле звучат как будто измененной цитатой из трагедии: «...лучше камни бить на мостовой, чем позволить женщине завладеть хотя бы кончиком пальца» [5, с. 104].

Непримиримые противоречия, которые обнаруживаются в Базарове после встречи с Одинцовой, по точному замечанию Ю.В. Лебедева, переносят конфликт романа из внешнего во внутренний план [4, с. 103]. Герой начинает задаваться вопросами о смысле жизни, своем месте в большом мире и границах, возможностях притязания на него. Но вопросы остаются без ответов, что и мучает Базарова, который уже не может совладать с «философией», насильно раздвинувшей его горизонты. Совершающаяся в герое перестановка делает сходными его трагические переживания с перипетиями души софокловой Антигоны. Особенно это касается феномена смерти, которая как никогда начинает волновать нигилиста. Если ранее он не видел в ней ничего выдающегося, признавая лишь физиологическим процессом прекращения жизнедеятельности, то в новых обстоятельствах она открывается загадочным, пугающим и непознаваемым явлением. Характерно размышление Базарова о бездне, что может ежеминутно разверзнуться под человеком, который «на ниточке висит» [5, с. 104]. Конечность собственной жизни и потому ограниченность личных усилий наполняют его прежде безмятежное мироощущение подлинным

трагизмом: «Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет...» [5, с. 119]. Так же, как и Антигона, Базаров проходит путь обретения и принятия смерти в качестве неизбежной участи. Но для дочери Эдипа это движение с самого начала совершается в полной готовности и без затруднений философского характера. В герое же Тургенева смерть вызывает масштабную рефлексию, сопоставимую с аналитизмом Гамета, который задается практическими теми же вековыми вопросами.

Таким образом, трагедия Софокла «Антигона» послужила Тургеневу важной конфликтообразующей основой при создании романа «Отцы и дети». Представляя героев, противоположных по идеологической установке, он показал их нравственную сложность и внутреннюю противоречивость, в которых отразились равно важные принципы существования настоящего и будущего России. Античный принцип трагического равновесия характеров определил глубину исторического анализа и психологическую верность человеческого портретирования.

Список литературы

1. И. С. Тургенев в воспоминаниях современников : в 2 т. – М. : Худ. лит., 1983. – Т. 2. – 557 с.
2. Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. / И. С. Тургенев. – М. : Наука, 1982. – 684 с.
3. Зелинский, Ф. Ф. Софокл и его трагедийное творчество / Ф. Ф. Зелинский. – СПб. : Алетейя, 2017. – 414 с.
4. Лебедев, Ю. В. В середине века / Ю. В. Лебедев. – М. : Современник, 1988. – 382 с.
5. Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. / И. С. Тургенев. – М. : Наука, 1981. – Т. 7. – 557 с.
6. Софокл. Трагедии / Софокл ; пер. с др.-гр. С. В. Шервинского. – М. : ГИХЛ, 1958. – 463 с.

I. Volkov

THE TRAGIC CONFLICT OF SOPHOCLES INTERPRETED BY TURGENEV: «ANTIGONE» AND «FATHERS AND SONS»

The article deals with the appeal of Ivan Turgenev to the ancient tradition. The analysis of the novel «Fathers and Sons» is carried out in comparison with the tragedy by Sophocles «Antigone», whose collision determined the nature of the conflict of the main Turgenev's characters. The main aspect of comparison is the principle of tragic balance in the clash of ideas.

Keywords: I. S. Turgenev, Sophocles, «Antigone», «Fathers and Sons».

И. В. Кудряшов (Арзамас, Россия)

**ТРАГИЗМ ЭПОХИ «ПЕРЕХОДНОГО ВРЕМЕНИ»
В ПРЕДСМЕРТНОМ ЦИКЛЕ Г. И. УСПЕНСКОГО
«ОЧЕРКИ ПЕРЕХОДНОГО ВРЕМЕНИ»**

Рассматривается вопрос о восприятии писателем Глебом Ивановичем Успенским (1843–1902) неустойчивости русской «переходной» жизни 60–90-х годов XIX века, вызванного «неопределенными условиями» жизни и колебаниями «мысли русского человека» вследствие новых идей времени. Доказывается, что «Очерки переходного времени» пронизаны мотивом «мрачности» бытия и безысходности, который стал стержневой основой для объединения произведений, написанных Г. И. Успенским в разные годы и изначально не мыслившихся им в составе общего целого, в очерковый цикл. Писатель стремится воспроизвести индивидуальный облик времени, и это стремление нашло отражение в заглавии цикла. Устанавливается, что авторское ощущение драматизма, которым проникнуто течение «переходного времени», соответственно осложнению жизни нарастает от очерка к очерку и в заключительной части цикла приобретает характер неразрешимой трагедии и катастрофичности национального бытия.

Ключевые слова: Успенский, кризис, очерк, цикл, катастрофа, переходное время.

Как известно, Г. И. Успенский был недоволен последним, третьим томом второго издания своих сочинений главным образом из-за того, что ряд обстоятельств не позволил ему полностью завершить работу над составлением книги: объединение произведений в циклы и связанную с циклизацией корректуру текстов журнальных вариантов очерков и рассказов. В письмах Г. И. Успенского, датированных зимой 1891 года, третий том писатель называет своей «надгробной плитой, изданием, вынужденным нуждой, крайней необходимостью не поколеть с голоду и вообще от первой до последней страницы напоминающим «бедствия» юных лет и «бедствия» преклонных лет» (письмо к В. А. Гольцеву. 19 февраля), и своим «надгробным памятникком», говоря, что половина его «написана в самые мрачные минуты юности, а другая половина в самые мрачнейшие минуты старости» (письмо к А. С. Посникову. 18 января) [3, с. 671]. Оба письма Успенского достаточно красноречиво свидетельствуют о настроении писателя в процессе работы над III томом и о том значении, которое он придавал этому изданию. Тягостное, мрачно-пессимистическое ощущение приближающегося конца, смерти, воплотившееся в образах «*надгробной плиты*» и «*надгробного памятника*» и пронизывающее эти строки писем Успенского, непосредственно сближает их с основными мотивами циклов III тома, особенно цикла «Очерков переходного времени». С другой стороны, Успенский не мог не понимать, какое огромное значение имеет выход

последнего тома собрания сочинений: последний том – это всегда попытка подвести черту, оглянуться назад, переосмыслить не только всё написанное за почти три десятилетия литературного труда, но и всё «прожитое». Поэтому закономерно, что предчувствие конца, смерти соседствует в обоих письмах с мыслью о том, что же останется после смерти. Поэтому, как и в «Памятнике» А. С. Пушкина, в образах «*надгробной плиты*» и «*надгробного памятника*» слышится один и тот же мотив оценки писателем своего творчества. Однако если у А. С. Пушкина стихи пронизаны настроением восторга (*Я памятник себе воздвиг нерукотворный, / К нему не зарастет народная тропа...*), то в письмах Успенского оценочный образ несёт прямо противоположный смысл: писательская неудовлетворенность III томом своих сочинений и отчаяние.

Понятия жизни и творчества, «прожитого» и «написанного», когда речь заходит об Успенском, нельзя отделить одно от другого. Поэтому не случайно, что в обоих письмах Г. И. Успенский как бы «проецирует» содержание и оценку III тома на всю свою жизнь. Причём основным фактором, объединяющим книгу и жизнь писателя, является восприятие их как «бедствия» – горя, сопровождаемое ощущением «*мрачности*» бытия и безысходности.

Данные особенности мировоззрения и мироощущения Успенского периода работы над последним томом собрания своих сочинений отразились и на предисловии, которым писатель сопроводил III том. Сочинения, составившие цикл «Очерки переходного времени», Глеб Успенский называет «*омрачительными*», воспоминания и впечатления читателей от своих произведений он характеризует словами «*омрачать*» и «*омрачительный*» и даже жизненные факты, лёгшие в основу произведений, называет «*мрачными*», что даёт представление о душевном состоянии и умонастроении писателя рубежа 80–90-х годов.

В предисловии к III тому, аргументируя «причину» объединения очерков, вошедших в цикл, автор пишет об «*ощущении*» мрачности «переходного времени»:

«Если эти *омрачительные* очерки я решил поместить в настоящем издании, то основанием этому была та несомненная особенность русской жизни, вследствие которой «переходное время» стало в последние тридцать лет как бы обычным «образом жизни» русского человека. *Ощущалось оно* (мрачное переходное время. – *И. К.*) до Севастопольской войны, до освобождения крестьян, до судебной, земской и городской реформ. *Ощущалось* и во время войны и после войны, во время и после каждой реформы; *ощущается* и в настоящее время. Вот причина, послужившая основанием собрать те очерки, рассказы и заметки, которые касались неопределённых условий жизни и колебаний мысли русского человека, под влиянием новых течений, постепенно осложнявших русскую жизнь» (выделено нами. – *И. К.*) [6, с. 315].

Действительно, цикл «Очерки переходного времени» в первую очередь объединяет общее психологическое настроение – «ощущение» мрачности «переходного времени» всей русской жизни. Это ощущение мрачности приобретает сильный драматический (и даже трагический) оттенок вследствие авторского осознания, что национальная жизнь переходного времени стала «как бы обычным «образом жизни» русского человека». В этом суждении Успенского о характере «переходного времени» угадывается драматизм сознания писателя, вызванный стабильностью состояния «неопределенности» всей русской жизни на протяжении того времени, в котором довелось жить и творить Успенскому. Поэтому цикл «Очерки переходного времени» объединен также авторским восприятием истории страны «переходного времени»: мыслями чуткого писателя, страдающего от неустройства русской «переходной» жизни и ищущего выхода из драматического тупика, в котором оказалось русское общество второй половины XIX века. Об этой особенности циклизации «Очерков переходного времени» у Г. И. Успенского говорил А. В. Западов, отмечая, что разнообразная тематика цикла имеет общее содержание: «это мысли и наблюдения писателя, страдающего от неустройства русской действительности и напряженно искавшего путей к народному счастью» [4, с. 658].

Хронологический охват цикла, совпавший с периодом времени всей литературной деятельности Успенского (вплоть до года работы над этим циклом) с учетом специфики умонастроений писателя тех лет и ярко выраженной биографичности произведения позволяет говорить о цикле «Очерков переходного времени» как о хронике жизни не столько самого Успенского, сколько вообще *о хронике жизни русского писателя 60–90-х годов XIX века.*

Цикл «Очерки переходного времени» имеет достаточно ярко выраженные черты жанра хроники: во-первых, несмотря на незначительное нарушение расположения отдельных очерков внутри цикла по отношению к хронологии их создания, в целом цикл содержит изложение событий в их временной последовательности, что является одним из существенных факторов единства всего цикла; во-вторых, в центре внимания Успенского «переходное» время русской жизни («дух времени»), которое накладывает свой сильный отпечаток на всё художественное изображение писателя: на характеры, действия, судьбы всех персонажей цикла, в том числе и героя-повествователя.

Писатель стремился воспроизвести *индивидуальный* облик времени 60–90-х годов XIX века, и это стремление Успенского выразилось в «тематическом» названии цикла («Очерки переходного времени»),

акцентирующем внимание читателя на «духе времени». Исключительно о «*мрачном*», «*темном*» характере переходного времени говорит Успенский и в предисловии к III тому сочинений, объясняя читателю причины, побудившие его объединить произведения «*разных*» лет.

Сильно выраженное хроникальное начало цикла «Очерков переходного времени» было вызвано стремлением Успенского к широкому эпическому охвату повествования – стремлением всесторонне отразить сложные процессы национального бытия на протяжении четырех десятилетий отечественной истории.

Литературоведами не раз отмечался факт обильного включения писателем в структуру своих очерков документального материала: газетных вырезок, статей, писем, различных документов и т. д. Документально-публицистический элемент беллетристики Успенского в разные времена воспринимался критикой и литературоведением по-разному: от принятия за художественное достоинство и ярко выраженную индивидуальность до яркого неприятия и обвинений в утрате художественного таланта (см.: [1, с. 53–71]). Современные литературоведы единодушны во мнении, что элементы публицистики «органически включены в идейно-образную структуру очерков ... и обусловлены позицией писателя, его подходом к действительности, совмещающим страстную публицистическую мысль и обостренное эмоциональное восприятие действительности, проникнутое идеями демократического гуманизма» [1, с. 59]. Не оспаривая данное утверждение, заметим, что хроникальная основа цикла «Очерки переходного времени» усиливается (наряду со стремлением к широкому эпическому охвату изображаемой действительности) тяготением писателя к документальности. Во многом благодаря документальному материалу, органически включенному Успенским в текст очеркового цикла, создается то реально-объективное ощущение духа исторического времени, которое стремился воспроизвести писатель в своем цикле.

Цикл можно по праву назвать итоговым произведением писателя. После выхода III тома собрания сочинений издания Ф. Павленкова, куда вошли «Очерки переходного времени», в последующие два года появилось всего 7 незначительных публикаций (см.: [2, с. 677–716]).

На рубеже 80–90-х годов XIX века при работе над III томом Успенский находится в поиске новых жанровых образований: художественно-публицистический очерк, рассказ и заметка – жанры «малой прозы», в которых работал художник, – уже не удовлетворяют писателя, стремящегося в своем творчестве к широкому и целостному охвату действительности.

В отличие от В. Г. Короленко, который сразу писал очерковые циклы (так, например, им был создан цикл путевых очерков «В пустынных местах»), Успенский объединил в циклы свои «старые» сочинения, первоначально написанные как самостоятельные, отдельные произведения, что потребовало от него значительной корректировки текста. Работа Успенского по объединению своих произведений в циклы, связанная с подготовкой к изданию первого и второго собрания своих сочинений, позволяет говорить не о «механическом» соединении очерков и рассказов по их тематической близости, а о создании новых беллетристических творений «большой формы» – очерковых циклов, материалом для которых послужили почти все произведения предыдущей тридцатилетней литературной деятельности писателя. Та колоссальная авторская правка текста и корректура, проделанная писателем в процессе работы над обоими изданиями собраний своих сочинений, и решительный отказ Успенского от привычно-традиционного хронологического построения томов свидетельствуют о большой творческой работе писателя по созданию нового целостного художественного единства («неожанрового объединения»), сопоставимого с большой традиционной жанровой формой) – цикла.

В предисловии к III тому сочинений (издание Ф. Ф. Павленкова) Успенский, отметив общий «*омрачительный*» характер цикла «Очерки переходного времени», даёт обоснование своему чувству и настроению мрачности, объединивших в цикл произведения 60–90-х годов. Ощущение мрачности «переходного времени» связывается писателем с «*неопределёнными условиями*» жизни и колебаниями «*мысли русского человека*» вследствие новых идей времени. Проникающие и развивающиеся на русской почве новые идеологические течения, по мнению Успенского, постепенно всё более и более «*осложняют*» всю русскую жизнь. Создавая цикл, писатель преднамеренно выстраивает очерки внутри цикла таким образом, чтобы показать читателю постепенное осложнение русской жизни «переходного времени». Ощущение драматизма, которым проникнуто течение «переходного времени», соответственно осложнению жизни нарастает от очерка к очерку и в заключительном очерке цикла приобретает характер подлинной трагедии национального духовного бытия.

На основании «указания», данного Успенским в предисловии к изданию, представляется целесообразным рассматривать цикл «Очерки переходного времени» как изображение трагедии русской жизни, трагедию, отразившуюся на всех представленных писателем в составе цикла многочисленных сценах, эпизодах, картинах. Позитивно

неразрешимый конфликт «старого» и «нового» времени нарастает и усиливается от одной части цикла к другой и, разрастаясь, приобретает характер трагического бытийного конфликта.

Конфликт «Очерков переходного времени» вытекает из особенностей восприятия Успенским окружающей действительности, понимания закономерностей хода исторического процесса. Взгляды Успенского во многом близки мировосприятию В. Г. Короленко. В 80–90-е годы оба писателя воспринимали окружающую современность как борьбу и взаимодействие «старого» (прошлого) и «нового» (будущего). Общественно-социальные и духовно-нравственные процессы, происходящие в русском обществе, видятся писателям изначально в драматически окрашенных тонах вследствие противоречивости современного бытия. Однако Вл. Короленко и Гл. Успенский в значительной мере расходятся в оценке характера современности и перспектив будущего русской жизни, что в значительной мере отразилось на общем оптимистическом, светлом настроении произведений Короленко и общем пессимистическом, мрачном, или, говоря словами самого писателя, «омрачительном» настроении сочинений Успенского.

Драматизм мировосприятия в разной степени присущ обоим писателям и является сквозным мотивом их творчества. Но у Короленко этот драматизм уравновешивается «выстрадавшим оптимизмом» (Д. С. Мережковский) мирозерцания, верой в светлое будущее, в то время как у Успенского в конце 80 – начале 90-х годов он становится неотъемлемым свойством характера русской жизни. Существенное отличие писателей заключено в выборе аспекта художественного исследования национального бытия. Если на рубеже 80–90-х годов Короленко в современной жизни берёт те её стороны, в которых наряду с умирающими формами бытия проглядываются зарождающиеся, то Успенский в центр своего художественного исследования ставит такие современные проявления жизни, которые не несут в себе светлые надежды на будущее: они рождены уродливыми формами неопределенности современной жизни («переходным временем»), живут в ней и, усложняясь, будут существовать, «омрачая» своей трагической неразрешимостью будущее бытие русского человека.

Неразрешимая противоречивость переходного времени русской жизни, «тупикивость» важнейших вопросов национального бытия характерна для творчества как раннего Успенского (60-х годов), так и для Успенского последних лет литературного творчества (рубежа 80–90-х годов). Во многом это позволило писателю объединить в отдельный

цикл – «Очерки переходного времени» – произведения, разница во времени создания которых достигает почти трех десятилетий.

Нет оснований утверждать, что Успенский отрицал общее позитивное развитие жизни пореформенной России. Писатель чувствовал всё то новое, что ворвалось в жизнь страны вместе с новой государственной либерально-демократической идеологией и отменой крепостного права. При этом переход к новым формам жизни страны сопровождался разрушением старого уклада дореформенной России. Исторически необходимые позитивные процессы нового времени, происходящие в жизни страны 60-х – начала 90-х годов, помимо блага уничтожения язв и пороков национальной жизни старого времени, принесли с собой, по мнению Успенского, и новые язвы и пороки жизни: зло нового времени приходит на смену злу старого времени.

Противоречивость национального бытия, постепенно усложняющаяся и углубляющаяся, становится устойчивой особенностью всей русской жизни. Такая тенденция развития национальной жизни, по мнению писателя, неизбежно должна привести к трагическому краху и гибели как национальных, так и общечеловеческих духовных, нравственно-этических ценностных основ жизни русского человека. Поэтому в «Очерках переходного времени» от одной части к другой всё настойчивее и сильнее звучит мотив духовного умирания русской нации, который в финальных частях цикла переходит в мотив неизбежности духовной смерти.

Трудно определить, что повлияло на мрачно-пессимистический характер взглядов Успенского последних лет творчества: душевная ли болезнь определила сознание писателя или, наоборот, сознание неотвратимости духовной смерти русской нации подействовало на душевное здоровье Успенского. Важно, что мрачный пессимизм Успенского был не менее, говоря словами Д. С. Мережковского, «выстраданным», чем светлый оптимизм Короленко.

Творчество Успенского – яркое отражение «века пессимистической заразы» (по мнению Д. С. Мережковского), которая охватила всю русскую литературу 80-х годов. Общий мрачный тон литературы этого времени, по мнению критика, обусловлен кризисом духовности русского бытия. Русское общество «переходного времени» утрачивает общий национальный смысл своего существования. Более того, оно изнутри раздираемо противоречивыми и взаимоисключающими духовными принципами и идеалами. Успенский не мог не почувствовать, как вследствие углубляющейся противоречивости жизни

русское общество всё больше и больше погружается во мрак губительного бездуховного существования.

Д. С. Мережковский в статье об Успенском «Глеб и Иваныч» (1909 г.) писал о противоречивой цельности личности писателя, трагедия которого, как и трагедия всего русского общества, состоит в «смещении», «сращении» двух духовно-нравственных, борющихся между собой начал: «святого Глеба» и «свиньи Иваныча». Мережковский проводит прямую параллель между личностью Успенского и обществом, подчеркивая, что писатель первый почувствовал и отразил в своем творчестве губительное противоречие современной русской жизни. Критик прямо называет духовное состояние русского общества «заразой», «болезнью», исход которой «одно из двух: или соединение героической правды Иваныча с подвижнической правдой Глеба; или конец самой личности (нации. – *И. К.*) – самоистребление» [5, с. 229]. Противоречивость национальной жизни Мережковский связывает с православным сознанием русского человека, отделяющего дух от плоти, Глеба от Иваныча: «Вот почему здесь (в России. – *И. К.*), как нигде, расцвели святые Глебовы лилии на свином навозе Иваныча: Иваныч должен умереть, чтоб благоухал Глеб» [Там же]. Разрешение противоречий жизни критик видит в осознании русским народом необходимости тождества человеческой правды божественной правде, их неразрывном единстве. Только в этом случае, по мнению Мережковского, возможно преодоление духовного кризиса, поразившего русское общество.

Статья Мережковского «Глеб и Иваныч» посвящена противоречиям духовно-религиозной сферы жизни писателя и всего русского общества. Критик в работе об Успенском, как и в целом ряде других литературно-критических статей, достаточно ярко представил сложные кризисные тенденции своего времени и обосновал необходимость идеи «нового религиозного сознания» для преодоления духовного тупика, в котором оказалось всё русское общество. Точка зрения Мережковского, безусловно, представляет интерес в плане познания – в рамках религиозной проблематики – кризисности и противоречивости духовного состояния как писателя, так и всего русского общества в целом. В своих основных положениях оценка критиком Мережковским состояния русской жизни совпадает с характеристикой писателя Успенского эпохи «переходного времени» как всеобщего национального духовного кризиса.

Мрачно-беспросветное и кризисно-тупиковое – такое основное настроение и основной мотив цикла «Очерки переходного времени».

На общем «траурном фоне» (Д. С. Мережковский) литературы 80-х годов XIX века цикл Успенского «Очерки переходного времени» можно назвать самым «мрачным» произведением последних лет литературной деятельности писателя. Обреченность русской духовности на смерть, духовное умирание России лежит в основе «великой драмы», трагической обреченности русской жизни, запечатленной Успенским на страницах одного из своих лучших произведений – цикла «Очерки переходного времени». Писатель всесторонне отобразил своё понимание духовной трагедии национальной русской жизни, основанное на глубоком проникновении в окружающую пореформенную российскую действительность 60–90-х годов XIX века.

Список литературы

1. Бельчиков, Ю. А. Г. Успенский / Ю. А. Бельчиков. – М. : Мысль, 1979. – 151 с.
2. Глеб Успенский: Материалы и исследования / Акад. наук СССР. Ин-т лит. Лит. архив. – М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1938. – Т. 1. – 744 с.
3. Глинка-Волжский, А. С. Комментарии. От редактора / А. С. Глинка-Волжский // Глеб Успенский. Избранные произведения. – М., 1938. – С. 669–683.
4. Западов, А. В. Примечания / А. В. Западов // Собрание сочинений. В 9 т. Т. 8 / Г. И. Успенский. – М. : Худ. лит., 1957. – С. 655–679.
5. Мережковский, Д. С. Иваныч и Глеб / Д. С. Мережковский // Акрополь: Избранные литературно-критические статьи / Д. С. Мережковский ; сост., авт. послесл. и коммент. С. Н. Поварцов. – М. : Книжная палата, 1991. – С. 227–246.
6. Успенский, Г. И. Полное собрание сочинений Глеба Успенского. В 6 т. Т. 2 / Г. И. Успенский. – Санкт-Петербург: Издание Т-ва А. Ф. Маркс, 1908. – 700 с.

I. Kudryashov

THE TRAGEDY OF THE ERA OF «TRANSITIONAL TIME» IN THE DEATH CYCLE OF G. I. USPENSKY «ESSAYS OF TRANSITIONAL TIME»

Russian writer Gleb Ivanovich Uspensky (1843–1902) considers the perception of the disorder of the Russian «transitional» life of the 60–90s of the nineteenth century caused by the «uncertain conditions» of life and fluctuations of the «thought of the Russian man» due to new ideas of time. It is proved that the «Essays of transitional time» are permeated with the motif of the «gloominess» of being and hopelessness, which became the core basis for combining the works written by G. I. Uspensky in different years and initially not conceived by him as part of a common whole, into an essay cycle. The writer strives to reproduce the individual appearance of time, and this aspiration is reflected in the title of the cycle. It is established that the author's sense of drama, which permeates the course of the «transitional time», increases accordingly to the complication of life from essay to essay and in the final part of the cycle acquires the character of an unsolvable tragedy and the catastrophism of national existence.

Keywords: Uspensky, crisis, essay, cycle, catastrophe, the transitional time.

Т. В. Варфаламеева (Архангельск, Россия)

**ОБРАЩЕНИЕ К НОВОМУ ЖАНРУ КАК СПОСОБ
ПРЕОДОЛЕНИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАВМЫ:
НА ПРИМЕРЕ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
И. Л. ЩЕГЛОВА-ЛЕОНТЬЕВА**

Иван Леонтьевич Леонтьев (псевдоним «Щеглов») – талантливый и плодовитый писатель конца XIX – начала XX вв., забытый в наше время автор множества романов, рассказов, очерков, пьес; близкий друг А. П. Чехова. В 1890-е гг. Щеглов-Леонтьев переживает внутренний кризис. Многочисленные творческие метания приводят писателя к жанру мемуаров, что становится эффективным способом обретения душевного равновесия. В статье проанализированы письма, дневники и произведения Щеглова-Леонтьева.

Ключевые слова: И. Л. Щеглов-Леонтьев, «спутники Чехова», мемуарная проза.

Иван Леонтьевич Щеглов-Леонтьев вступил в литературу в начале 1880-х гг. с военными рассказами, основанными на личном опыте участия в войне: до 1883 года писатель служил в Крыму и на Кавказе. Первые его произведения были тепло встречены публикой, получили высокие отзывы критиков и коллег-писателей. Критик К. К. Арсеньев писал в 1888 году:

«Семь лет тому назад появились почти одновременно два рассказа молодого, перед тем писателя, подписавшегося псевдонимом: «Щеглов». Мы не забыли до сих пор впечатления, которое они на нас произвели. <...> Военными картинками, рассказами из военного быта русский читатель избалован больше, чем всякий другой; в виду таких образцов, как «Набег», «Рубка леса», «Севастополь», как множество страниц в «Воине и мире», он невольно становится требовательным и строгим – и начинающему автору нелегко выдержать сравнение, напрашивающееся само собою. «Первое сражение», «Поручик Поспелов», «Неудачный герой» вышли и выходят невидимыми из этого искусства» [1, с. 222].

В то же время Щеглов-Леонтьев публикует несколько рассказов о жизни театра и обращается к драматургии, пишет множество пьес, преимущественно водевилей. А. П. Чехов, будучи близким другом Щеглова-Леонтьева, предостерегает его от этого увлечения и просит вернуться в «родное лоно беллетристики»: «Вы хотите посвятить себя всецело сцене, это хорошо и стоит тут овчинка выделки и игра свеч. Но хватит ли у вас сил? Нужно много нервной энергии и устойчивости чтобы нести бремя российского драмописца. Я боюсь, что вы измочатилетесь не дожив и 40 лет. Вы по своей нервозности готовы вставить каждое лыко в строку, и малейшая неудача причиняет вам боль, а для драматурга это не годится» [2, с. 282–283]. «Дернула же его

нелегкая родиться мужчиной, да еще драматургом» [4, с.14] – пишет Чехов издателю Суворину в 1888 году.

О сложной внутренней организации Щеглова-Леонтьева много говорили его современники. М. П. Чехов вспоминал:

«Он оказался необыкновенно женственным человеком, любвеобильным, смеявшимся высоким, тоненьким голоском, точно истерическая девица. Щеглов был очень сентиментален, присылал нашей матери открытки с цветочками, написанные таким «трагическим» почерком, что трудно было разобрать, и не упускал ни малейшего случая, чтобы поздравить ее с праздником, с днем ангела или рождения. <...> Нежность и хрупкость Жана всегда трогали Антона, и он писал ему иногда так: «Жму Вашу щеглиную лапку». И действительно, в Щеглове было что-то такое, что делало его похожим на птичку» [3, с. 66].

В конце 1880 – начале 1890 гг. Щеглов-Леонтьев часто обращается к теме гибели чуткой души или таланта под натиском грубой реальности. В рассказе «Миньона» (1887) офицер, потрясенный концертом известной певицы, кончает жизнь самоубийством, не захотев возвращаться в безысходную повседневность. В повести «Корделия» (1889) представлена история постепенного превращения молодой талантливой актрисы в заурядную ресторанную певицу; умирает герой рассказа «Кожаный актер» (1889) – талантливый нищенствующий актер, смирившийся с презрением и равнодушием коллег и зрителей.

Героями произведений Щеглова-Леонтьева становятся и писатели. В повести «Убыль души» (1892) известный фельетонист предпринимает попытку осмыслить собственную жизнь и также заканчивает её самоубийством. Стоит добавить, что современники отмечали субъективность его текстов, в которых можно обнаружить личный опыт автора. О трагической «убыли души» напишут в некрологе писателю: «Его призвание было непосредственно и беззаботно шутить над смешными сторонами жизни, но сама жизнь сыграла над ним злую тяжелую шутку, обратив его личное существование в тяжелую трагедию, в которой бесплодно угасало его яркое и житейское дарование» [5, с.44].

С. А. Венгеров отмечал, что «писатель имел успех, все обещало Щеглову благополучное литературное бытие, но в 90-х гг. он как-то совершенно растерялся в водовороте борьбы старых и новых течений и, не примкнув ни к тем, ни к другим, был отброшен в сторону» [6, с. 6]. Литературное одиночество, вызванное неприкрытым коллегами сатирическим изображением писательской среды и толстовства, отсутствие средств к существованию, подорванное здоровье, невроты снизили творческий потенциал писателя.

«Правдолюбивый, тихий и скромный Щеглов не умел бороться. Последовали неудачи с его пьесами для театра; они «не одобрялись» к представлению на Императорской сцене. Подрывался успех, подрывались вообще крылья; подрезывались и источники хлеба и жизни. Ив. Л-ч ни с чем не умел бороться»; «Я знал его только в эту пору жалоб, бессилия и начинающих болезней. Было явно, что он писать, по крайней мере ярко, не может: а для писателя если не писать — значит и вообще не жить. В последние же годы его постиг удар в личной жизни: опять пассивно, без всякой его вины, без повода и неожиданно. Иван Леонтьевич все мерк: и чувствовалось, что этой звездочке не разгореться», – вспоминал критик В. В. Розанов. [7, с. 44].

В 1890-е гг. Щеглов-Леонтьев отправляется в паломничество по святым местам, он посещает Оптину пустынь, чтобы «познать себя» [7, с.481] и найти успокоение «израненной душе» [7, с. 482]. По итогам этой поездки он публикует свои заметки «Оптинский старец о. Амвросий» (1892), «У отца Иоанна Кронштадского» (1894). Эти произведения можно назвать первым обращением Щеглова-Леонтьева к жанру мемуаров и воспоминаний.

С этого времени Щеглов-Леонтьев начинает собирать воспоминания о Н. В. Гоголе и А. С. Пушкине, разыскивает памятные места, изучает творчество своих любимых писателей.

«Среди имен старых мастеров слова, которых он благоговейно чтит, были два, которые являлись для него святыней. Это были Гоголь и Пушкин. Он любил их любовью, какая теперь совершенно вымирает. Он буквально влюблялся в них на целые долгие периоды, думал их образами, говорил их словами, ездил в Святые горы или в Полтаву, чтобы словить какую-нибудь новую дату, укрепить какую-нибудь мелочь <...> Для него наслаждением было ловить какую-нибудь тайну творчества этих двух колоссов между строками их книг» [8, с. 12].

Впоследствии в свет вышли книги «Русский мыслитель избранные мысли и отрывки из сочинений Гоголя» (1887), «Новое о Пушкине: дорожные впечатления и кабинетные заметки» (1902) и «Подвижник слова: новые материалы о Н. В. Гоголе» (1909). Отдельно Щеглов-Леонтьев публикует свои воспоминания о Ф. М. Достоевском («Три мгновения»), Л. Н. Толстом («Как пирог с капустой убил Льва Толстого»), В. М. Гаршине («Не от мира сего»), М. Е. Салтыков-Щедрине («Суровый добряк»), а также о театральных актрисах М. Г. Савиной и В. Ф. Комиссаржевской. Отдельное место в этом ряду занимают воспоминания об А. П. Чехове, со смертью которого «умерло нечто – нечто огромное, светлое, осмысливающее жизнь» [9, с. 479].

«В комнатках его как будто жили тени Гоголя и Пушкина, коих вещественные реликвии у него хранились крепко запертыми в шкафах... Все воспоминания о них;

маленькие рассказы; анекдоты; да еще о любимце его Джером-Джероме; да еще о М. Г. Савиной... Еще – о Чехове. Он был как бы ослабевшею няней около их памяти. Все шумело другим и новым; все бежало к новым и новым задачам. Вырастали новые славы, новые имена. Иван Леонтьевич ничему не мешал, ничему не противился: но только он отходил в сторону, отгораживаясь в свой угол со своими воспоминаниями. И комнатки его напоминали «нянюшкину жизнь» и «нянюшкино занятие»: это был маленький литературный музей, коего он был искусным и умным собирателем и хранителем», – вспоминал В. В. Розанов [8, с. 16].

В новых для Щеглова-Леонтьева жанрах прослеживается и авторская позиция, и «самовосприятие» в качестве персонажа своих воспоминаний, и разговор с читателем (монолог и диалог) [10, с. 148].

Ещё одним важным увлечением Щеглова-Леонтьева становится народный театр: как и герои его ранних рассказов. Щеглов-Леонтьев мечтал создать любительский театр, театр для народа. Писатель составил пособия для самодеятельных кружков: «Натуральная школа сценического искусства. Практическое руководство для любителей сцены» (1885), «Литературный чтец. Художественный сборник стихотворений для чтения на литературных вечерах, драматических курсах, в концертах и театральных дивертисментах» (1887); опубликовал исследования «О народном театре» (1895), «Народный театр в очерках и картинках» (1898); «В защиту народного театра. Заметки и впечатления» (1903), «Народ и театр» (1911).

Обращение к новым жанрам на время позволило Щеглову-Леонтьеву обрести духовное равновесие. «Последние годы писателя нельзя назвать ни жизнью, ни смертью. От прежнего Ивана Леонтьевича, статного, стройного, живого и остроумного человека, в прошлом красавца-офицера осталась только печальная тень. От прошлого осталось только ласковая душа и смертная всепокрывающая и все остальное устраивающая любовь к литературе» [8, с. 22].

В. В. Розанов утверждал, что новые темы и жанры позволили Щеглову-Леонтьеву не только пережить жизненные тяготы, но и сохранить «чистоту личности» писателя: «Литература в высшей степени неблагоприятна для сохранения в человеке именно чистоты. Вся шумная, имеющая главным мотивом в себе самолюбие, вся пропитанная соперничеством и ревностью, она «коптит» человека, едва он опустился в эту сферу. Нужно что-нибудь особенно любить, любить постороннее, вне себя, чтобы этого избегнуть; любить больше, чем себя. Вот одно спасение. Это спасение Леонтьев нашел. Народный театр. Гоголь» [7, с. 44]. Стоит отметить, что сейчас, когда большая часть художественных

произведений Щеглова-Леонтьева забыты, именно мемуарные очерки и воспоминания частично переиздаются и находят своего читателя.

Список литературы

1. Арсеньев, К. К. Молодые русские беллетристы. Гл. IV. И. Щеглов / К. К. Арсеньев // Критические эподы по русской литературе : в 2 т. – СПб., 1888. – Т. 2. – С. 221–226.
2. Чехов, А. П. Письмо Леонтьеву (Щеглову) И. Л., 9 июня 1888 г. Сумы / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. / А. П. Чехов ; АН СССР, Ин-т мировой литературы имени А. М. Горького. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 2. Письма, 1887 – сентябрь 1888. – 1975. – С. 282–283.
3. Чехов, М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления / М. П. Чехов. – М. : Московский рабочий, 1960. – 352 с.
4. Чехов, А. П. Письмо Суворину А. С., 5 или 6 октября 1888 г. Москва / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. / А. П. Чехов ; АН СССР, Ин-т мировой литературы имени А. М. Горького. – М. : Наука, 1974–1983. – Т. 3. Письма, Октябрь 1888 – декабрь 1889. – 1976. – С. 14–15.
5. И. Л. Щеглов-Леонтьев : [некролог] // Нива. – 1911. – № 28. – С. 44.
6. Венгеров, С. А. Беллетристика 80-х годов. Статья вторая / С. А. Венгеров // Русская литература XX века (1890–1910). – М. : XXI век. Согласие, 2000. – С. 5–18.
7. Розанов, В. В. Памяти Ив. Леонт. Леонтьева-Щеглова / В. В. Розанов // Новое время. – 1911. – № 12655. – 7 июня. – С. 44.
8. Измайлов, А. А. Трагедия тоскующего юмориста / А. А. Измайлов // Народ и театр. – СПб. : Изд-во П. П. Сойкина, 1911. – С. 3–23.
9. Дневник И. Л. Щеглова (Леонтьева) / публ. Н. Г. Розенблома // Литературное наследство. Т. 68. – М. : Изд-во АН СССР, 1960. – С. 479–492.
10. Новикова, А. А. К вопросу о жанре мемуаров в творчестве И. Л. Щеглова-Леонтьева / А. А. Новикова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2015. – № 10. – С. 145–150.

T. Varfalameeva

APPEAL TO A NEW GENRE AS A WAY TO OVERCOME
TRAUMA: ON THE EXAMPLE OF I. L. SHCHEGLOV-LEONTIEV

Ivan Leontievich Leontiev («Shcheglov») – a talented and prolific writer of the late XIX – early XX centuries, undeservedly forgotten in our time, the author of many novels, short stories, essays, plays; close friend of A. P. Chekhov. In the 1890s Shcheglov-Leontiev is experiencing an internal crisis. Numerous creative throwing leads the writer to the genre of memoirs, which becomes an effective way to find peace of mind. The article analyzes the letters, diaries and works of Shcheglov-Leontiev.

Keywords: I. L. Shcheglov-Leontiev, «Chekhov's Companions», memoir prose.

М. Ю. Елепова (Архангельск, Россия)

**ДЕТСКАЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАВМА
КАК ОДИН ИЗ ИСТОКОВ СЕКУЛЯРИЗАЦИИ
РЕЛИГИОЗНОГО СОЗНАНИЯ А. П. ЧЕХОВА**

Осмысливается один из истоков религиозного скептицизма и метафизической неопределенности мировоззрения А. П. Чехова. Дух фарисейства и насилие в семье, контраст христианских убеждений отца и принципов его торговой деятельности во многом определили разлад в душе сына-подростка, а в дальнейшем – трагедию утраты личной веры и кризис религиозного сознания писателя, несмотря на напряженные духовные поиски и глубокий православный пафос творчества Чехова.

Ключевые слова: мировоззрение А. П. Чехова, детская психологическая травма, фарисейство, насилие, религиозный скептицизм.

Исследователи не раз отмечали неоднозначность восприятия А. П. Чеховым христианства, высокий православный пафос его творчества и в то же время индифферентность писателя по отношению к вере и церкви. Размытость метафизических воззрений Чехова обусловлена многими причинами: это и воздействие духа времени – времени увлечения материализмом и атеизмом, и естественнонаучное образование, профессия врача, которая, как представлялось, разрушает религиозные представления, это и чтение вольнодумной литературы вроде нашумевшего труда Э. Ренана «Жизнь Иисуса», работ Ч. Дарвина, Г. Т. Бокля и др. Однако, помимо всех этих факторов, существовала еще одна, сокровенная причина отхода писателя от церковной традиции и от самой веры – психологическая травма детства. Брат Чехова Ал. П. Чехов в своих воспоминаниях несколько раз приводит слова писателя: «В детстве у меня не было детства» [1]. В письме к Александру Чехову от 2 января 1889 года звучит его горькое признание: «Деспотизм и ложь исковеркали наше детство до такой степени, что тошно и страшно вспоминать» [2, с. 122].

Отец Чехова Павел Егорович, добрый от природы, искренне верующий, но воспитанный в суровейшем псевдопатриархальном духе и не лишенный тщеславия, наложил на своих старших детей «бремена неудобноносимые»: маленький Антоша вынужден был выстаивать длинные церковные службы, ранние обедни, а потом и домашние акафисты, петь, уже падая от усталости, в церковном хоре, имея слабую грудь (отцу хотелось блистать пением сыновей), и, помимо этого, подолгу сидеть, замерзая, в лавке и из последних сил готовить уроки. Александр Чехов вспоминает:

«Немало было пролито им слез на спевках, и много детского здорового сна отняли у него эти ночные, поздние спевки. Павел Егорович во всем, что касалось церковных служб, был аккуратен, строг и требователен. Если приходилось в большой праздник петь утрению, он будил детей в два и в три часа ночи и, невзирая ни на какую погоду, вел их в церковь. Находились сердобольные люди, которые убеждали его, что лишать детей необходимого сна – вредно, а заставлять их не по силам напрягать детские груди и голоса – прямо-таки грешно. Но Павел Егорович был совсем иного мнения и искренне и с убеждением отвечал: “Почему же бегать по двору и кричать во всю глотку – не вредно, а пропеть в церкви обедню – вредно? На Афоне мальчики-канонархи по целым ночам читают и поют – и ничего им от этого не делается”» [1].

В один год отец на все летние каникулы засадил старших братьев в лавку, так и не получив никакой прибыли: «Антоша неудержимо плакал, а Саша обещал покончить с собою двадцатью способами сразу, но до августа все-таки дотянули» [1]. Павел Егорович любил участвовать в богослужении как чтец и регент и затягивал службу до невозможности, чтобы было как на Афоне: с 6 часов вечера до 6 часов утра. Всюду и везде он соблюдал прежде всего букву церковного закона, утрачивая его евангельский дух, который не терпит грубого насилия. Заставляя детей выстаивать бесконечные службы в церкви и дома, он надеялся, «что и ему самому за эти хлопоты будет уготовано местечко в раю» [1].

Каков же был результат всех этих усилий? Чехов в письме от 9 марта 1892 года к И. Л. Щеглову-Леонтьеву резюмирует:

«Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание – с церковным пением, с чтением апостола и кафизм в церкви, с исправным посещением утрени, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне. И что же? Когда я теперь вспоминаю о своем детстве, то оно представляется мне довольно мрачным, религии у меня теперь нет. Знаете, когда, бывало, я и два мои брата среди церкви пели три “Да исправится” или же “Архангельский глас”, на нас все смотрели с умилением и завидовали моим родителям, мы же в это время чувствовали себя маленькими каторжниками» [3, с. 20].

Александр Чехов вторит брату и даже обвиняет отца в том, что он погубил их детство из тщеславия, из желания славы и чести:

«Это было сплошное татарское иго без просвета, с торговой депутацией и стремлением к медалям во главе. Медаль! Какую она роль играла в нашей семье. Мозга не было, а честолюбие было громадное. Из-за медали и детство наше погибло... С давящей тоской я оглядываюсь на свое детство» [1].

Вера фарисейского типа царствовала в семье Чехова-старшего. Святитель Игнатий (Брянчанинов) замечает: «На тщеславии-то заквашен

фарисей. Он все делает для похвалы человеческой...» [4, с. 415]. А. Г. Краснова, исследуя образ фарисейства в христианстве, приходит к выводу: «С нравственной точки зрения фарисейство характеризуется как порок, основанный на самообмане и онтологической форме лжи; в нем происходит формализация морали и подмена ее превращенными формами вследствие ее отрыва от онтологического содержания христианства...» [5, с. 10]. Жесткость и принципиальность в мировоззренческих, моральных и обрядовых вопросах соседствует здесь, как правило, с черствостью эмоционально-чувственной сферы, с искажением волевой сферы, с ложной направленностью совести. Фарисейство не отвечает и принципу жизненности на том основании, что оно не дает религиозности проявляться во всех сферах человеческой жизни – здесь религиозные принципы, провозглашаемые на словах, не согласовываются с реальными поступками; фарисейство как раз специфически проявляет себя тем, что в жизни человека образуется очевидный разрыв между его религиозностью и его отношениями с окружающими [6].

При этом Павел Егорович не был сознательным лицемером, верил истово. Однако был существенный зазор между его верой и способом ведения торговых дел. С одной стороны, отец писателя был честен, не допускал обвешивания, но если это делали в его отсутствие мальчишки, служащие в лавке, то он отвергал все претензии покупателей, доказывал свою «правоту». Александр Чехов вспоминает дикую историю об освящении масла, после того как из него выловили дохлую крысу. Павел Егорович полагал, что теперь его можно употреблять в пищу. В его лавке продавали спитый чай, который еврей Хайм собирал по трактирам и гостиницам, поднимая его даже с пола. Потом в доме Чехова-старшего выбирали из него мусор («здесь и камешки, и перья, и щепочки, и мелкие гвозди, и ногти, и обгорелые спички, и волосы, и всякая дрянь») [1, с. 52–53] и продавали в лавке как хороший и недорогой чай «для прислуги». Продавали снадобье для приема внутрь, в которое входили металлическая ртуть, нефть, азотная кислота и т.п. По мнению Чехова-врача, это снадобье многих отправило на тот свет. При этом Павел Егорович был уверен в своей честности, совесть его была спокойна, но, пишет Александр Чехов, «при взгляде со стороны дело освещалось несколько иначе: выходило, что совесть и религия – сами по себе, а торговое дело – само по себе, и одно другому не мешает» [1]. По мере взросления, по мере утверждение твердых нравственных принципов Чехов все отчетливее видел этот зазор, который угашал его живую веру.

Еще одно установление Чехова-отца разрушало мир души его старших сыновей: физические наказания в семье. Павел Егорович сам был воспитан в таких порядках. Его отец Егор Михайлович Чехов, дед писателя, человек в своем роде незаурядный, свои долги считал за малейшие провинности жестоко наказывать своих сыновей. В селе его, управляющего, прозвали аспидом. Бабушка Ефросинья Емельяновна описывает его нрав:

«И горько мне бывало, – повествовала бабушка, – когда Егор Михайлович понапрасну и безвинно дрались. Пришли раз соседи и говорят, будто бы Павло – ваш батько – с дерева яблоки покрал. А Павло вовсе и не крал, а покрали другие хлопцы. Егор Михайлович взяли кнут и хотят Павла лущевать. Говорят: “снимай портки!” А Павло, бедняжка, снимает штанишки, горько заплакал и начал креститься. Крестится и говорит: “Подкрепи меня, Господи! Безвинно страдаю!” Я даже заплакала и стала молить: “Егор Михайлович, он не виноват”. А Егор Михайлович развернулись с правого плеча да как тарарахнут меня по лицу... Я – кубарем, а из носа кровь пошла... И Павла бедного до крови отлущевали, а потом заставили триста поклонов отбухать» [7].

Сына Митрофана он избил палкой до полусмерти за то, что тот не удержался на крыше. Этой же палкой исколотил и причитающую жену. Александр Чехов пишет: «...Нам с Антошей теперь стало вполне понятным, почему и наш отец, добрейшей души человек, держался той же системы и был убежденным сторонником лозы, применяя ее к нашему воспитанию» [7]. Чехов говорил Вл. И. Немировичу-Данченко: «Знаешь, я никогда не мог простить отцу, что он меня в детстве сек» [8, с. 283]. Своё отношение к истязаниям детей в семье он выразил в рассказе «О драме» (1884). Два солидных господина умно рассуждают о высоких материях, о теории драмы, о театре. Появляется маленький гимназист с письмом, прочитав которое, Полуехтов уводит его в комнату, сестра попросила «посечь» ребенка за двойку по греческому: «Через минуту полковник услышал странные звуки. Детский голос начал о чем-то умолять... Мольбы скоро сменились визгом, а за визгом последовал душу раздирающий рев. ... Засим все смолкло, дверь отворилась и в комнату вошел Полуехтов. За ним, застегивая пальто и сдерживая рыдания, шел гимназист с заплаканным лицом» [9, с. 96]. Поговорили о порке, по мнению Полуэхтова, самое лучшее – ремень. И затем Полуэхтов, проливая слезы, произносит прочувствованный тост в честь театра, который облагораживает и воспитывает, в честь искусства и гуманности.

Итог такого воспитания в семье Чеховых был печальным. Судьбы двоих весьма одаренных старших сыновей Павла Егоровича сложились

несчастливо (с младшими он несколько смягчился): писатель, журналист Александр Павлович и художник, музыкант Николай Павлович стали алкоголиками, последний буквально погубил свои таланты. Выстоял только сильный духом Антон Павлович. Это созвучно известному автобиографическому произведению М. Горького «Детство». Дед писателя Каширин также жестоко наказывал домашних. Та же фарисейская вера и псевдопатриархальность. В результате подобного воспитания внуки были забиты, а сыновья пили, вели себя по-зверски, один из них замучил до смерти свою жену.

Вступив в пору зрелости, Чехов-писатель и врач отходит от церкви. При этом он построил колокольню в Мелихове, жертвовал на храмы, церковные школы, прекрасно знал церковную службу и церковные песнопения, Священное Писание и богословские труды, масштабы его личной благотворительной деятельности были огромны. И. Н. Потапенко вспоминает:

«Но в письмах А. П. стыдливо умолчал о том, что и он сам пел, – правда, не романсы, а церковные песнопения. Им научился он в детстве, когда под руководством отца пел в церкви. У него был довольно звучный басок. Он отлично знал церковную службу и любил составлять домашний импровизированный хор. Пели тропари, кондаки, стихиры, пасхальные ирмосы. Присаживалась к нам и подпевала и Марья Павловна, сочувственно гудел Павел Егорыч, а Антон Павлович основательно держал басовую партию. И это, видимо, доставляло ему искреннее удовольствие. Глядя на его лицо, казалось, что в такие часы он чувствовал себя ребенком» [8, с. 307–308].

Чехов с близкими сам пел пасхальную службу в Мелихове в 1892 г.: «Пасхальную утреню пели мы, т. е. моя фамилия и мои гости, молодые люди. Вышло очень хорошо и стройно, особенно обедня. Мужики остались предовольны и говорят, что никогда служба у них не проходила так торжественно» [10, с. 46].

Но все эти теоретические познания и практические навыки (церковное пение) вовсе еще не означают наличие веры во Христа. Можно воспринимать ту же церковную службу чисто эстетически и, в случае Чехова, как дань детским воспоминаниям. Например, в начале XX века извращенец известный поэт Михаил Кузмин с удовольствием заходил в храм: любовался иконами, наслаждался пением церковного хора, любил первохристианские времена, а в своем дневнике преспокойно описывал свои гомосексуальные приключения. Кроме того, имеется важнейший признак укорененности в православной традиции (хотя и этот признак не всегда обозначает не фарисейскую, а живую веру, но все-таки он необходим) – это воцерковленность:

соблюдение постов и праздников, участие (желательно еженедельное) в церковных службах и, самое главное, участие в главном церковном таинстве – таинстве Евхаристии, причащении Святых Тайн. Поддерживать в себе дух веры, духовно возрастая вне церкви невозможно. И еще один – непреложный признак: вера в бессмертие души, иначе, как говорит апостол Павел, «тщетна и вера ваша» (1 Кор. 15: 13). Да, Чехов пел Пасху в Мелихове, посетил церковь на Сахалине, шел в храм каждый год на Пасху, но, насколько можно судить из воспоминаний современников и высказываний писателя, никаких еженедельных воскресных литургий в жизни Чехова не было, основной поток его жизни проходил мимо церкви. Есть и прямое свидетельство об этом его отца Павла Егоровича. Т. Л. Шепкина-Куперник приводит соответствующие слова Чехова-старшего: «Вот, Антон, ты никогда в церковь не ходишь (выделено мною. – М. Е.), а какую бляшечку хорошую проповедь сказал – приятно было слушать! А. П. серьезно, но со смеющимися глазами попросил меня рассказать ему содержание проповеди – “что в ней так понравилось папаше?”» [8, с.245].

Вопрос о бессмертии, о том, что будет после смерти, глубоко волновал Чехова, он искал ответ на этот трансцендентный вопрос, но не имел определенного ответа на него. Чехов метался в тисках метафизической неопределенности, о чем свидетельствует И.А. Бунин в своих воспоминаниях:

«Что думал он о смерти? Много раз старательно-твердо говорил, что бессмертие, жизнь после смерти в какой бы то ни было форме – сущий вздор: – Это суеверие. А всякое суеверие ужасно. Надо мыслить ясно и смело. Мы как-нибудь потолкуем с вами об этом основательно. Я, как дважды два четыре, докажу вам, что бессмертие – вздор. Но потом несколько раз еще тверже говорил противоположное: – Ни в коем случае не можем мы исчезнуть без следа. Обязательно будем жить после смерти. Бессмертие – факт. Вот погодите, я докажу вам это...» [8, с. 497].

И. Н. Альтшуллер в своих мемуарах пишет:

«Как-то пришлось к разговору, я рассказал ему о слышанном мною в публичной лекции одного профессора про четвертое измерение и спросил его: верит ли он в четвертое измерение. Он ничего не ответил. Через несколько дней совершенно неожиданно он вдруг говорит: “А знаете, четвертое измерение-то, может, окажется и существует, и какая-нибудь загробная жизнь...”» [8, с. 547]. «Еще в 1897 году он в своем таком скудном, всего с несколькими записями, и то не за каждый год, дневнике отметил: “Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его, и потому он обыкновенно не знает ничего или очень мало”» [8, с. 547].

По поводу этого известного высказывания Чехова А. П. Чудаков справедливо замечает: «Не дан вектор, не указано направление, в котором движется “истинный мудрец”: от “есть Бог” к “нет Бога” или наоборот. Это доказывает слово “какую-либо”, говорящее: важно, не из какой точки поля начато движение, а то, что кем-то игнорируется основное – само поле. Главной ценностью оказывается громадность поля и процесс его прохождения, а также человек, взявший на себя этот труд» [11, с.187]. Чудаков приходит к мысли о безграничном релятивизме писателя. Действительно, в итоге можно так и остаться на этом поле вне его полюсов.

В письме к М. О. Меньшикову от 16 апреля 1897 г. Чехов делится важными мыслями:

«В клинике был у меня Лев Николаевич, с которым вели мы преинтересный разговор, преинтересный для меня, потому что я больше слушал, чем говорил. Говорили о бессмертии. Он признает бессмертие в кантовском вкусе; полагает, что все мы (люди и животные) будем жить в начале (разум, любовь), сущность и цели которого для нас составляют тайну. Мне же это начало или сила представляется в виде бесформенной студенистой массы, мое я — моя индивидуальность, мое сознание сольются с этой массой – такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его, и Лев Николаевич удивляется, что я не понимаю» [12, с. 331].

Толстой ищет формы бессмертия вне христианства, но эти весьма сомнительные и надуманные формы не могут удовлетворить Чехова, перечеркнуть те православные представления, которые он впитал с детства и которые подспудно живут в его душе.

Он ищет и веры в бытие Божие. В декабре 1901 года Чехов пишет В. С. Миролубову: «Нужно веровать в Бога, а если веры нет, то не занимать её места шумихой, а искать, искать одиноко, один на один со своей совестью...» [13, с.141].

Однако поиск не увенчался успехом, что обусловило известную противоречивость мировоззрения писателя. Биографы Чехова А. Измайлов, М. Курдюмов (М. А. Каллаш), Борис Зайцев пишут о внутренней раздвоенности Чехова. Б. Зайцев размышляет:

«Давняя тоска Чехова по Божеству. Отец Христофор знал нечто всем существом, чего не хватало Чехову. Оттого и был всегда ясен, светел. Богу “в Его отверженных” Чехов служил усердно, не хуже отца Христофора, а, может быть, лучше. Но внутренней цельности в нем не было. Не цельность, а именно раздвоение, отсюда непрочность и тоска. Продолжается это до конца дней, какими бы мечтаниями о том, что будет “через двести, триста лет”, ни опьяняли себя герои более поздней полосы его писания. [14,с. 401]. «В вопросах вечных: Бог, смерть, судьба, загробное – зрелость не принесла ни ясности, ни решения. Как был он двойственен, так остался до конца» [14, с. 455].

Три мемуариста приводят слова Чехова, который с горечью признается, что от православной веры у него только и осталось, что наслаждение колокольным звоном. И. Н. Альтшуллер пишет: «Был ли Чехов верующим? Он сам, если судить по его письмам, считал себя атеистом и говорил о том, что веру потерял и вообще не верит в интеллигентскую веру. Еще недавно человек, хорошо его знавший, рассказывал мне, как раз, во время рыбной ловли, услышав церковный благовест, Чехов обратился к нему со словами: “Вот любовь к этому звону – все, что осталось еще у меня от моей веры”» [8, с. 547].

А. Л. Вишневский в своих «Клочках воспоминаний» пишет: «Мы жили с ним в Тарасовке, на даче у Станиславского. Был вечер субботы. Звонили к вечерне. Было пасмурно, накрапывал дождь. Чехов сидел одиноко в беседке. ...Я пошел в беседку. “– Что вы так сидите?” – спрашиваю. Он молчал, слушая перезвон колоколов. “– Это все, что осталось у меня от религии”, – произнес он потом». [15, с.100]. О том, что колокольный звон – это все, осталось ему от православия, Чехов говорил и В. И. Немировичу-Данченко. Только внешние эстетические приметы православия остаются в душе писателя, но осознание этого факта вызывает его ностальгическое чувство.

Без сомнения, Чехов испытывал тоску по утраченной вере, томился по потерянному раю полноты и цельности, недаром он пишет о поиске веры и не принимает веру фальшивую интеллигентскую (вспомним его письмо к С. П. Дягилеву о вере, о Д. С. Мережковском, отзывы о религиозно-философском обществе) или обрядовую фарисейскую. Однако насколько можно судить, в конце жизни писатель так и не пришел к искомой гармонии и не обрел веры в бессмертие души, что неотделимо от признания бытия Божия. Поэтому перед кончиной и было, как заметил М. М. Дунаев, «шампанское вместо причастия» [16]. Можно говорить в этой связи о духовной трагедии Чехова, так как живую и непосредственную веру как метафизический источник духовной силы и внутреннего мира нечем заменить.

Список литературы

1. Чехов, Ал. П. Из детских лет А. П. Чехова [Электронный ресурс] / Ал. П. Чехов. – Режим доступа: az.lib.ru. – Дата доступа: 21.04.2022.
2. Чехов, А. П. Письмо к Ал. П. Чехову от 2 января 1889 года / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. – М., 1976. – Т. 21. Письма. Октябрь 1999 – декабрь 1889. – С. 120–123.
3. Чехов, А. П. Письмо к И. Л. Щеглову-Леонтьеву от 9 марта 1892 года / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. – М., 1977. – Т. 23. Март 1892–1994. – С. 20–21.

4. Игнатий (Брянчанинов), еп. Фарисей. Собр. соч. : в 7 т. / Игнатий (Брянчанинов), еп. – М., 1993. – Т. 1. Аскетические опыты. – 574 с.
5. Краснова, А. Г. Образ фарисейства в христианстве: философский анализ : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.14 / А. Г. Краснова ; Южн. федер. ун-т. – Ростов н/Д, 2017. – 27 с.
6. Краснова, А. Г. Фарисейство как форма искаженной религиозности [Электронный ресурс] / А. Г. Краснова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fariseystvo-kak-forma-iskazhennoy-religioznosti>. – Дата доступа: 16.06.2022.
7. Чехов, Ал. П. В гостях у дедушки и бабушки. Страничка из детства Антона Павловича Чехова [Электронный ресурс] / Ал. П. Чехов. – Режим доступа: az.lib.ru. – Дата доступа: 27.04.2022.
8. А. П. Чехов в воспоминаниях современников / подг. текста и примеч. Н. И. Гитович и И. В. Федорова. – М. : Гослитиздат, 1960. – 834 с.
9. Чехов, А. П. О драме / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. – М., 1975. – Т. 3. Рассказы, юморески. 1884–1885. – С. 95–97.
10. Чехов, А. П. Письмо к А. С. Суворину от 6 апреля 1892 года / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. – М., 1977. – Т. 23. Письма. Март 1892–1994. – С. 46–47.
11. Чудаков, А. П. «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...». Чехов и вера / А. П. Чудаков // Новый мир. – 1996. – № 9. – С. 186–192.
12. Чехов, А. П. Письмо к М. О. Меньшикову от 16 апреля 1897 года / А. П. Чехов // Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – М., 1978. – Т. 24. Письма. Январь 1895 – май 1897. – С. 331–332.
13. Чехов, А. П. Письмо к В. С. Миролюбову от 17 декабря 1901 года / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. – М., 1981. – Т. 28. Письма. Апрель 1901 – июль 1902. – С. 141–142.
14. Зайцев, Б. К. Чехов / Б. К. Зайцев // Собрание сочинений : в 5 т. – М., 1999. – Т. 5. Жизнь Тургенева. Романы-биографии. Литературные очерки. – С. 329–462.
15. Вишневский, А. Л. Ключки воспоминаний. / А. Л. Вишневский. – Л. : ACADEMIA, 1928. – 125 с.
16. Дунаев, М. М. Вера в горниле сомнений. Православие и русская литература в XVII–XX веках [Электронный ресурс] / М. М. Дунаев. – Режим доступа: mdunaev.ru. – Дата доступа: 17.06.2022.

M. Elepova

CHILD PSYCHOLOGICAL TRAUMA AS ONE OF THE SECULARIZATION SOURCES OF A. P. CHEKHOV'S RELIGIOUS CONSCIOUSNESS

The article comprehends one of the sources of religious skepticism and metaphysical uncertainty of A. P. Chekhov's worldview. The spirit of Pharisaism and domestic violence, the contrast of the Christian beliefs of the father and the principles of his trading activities largely determined the discord in the soul of the teenage son, and later – the tragedy of the loss of personal faith and the crisis of the writer's religious consciousness, despite the intense spiritual search and the deep Orthodox pathos of Chekhov's work.

Keywords: A. P. Chekhov's worldview, child psychological trauma, pharisaism, violence, religious skepticism.

Е. В. Тырышкина (Новосибирск, Россия)

«ИСТОРИОСОФИЯ» М. ЗЕНКЕВИЧА
(НА МАТЕРИАЛЕ ЛИРИКИ 1910-х гг.)

Рассматривается эволюция концепции исторического развития человечества М. Зенкевича в период 1910-х гг. Этот процесс видится поэту в контексте противостояния природы и цивилизации как трагическое неразрешимое противоречие. В книге стихов «Дикая порфира» (1912) лирический субъект переживает этот конфликт как личный и экзистенциальный. Впоследствии в сборнике «Пашня танков» (1921) катастрофический сценарий «новой эры» предстает как длящееся настоящее, исход которого еще неизвестен, а «новый человек» преодолевает детерминизм природных законов, узурпирует право творения и совершив сакральную жертву, предстает преображенным и бессмертным.

Ключевые слова: М. Зенкевич, лирика 1910-х гг., природа/цивилизация, «новый человек»

Название первого сборника поэта восходит к известному стихотворению Е. Баратынского «Последняя смерть» (1827). Это произведение посвящено глобальной теме – судьбе человечества, расцвету и закату цивилизации:

И наконец я видел без покрова
Последнюю судьбу всего живого.
Сначала мир явил мне дивный сад;
Везде искусств, обилия приметы;
Близ веси весь и подле града град,
Везде дворцы, театры, водометы,
Везде народ, и хитрый свой закон
Стихии все признать заставил он. <...>
Прошли века. Яснеть очам моим
Видение другое начинало:
Что человек? что вновь открыто им?
Я гордо мнил, и что же мне предстало?
Наставшую эпоху я с трудом
Постигнуть мог смутившимся умом.<...>
Желания земные позабыв,
Чуждаяся их грубого влеченья,
Душевных снов, высоких снов призыв
Им заменил другие побужденья,
И в полное владение свое
Фантазия взяла их бытие, <...>
Прошли века, и тут моим очам
Открылася ужасная картина:
Ходила смерть по суше, по водам,
Свершалася живущего судьбина. <...>
И тишина глубокая вослед

Торжественно повсюду воцарилась,
И в дикую порфиру древних лет
Державная природа облачилась.
Величествен и грустен был позор
Пустынных вод, лесов, долин и гор.
По-прежнему животворя природу,
На небосклон светило дня взшло,
Но на земле ничто его восходу
Произнести привета не могло.
Один туман над ней, синяя, вился
И жертвою очистительной дымился [1, с. 130–133].
(Курсив здесь и далее мой. – Е. Т.)

Основная идея Е. Баратынского состоит в том, что человек, подчинив себе природу силой, нарушил гармоническое единство, целостную связь в результате своевольной прихоти (*И в полное владение свое / Фантазия взяла их бытие*), за что человечество наказывается вырождением и смертью. Здесь просматривается традиционный для романтизма конфликт «природа/цивилизация».

Эти положения находят развитие и в книге стихов М. Зенкевича «Дикая порфира», отчасти буквально повторяют их (искажение/упадок телесной природы человека, бесплодие женщин, цивилизационная деятельность человека, нарушающая природное равновесие). Однако основное расхождение понимания природы Баратынским и Зенкевичем заключается в том, что у поэта XIX века она пребывает в умиротворенной целокупности до вмешательства человека и после избавления от человеческого рода. В «Дикой порфире» творящая материя предстает не только *величественной и прекрасной, но опасной силой*, чьи законы для человека загадочны. В нескольких стихотворениях М. Зенкевич «проигрывает» возможный апокалиптический сценарий, когда род человеческий будет сметен с лица земли в результате новых геологических катастроф и как следствие его жизнедеятельности («Свершение», «Земля», «Воды», «Камни», «Металлы»), однако эта угроза пока отодвинута во времени.

«Дикая порфира» – это знак и атрибут естественной власти, в противовес той мнимой власти, которой наделил себя человек. При изображении природных объектов используются метафоры, связующие их с феноменами цивилизации. Земля в своей структурной симметрии уподоблена государству: «От тьмы поставлены *сатрапами*, / *Тиары* запрокинув ввысь, / Два полюса, как *сфинксы*, лапами / В граниты льдистые впились» [2, с. 45]. В свою очередь, исторические события осмысляются как следствия изменений в природе. Например, ход

декабрьского восстания 1825 года и дальнейшие политические бури представляются зависимыми от колебаний магнитного поля Земли:

*И когда стояли декабристы
У Сената – дико-весела
Заплясала, точно бес огнистый,
Компаса безумного игла.
Содрогнувшись от магнитной бури
Перед дальним маревом зарниц,
Чрез столетье снова morituri
С криком ave! повергались ниц.
Намагнитив страсти до каленя,
Утолив безумье докрасна,
Раскололись роковые звенья
Вечно тяготеющего сна [2, с. 47].*

М. Зенкевич рассматривает историю цивилизации исключительно как естественную историю с точки зрения геологической и биологической эволюции, куда вписан и человек. Несколько стихотворений посвящены событиям, происходившим в Риме, в Вавилоне, в Индии, в Древней Руси: «Марк Аврелий», «Коммод», «Вавилон» «Навуходоносор», «Поход Александра в Индию», «На Волге», «Две крови», «Князья». Вектор понимания исторического процесса как подчиненного природным законам, где правитель, будь он философом или варваром/атлетом, включен в круговращение таинственных природных сил, задан в стихотворении «Марк Аврелий»:

*Как камень кверху мечет сила,
Покорны бегу одному
Огнетуманные светила
И мы, идущие во тьму.
И понял твой суровый гений
Среди движения племен,
Что в золоте круговращений
Недвижен сумрачный закон [2, с. 58].*

Лирический субъект мучительно рефлексировал о своем месте в мироздании и о загадочных законах Природы как высшей силы:

*В осях, в орбитах тверды скрепы
Пласты огня их не свихнут
И необузданный, свирепый
Стихийно-мудр твой самосуд. <...>
Твой лик в душе – как в меди – выбит,
И пусть твой ток сметет ее
И солнце в алой пене вздыбит –
Но царство взвешено твое! [2, с. 44]*

Плавь гулко в огненном удушьи
Металлов жидкие пары
И славь в стихийном равнодушьи
Раздолье дикое игры! [2, с. 43]

Материя прекрасна, агрессивна и гармонична, как ни парадоксально это звучит. Природа и человек у М. Зенкевича предстают в отношениях единства и противостояния, где человек, с одной стороны, ее творение, с другой – он притязает на особое место ее соперника как творца особых, творческих миров. Человек как сын земли в своей телесности изначально являет собой универсум, где микрокосм изоморфен макрокосму: «О какой это радостный, / сказочный мир, / *Управляемый солнцами двух полушарий / И стремящийся вечно в пустынном пожаре, – / Это алое мясо и розовый жир!*» [2, с. 57].

С. Городецкий делает акцент именно на том, что в «Дикой порфире» лирический субъект воспринимает в целом мир как радостный в непрерывном потоке творения [3, с. 46], природа – материнская стихия, дарующая жизнь и отнимающая ее, но смерть «сынов природы» лишь краткий миг в превращении материи. Однако это одна сторона медали. Вся история земли и история цивилизаций мыслится Зенкевичем исключительно как *природный нескончаемый поток катастроф*, динамический хаос в состоянии бесконечного разрушения, становления, оформления, и этот процесс бесконечен. Но «золотой век» древних времен закончился с появлением человека, не способного постигнуть ее законы. Деятельность человека понимается как надругательство над божественным материнским телом:

И на пластах застывших изверженья
Лег, сгустками запекшись, кремнезем,
Где твари – мы плодимся и ползем,
Как в падали бациллы разложенья.

И в глубях шахт, где тихо спит руда,
Мы грузим кровь железную на тачки,
И берем потухшие болячки,
И близим час последнего суда... [2, с. 49].

Всё, что связано с цивилизацией, нарушает естественный порядок, и человек, вторгаясь в природные недра, сталкивается с угрозой своему существованию. Обращение к центральной проблеме – роли и месту человека по отношению к Природе по мере развития истории человечества, привело к столкновению с непознаваемым. Человек, не знающий законов естественной гармонии, предчувствует свою гибель:

Но бойся дня слепого гнева:
 Природа первенца сметет,
 Как недоношенный из чрева
 Кровавый безобразный плод. <...>
 Но тяжелый грохот ваших песен
 Поет без устали о том,
 Что вы владык земли, как плесень,
 Слизнете красным языком... [2, с. 55]

И он настанет – час свершения,
 И за луною в свой черед
 Круг ежедневного вращения
 Земля усталая замкнет.
 И, обнаживши серебристые
 Породы в глубях спящих руд,
 От полюсов громады льдистые
 К остывшим тропикам сползут [2, с. 47].

Лирический субъект находится в состоянии мучительной раздвоенности, он ощущает свою животную природу:

О предки дикие! Как жутко-крепок
 Союз наш кровный. Воли нет моей,
 И я с душой мятущейся – лишь слепок
 Давно прошедших, сумрачных теней. [2, с. 53]

Но при этом он «зверь, лишенный и когтей и шерсти», и звериной интуиции, «темного прозренья», которое дано даже «низшим тварям»:

И мудр слизняк, в спираль согнутый,
 Остры без век глаза гадюк,
 И, в круг серебряный замкнутый,
 Как много тайн плетет паук! [2, с. 55]

Преимущество животного царства с его мощью и витальной силой, на первый взгляд, неоспоримо перед современным человечеством. Но неустойчивое, промежуточное положение субъекта не мешает ему вспоминать о собственной исключительности и предъявлять права на власть над всем живущим:

Земля-владычица! И я твой отпрыск тощий,
 И мне назначила ты царственный удел...
 Я зверь, лишенный и когтей и шерсти,
 Но радугой разумно проник
 В мой рыхлый мозг сквозь студень двух отверстий
 Пурпурных солнц тяжеловесный сдвиг [2, с. 53].
 И мне владеть, как первенцу творенья,
 Просторами и силами земли. [2, с. 55]

Телесная ущербность человека компенсируется способностью мыслить и творить. Человеческий мозг характеризуется через метафору «двух солнц», что выделяет человека в ряду живых существ и позволяет бросить вызов природе, где земля освещается лишь одним светилом.

Итак, положение лирического субъекта в «Дикой порфире» двойственно. «Тощий отпрыск» Земли, жаждущий прозрения, всё ещё помнит о том, что он представитель «божественного рода», при этом настаивает на своих «звериных корнях». Герой М. Зенкевича, современный человек (начала XX века), рефлексировавший о себе как о сыне Земли, не может разрешить это трагическое противоречие: слияние с первоматерией в потоке бесконечных трансформаций для него уже неприемлемо (потеря субъектности), а состязание с природой с позиций Божества, хотя и ставит его неизмеримо выше животного царства, но при этом выбрасывает за границы природного мира. И природа, и человек остаются вечной загадкой. В начале сборника поэт ставит себе дерзкую задачу познания законов мироздания:

*И ты, мой дух слепой и гордый,
Познай, как солнечная мгла,
Свой круг и бег алмазно-твердый
По грани зыбкого стекла [2, с. 43].*

Но завершается все возвращением на исходные позиции:

*Сумрачный бог многоцветного мира,
Творческий дух, не познавший себя,
Мчусь я по гуще тягучей эфира,
Сонную волю на токи дробя. <...>
В жажде неплодной живого зачатья
Тщетно тоскую, тогда я хочу
В девах-планетах для мук и распятья
Дать воплотиться цветному лучу.
Но, отклоняемый силою злобной,
В небе раскинув лучистый послед, –
Вдруг низвергаюсь из тьмы их утробной
Красным ублюдком змеистых комет. [2, с. 84–85]*

Объектом поклонения и познания является могущественная Природа, а лирический субъект занимает неустойчивую позицию зверя / Бога, приносящего себя в жертву Природе-матери и бросающего ей вызов. Мучительные поиски разрешения этой проблемы в лирике 1910-х годов (неизданный сборник «Под мясной багрянницей» 1912–1918 гг.) привели к созданию проекта «нового человека», где противостояние человека и природы сменится полной властью «грядущего Аполлона»:

А на железопрокатных и сталелитейных
Заводах – горящие глыбы мозжит
Электрический молот, и, как лава в бассейнах
Гранитных, бушуя, сталь бурлит.
Нового властителя, эхом о стены
Ударяясь, зовут в припадке тоски
Радующиеся ночному шторму сирены,
Отхаркивающие дневную мокроту гудки.
*Гряди! Да воздвигнется в мощи новой
На торсе молотобойца Аполлона лик,
Как некогда там на заре ледниковой
Над поваленным мамонтом радостный крик* [2, с. 102–103].

Новая эра в развитии человечества видится расцветом машинной цивилизации, где человек будет полновластным хозяином и творцом, не подчиненным природным законам. Этот крен в сторону авангардной эстетики знаменует уже другую тенденцию в творчестве поэта – не поиски равновесия между природой и человеком, а создание нового героя, преодолевшего природный детерминизм. Субъект бросает вызов и природе, и Богу, узурпировав право творения. В одном из финальных стихотворений этого же сборника («Порфибагр», 1918), а затем в книге 1921 года «Пашня танков» поэт представит время первой мировой войны, революции и гражданской войны именно как новую формирующуюся геологическую эру, наступившую и дрящущую катастрофу, исход которой еще впереди. Очевидно лишь, что глубинной трансформации подвергнется и человек, и природа как таковая:

Молодо буйство горнов солнца.
Мир – наковальня молотобойца.
Наш буревестник – Титаник,
Наши плуги – танки,
Мозжачие мертвых тел бугры,
Земля – в порфире багровой.
Из лавы и крови восстанет
Атлант, Миродержец новый –
Порфибагр!.. [2, с. 137]¹⁴

В «Пашне танков» (1921) живописуется наступившее время катастроф, рождение новой цивилизации и «нового человека», в этой

¹⁴С. М. Зенкевич в комментариях к этому стихотворению пишет, что «Порфибагр» – неологизм Зенкевича, перекликающийся с именем Порфириона, одного из гигантов в греческой мифологии» [2, с. 637]. Это стихотворение впервые было опубликовано в книге «Пашня танков», затем включено в книгу «Под мясной багрянницей» <...> [2, с. 145].

книге стихов М. Зенкевич очевидным образом движется в сторону авангарда. Поиски гармонического равновесия между природой и культурой/цивилизацией остались в прошлом. Перемены неизбежны без растворения в материи, и этот процесс показан в двух аспектах: новая эра истории человечества как возврат в архаику, доисторическое время, и сотворение утопии будущего, где человек предстанет повелителем времени и пространства, вырвавшимся из оков законов природы. И в том, и в другом случае это эра «рождения из хаоса». «Доисторическое время», наступившее после первой мировой войны и в период революции 1917 г., кодируется узнаваемыми аллюзиями на «Дикую порфиру»: «махайродусы» сменяются «бронтозаврами-танками» и «ихтиозаврами-дредноутами». Люди уничтожаются стальными машинами-монстрами, круг замкнулся. Но не природа вершит свой суд над человечеством, а создания «мертвой материи», продукты цивилизации. Машины смерти вершат насилие над природой и человеком как природным существом, существом обезличенным и ничтожным ради будущего «преображения»:

Пашня танков
Брызгая мозгом, расплющиваемые черепа
Лопаются, как под уютном вши. <...>
Сеют пулеметов сеялки –
Полновесные отборные
Человеческих жизней зерна,
Чтоб на жертвах из мертвых лучезарно
Взошли Будущего жатвы...
Так идут в атаку
Танки, по вспаханному
Елозя стальным пахом,
Нюхом разбухших от эрекции
Орудий <...>
Оплодотворяя трупами земли лоно... [2, с. 147]

В книге стихов «Пашня танков» доминирует мужское начало, и как знак агрессивного «слепого инстинкта» механической цивилизации, и как знак творчества грядущей утопии. Женское начало пассивно и обезличено (в отличие от могущественной Природы «Дикой порфиры» и обожествленных *femme fatale* книги «Под мясной багрянницей»¹⁵); это

¹⁵См.: Тырышкина, Е. В. Концепция женственного в ранней лирике М. Зенкевича / Е. В. Тырышкина, П. А. Чеснялис // От модернизма к постмодернизму: русская литература XX–XXI веков : сб. ст. в честь проф. Халины Вашкелевич. Сер. «Rosja. Myśl. Słowo. Obraz. T. 17» / под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего. – Краков, 2014. – С. 185–195.

либо земля, которую запахивают/оплодотворяют человеческими телами, либо некая прото-материя, слившись с которой, человек перейдет в иное качество, обретя бессмертие:

*Бушующая энергиями – Материя,
Слепая, глухонемая,
Не знающая ни я, ни мы¹⁶ ...
В тартарары, в тартарары
И мозга фосфоры, и крови пурпур,
И волю, и разум!
От горько-соленого солонца
Горя,
На миллионносильном моторе
Торжественно горя,
Взлететь в Элизиум,
В Крематорий
Солнца!.. [2, с. 146]*

Утопический Элизиум – топос обитания «нового человека», чье бессмертие – результат преобразования плоти огнем. Здесь, как и в «Дикой порфире», неомифология М. Зенкевича основывается на иранской мифологии, где огонь – видимое проявление верховного божества Агура-Мазда [2, с. 631]. Мотив полета в этой книге стихов является продолжением мотива преодоления природного детерминизма, уже намеченного в «Грядущем Аполлоне» (1913 г.). Но «новый человек» «Пашни танков» – не Аполлон, это, скорее, олицетворение дионисийской стихии [4, с. 29], человек-птица, авиатор. Человек и аэроплан – машина-кентавр, где, наконец, волею «нового героя» природа и цивилизация сливаются воедино, но рождение этого героя оплачивается обрядом «священной жертвы»:

*Истлев и воскреснув в мертвой петле,
На экране неба в сумасшедшем прицеле
Снарядом летящего цилиндра
Обстреливая солнечные недра,
Экспроприруя вечность, производит Пегу
Амортизацию смерти...
Кровью и мозгом истекая,
Падали один за другим, презирая
В поставленных мировых рекордах призы...
Спите, павшие! Спите, исившие
В смерти бессмертье! [2, с. 152]*

¹⁶Курсив М. Зенкевича.

Кульминационный пуант книги «Пашня танков» – стихотворение «Альтиметр», где авиатор – новый герой/сверхчеловек метафорически сближен с художником, поэтом, Творцом, наделенного властью над временем и пространством:

Какая щемящая высь,
Пятидесятипудовый аппарат
Утратил мнимый вес.
Пропеллер полощась повис.
Мотора оплот
Исчерпан весь.
Призрачной стала плоть.
В безмерный вневременный простор
Авиапарад
Золотых плоскостей простер
Поэт и художник – пилот...<...>
Неизбежен спуск центробежному пиру.
Назад к земле спускаясь,<...>
Скользи на крыло,
Чтоб головокружительное паденье
Медным цилиндром не накрыло
Черепу, расщепленного в черепки...
Что в свисте спуска блестящая слава!
Божественен один ослепительный день,
Когда бессмертное празднует Я
Созданье совершенного произведения,
О пилоты звука, краски и слова! [2, с. 153]

Здесь очевидно движение к авангарду с его концепцией «нового человека», тяготением к достижениям техники и науки (футуристическая проекция христианского мифа), но при этом акцент делается на перерождении материи и человеческой плоти огнем (иранская мифология). Е. Бобринская выявляет две основные тенденции проекта «новый человек» в итальянском и отечественном футуризме: «Для итальянцев сам принцип созидания неизменно сопряжен с насилием, с преодолением хаотического состояния материи, с его оформлением. <...> Техника – как сил, покоряющая стихию,... потому и становится главным символом футуризма. <...> Всякое творческое действие для итальянских футуристов реализуется как насилие, отчуждающее и деформирующее облик мира. <...> Поэтому и новый человек итальянского футуризма будет «жестокий, всеведущим и воинственным». <...> Утопия русского футуризма направлена в противоположную сторону. <...> пафосу овладения природой, пафосу

насилия и техники противостоит растворение в природе <...> в отличие от итальянцев, для них главное переживание связано с достижением дна бытия, дна психики, т. е. состояний, где существует только «черная свобода» [5, с. 86, 87]. Вариант М. Зенкевича в основе своей действительно тяготеет к «растворению в природе», но и «пафос овладения природой» сложно отрицать. Проблема человеческой истории, с ее трагическим поиском гармонии, где человек колеблется между не-субъектностью животного и сверх-субъектностью Творца решается в пользу последнего. Утопический проект «бессмертного энергичного тела»¹⁷ снимает дихотомию «природа/цивилизация», история становится мифологией.

Список литературы

1. Баратынский, Е. А. Стихотворения. Поэмы / Е. А. Баратынский. – М., 1982. – 719 с.
2. Зенкевич, М. Сказочная эра / М. Зенкевич. – М., 1994. – 688 с.
3. Городецкий, С. М. Некоторые течения в современной русской поэзии / С. М. Городецкий // Аполлон. – 1913. – № 1. – С. 46–50.
4. Мароши, В. В. Дионисийские мотивы в литературной неомифологии авиатора / В. В. Мароши // Культура и текст. – 2005. – № 8. – С. 16–33.
5. Бобринская, Е. Новый человек в эстетике русского авангарда 1910-х годов / Е. Бобринская // Русский авангард: истоки и метаморфозы. – М., 2003. – С. 72–93.

Е. Tyryshkina

«HISTORIOSOPHY» BY M. ZENKEVICH (BASED ON THE LYRICS OF THE 1910s)

The article discusses the evolution of the concept of the historical development of mankind by M. Zenkevich in the period of the 1910s. This process is seen by the poet in the context of the confrontation between nature and civilization as a tragic insoluble contradiction. In the book of poems «The Wild Porphyry» (1912), the lyrical subject experiences this conflict as personal and existential. Subsequently, in the collection «Plowed Fields of Tanks» (1921), the catastrophic scenario of the «new era» appears as a continuing present, the outcome of which is still unknown, and the «new man» overcomes the determinism of natural laws, usurps the right of creation and, having made a sacred sacrifice, appears transformed and immortal.

Keywords: M. Zenkevich, lyrics of the 1910s, nature/civilization, «new man».

¹⁷Термин Л. Г. Кихней, см.: Кихней, Л. Г. Эсхатологические мифы В. Нарбута и М. Зенкевича / Л. Г. Кихней // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество : Крымский Ахматовский науч. сб. / сост. и науч. ред. Г. М. Темненко. – Симферополь, 2008. – Вып. 6. – С. 203.

Е. А. Ревуцкая (Минск, Беларусь)

**ГОРОД КАК ПРОСТРАНСТВО ПАМЯТИ В СТИХАХ
О КРАКОВЕ МАРИИ ПАВЛИКОВСКОЙ-ЯСНОЖЕВСКОЙ
И ПЕРЕВОДАХ НАТАЛЬИ АСТАФЬЕВОЙ**

Представлены результаты сопоставительного изучения поэтического концепта родной город в стихах о Кракове, созданных польской поэтессой межвоенного двадцатилетия Марией Павликовской-Ясножевской (1891–1945) и переведенных Натальей Астафьевой (1922–2016). Родившись в Варшаве и став впоследствии русскоязычной поэтессой, Астафьева передала травматический опыт Павликовской-Ясножевской в переводах стихотворений «На Краковских Блоньях» (*Włonia*, 1942), «Планты» (*Planty*, 1942) и «Свет во тьме» (*Światło w ciemnościach*, 1942), созданных польской поэтессой в эмиграции. Цель исследования – определить творческий вклад переводчика в толкование оригинального поэтического концепта родной город.

Ключевые слова: поэтический концепт; поэтическая концептуализация; концепт родной город; концептуальная метафора; поэтический перевод.

В «тайне творчества» заключается и тайна (а также трудность) художественного перевода, поскольку его предметом выступает не текст, но художественное произведение [1, с. 4]. Сам термин «художественный текст» оказывается спорным, поскольку отодвигает на второй план само понятие художественности. Вместе с тем, художественное произведение подвластно прочтению «без оглядки» на литературоведческие, лингвистические и иные рамки [2, с. 119]. В отличие от текста, организованного «по образу и подобию социума», художественное слово создается «по образу и подобию человека» и оттого «заповедно для разума», но при этом открыто творческому, интуитивному восприятию [1, с. 5], следующему законам самого создания художественного произведения.

Сказанное особенно справедливо в отношении слова поэтического, отчего основной задачей, стоящей перед переводчиком поэзии, оказывается постижение «непривычной логики художественного образа» [1, с. 6]. Поэтический перевод возможен не на уровне слова или даже смысла, но на уровне поэтического концепта. Содержание же поэтического концепта, как мы помним из классической работы С. А. Аскольдова «Концепт и слово» (1928), обусловлено «звучковыми свойствами» (рифмой, ассонансами, аллитерациями) слова, но также его безграничными «ассоциативными возможностями» [3, с. 42], превращающими произведение в «символизированную действительность» [4, с. 25].

Как отмечает И. А. Тарасова, концепт как единица авторского сознания традиционно описывается в теории литературы термином

«художественный образ» [5, с. 743]. В свою очередь, в когнитивных исследованиях языка, в частности, в когнитивной поэтике, поэтический (и шире – художественный) концепт определяется как индивидуально-авторский ментальный конструкт (И. А. Тарасова), в то же время являющийся частью национальной культуры (Л. В. Миллер).

Когнитивное изучение поэтического слова (Р. Гиббс, З. Ковечеш, П. Стокуэлл, М. Фримен, И. А. Тарасова) предопределено самим предназначением поэзии, осмысляющей единовременно прошлое и настоящее человека. Поэтический концепт *родного города* включает в себе немалую долю такого осмысления, объединяя поэтическую индивидуальность с исторической памятью. Поскольку художественный перевод представляет собой вариант толкования (У. Эко), переводчик поэзии способен обогатить и укрепить это единство. Очевидно, что и единицей перевода будет выступать уже не просто единица смысла, но результат концептуализации [6, р. 12].

Далее будут кратко представлены результаты сопоставительного изучения поэтической концептуализации *родного города* в «Стихах о Кракове» польской поэтессы межвоенного двадцатилетия Марии Павликовской-Ясножевской (1891–1945) и переводах Натальи Астафьевой (1922–2016). Родившись в Варшаве и став впоследствии поэтессой русского языка, Астафьева подвергла осмыслению травматический опыт Павликовской-Ясножевской в переводах стихотворений «На Краковских Блоньях» (*Błonia*, 1942), «Плантаы» (*Planty*, 1942) и «Свет во тьме» (*Światło w ciemnościach*, 1942) – трех текстах военных лет, созданных польской поэтессой в эмиграции [7, р. 919, 926]. Цель исследования – определение творческого вклада переводчика в толкование оригинального поэтического концепта *родного города*. Сопоставление оригинальной концептуальной метафоры о городе с ее русскими версиями позволило выявить, в числе прочего, концептуальную метафору, созданную Астафьевой и обогащающую восприятие Кракова как пространства памяти.

Наталья Астафьева, которой в эти дни – 19 сентября 2022 года – исполнилось бы 100 лет, появилась на свет в Варшаве. Астафьева – фамилия первого мужа, ее родители – отец Ежи Чешейко-Сохацкий и мать Юзефина Юревич, выходцы из польских аристократических семей, были репрессированы. Интенсивное проживание эмоциональной связи с родиной и семейной трагедии сделало Астафьеву крупнейшим в XX столетии переводчиком польской поэзии.

В частности, более всего русских переводов из Павликовской-Ясножевской подготовила именно Астафьева [8, р. 115]. Первая книга

польской поэтессы вышла в 1922 году, но только девять стихотворений, переведенных Анной Ахматовой, были опубликованы в 1963 году [9]. Четыре из них были вновь напечатаны в 1969 году [10], лишь одно – в 1977 году [11]. В мае 1986 года в «Иностранной литературе» вышла подборка стихов в переводах Астафьевой [12], в 1987 году – книга избранной лирики, подготовленная поэтом и переводчиком Владимиром Британишским [13]. В начале XXI века другие переводы Астафьевой были опубликованы в двух антологиях [14; 15].

Материал исследования представлен, таким образом, тремя оригинальными текстами общим объемом 277 слов и тремя переводами общим объемом 248 слов. Материал был отобран по тематическому (все три текста вошли в книгу русских переводов как «Стихи о Кракове») и лингвистическому (в каждом из текстов была идентифицирована языковая метафора о городе согласно универсальной процедуре идентификации метафоры – МІР [16]) критериям.

В корпусе переводов были выявлены три концептуальные метафоры: КРАКОВ – ЭТО КАРТИНА («На Краковских Блоньях»); КРАКОВ – ЭТО МУЗЫКА («Планты»); КРАКОВ – ЭТО КНИГА («Свет во тьме»). Поскольку в создании поэтической метафоры важнейшую роль играет контекст [17], очевидно, что переводчица – в той же степени, что и автор оригинала – осмысляет *родной город* под влиянием собственного мировосприятия.

Исходя из когнитивного подхода к переводу метафоры [18] всякую образность надлежит понимать не как совокупность фигур речи, но как способ авторской мысли, неотъемлемую часть авторского понимания мира. Согласно гипотезе когнитивного перевода (Cognitive Translation Hypothesis – СТН), возможны два основных пути передачи метафоры на другой язык: 1. Аналогичное метафорическое проецирование (Similar Mapping Conditions – SMC), сохраняющее оригинальную концептуальную метафору. 2. Иное метафорическое проецирование (Different Mapping Conditions – DMC), требующее нахождения иной концептуальной метафоры [19]. Первый путь, без сомнения, допускает иную лексическую реализацию оригинальной концептуальной метафоры.

Анализ переводческих решений [20], среди которых доминирует аналогичный метафорический образ, показал, что перевод не уступает оригиналу в языковой образности. Отметим при этом отличие на концептуальном уровне анализа: концептуальная метафора КРАКОВ – ЭТО КАРТИНА отсутствует в оригинале, но создана переводчицей. Сравним: *Gdzie znajdziesz taki obszar, zdany w upominku / Ludności? Błonia... kwadrans piechotą od Rynku...* [7, р. 919]. ‘И толпы горожан,

прелестных, как картинка... / На Блоньях... в двух шагах от Ратуши и Рынка...' [13, с. 134].

В свою очередь, концептуальная метафора КРАКОВ – ЭТО МУЗЫКА передана согласно сценарию аналогичного метафорического проецирования: *I gdzież jest drugie miasto tak liśćmi pokryte, / Jakby strzechę zielonej wokół dachówki? / Kasztany – pień obok pnia – / Nokturn cieni-sty za dnia* [7, р. 919]. 'Где найдешь еще город в кольце многолиственных Планта, / Черепичные кровли зеленой стрехой окруживших? / Там каштанов раскидистых сень – / Как тенистый ноктюрн в жаркий день' [13, с. 134]. Концептуальная метафора КРАКОВ – ЭТО КНИГА также следует сценарию аналогичного метафорического проецирования: *Leżysz, Polsko, pod moją poduszką / jak w dzieciństwie ukochana książka. / Pragnę czytać, czytać całą duszą!* [7, р. 926]. 'Польша, ты у меня под подушкой, / будто в детстве любимая книжка...' [13, с. 135].

При этом в целом ряде переводческих соответствий имеет место смысловое развитие. Так, расположенный «в пятнадцати минутах ходьбы от Рыночной площади» (*kwadrans piechotą od Rynku*) Краковский луг оказываются 'в двух шагах от Ратуши и Рынка' – такое переводческое решение интенсифицирует атмосферу Старого Кракова, подчеркивая неразрывную связь лирической героини с городом. Переводчица развивает оригинальное осмысление *родного города* как пространства памяти.

Таким образом, сопоставительный анализ поэтического концепта позволяет говорить о богатстве художественного сознания переводчика, равновеликом художественному миру автора.

Список литературы

1. Антипов, Н. П. Эстетика и поэтика предпереводческого анализа / Н. П. Антипов // Вестн. Иркут. гос. лингв. ун-та. Сер. «Филология». – 2008. – № 4. – С. 5–17.
2. Антипов, Н. П. Художественная коммуникация: иносказание / Н. П. Антипов // Вестн. Иркут. гос. лингв. ун-та. Сер. «Филология». – 2012. – № 1. – С. 119–128.
3. Аскольдов, С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская речь / под ред. Л. В. Щербы. – Л.: Academia, 1928. – С. 28–44.
4. Воронцова, Т. На разных языках / Т. Воронцова // Искусство. – 2014. – № 5–6. – С. 22–25.
5. Тарасова, И. А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения / И. А. Тарасова // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Сер. «Лингвистика». – 2010. – № 4 (2). – С. 742–745.
6. Łozowski, P. Rendering conceptualizations: in-between form and function in a cognitive linguistics approach to translation [Electronic resource] / P. Łozowski // Linguistics Beyond and Within: Hierarchies, boundaries and continua in linguistics; 14–15 October 2021. P. 12. – Mode of access: <https://lingbaw2021.webclass.co/abstracts>. – Date of access: 28.08.2022.

7. Pawlikowska-Jasnorzewska, M. Poezje zebrane / M. Pawlikowska-Jasnorzewska. – Toruń : Algo, 1997.
8. Bednarczyk, A. Несколько заметок о рецепции творчества Марии Павликовской-Ясножевской в русскоязычном пространстве / A. Bednarczyk // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. – 2011. – № 4. – P. 114–123.
9. Павликовская-Ясножевская, М. Стихи / М. Павликовская-Ясножевская ; пер. А. Ахматовой // Польская поэзия. – М. : ГИХЛ, 1963. – Т. 2. – С. 275–286.
10. Павликовская-Ясножевская, М. Стихи / М. Павликовская-Ясножевская ; пер. А. Ахматовой // Польская лирика в переводах русских поэтов. – М. : Худ. лит, 1969. – С. 173–177.
11. Павликовская-Ясножевская, М. Ива у дороги / М. Павликовская-Ясножевская // Поэзия Европы : в 3 т. – Т. 2 (2). – М. : Худ. лит., 1977. – С. 85.
12. Павликовская-Ясножевская, М. Стихи / М. Павликовская-Ясножевская ; пер. Н. Астафьевой // Иностранная литература. – 1986. – № 5. – С. 176–184.
13. Павликовская-Ясножевская, М. Стихи / М. Павликовская-Ясножевская ; пер. с пол. ; сост. и предисл. В. Британишского. – М. : Худ. лит., 1987.
14. Астафьева, Н. Польские поэты XX века / Н. Астафьева, В. Британишский // Антология. Т. 1. – СПб. : Алетейя, 2000. – С. 106–130.
15. Астафьева, Н. Польские поэтессы / Н. Астафьева // Антология. – СПб: Алетейя, 2002. – С. 164–199.
16. Pragglejazz GROUP. MIP: a method for identifying metaphorically used words in discourse / Pragglejazz GROUP // Metaphor and Symbol. – 2007. – Vol. 22, № 1. – P. 1–39.
17. Kövecses, Z. Where Metaphors Come from: Reconsidering Context in Metaphors / Z. Kövecses. – New York and Oxford : Oxford University Press, 2015.
18. Schäffner, C. Metaphor and Translation: Some Implications of a Cognitive Approach / C. Schäffner // Journal of Pragmatics. – 2004. – Vol. 36. – P. 1253–1269.
19. Mandelblit, N. The Cognitive View of Metaphor and its Application for Translation Theory / N. Mandelblit // Translation and Meaning. – 1995. – Vol. 3. – P. 483–495.
20. Newmark, P. A Textbook of Translation / P. Newmark. – Harlow : Pearson Education Limited, 2008.

A. Revutskaya

URBAN SPACE AS A SPACE OF MEMORY IN MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA'S POEMS ABOUT KRAKÓW TRANSLATED BY NATALIA ASTAFIEWA

The article investigates the poetic conceptualization of the hometown in *Błonia* (1942), *Planty* (1942), and *Światło w ciemnościach* (1942) – the three wartime poems about Kraków written by the Polish poet Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1891–1945) and translated by the Russian poet Natalia Astafiewa (1922–2016). Born in Warsaw and belonging to Poland culturally, Astafiewa authored the greatest part of Russian translations of Pawlikowska-Jasnorzewska's poetry. Comparing Pawlikowska-Jasnorzewska's poetic conceptualization of the hometown to Astafiewa's one, the article aims to determine the translator's creative contribution to the interpretation of the original poetic concept.

Keywords: poetic concept; poetic conceptualization; concept of the hometown; conceptual metaphor; poetry translation.

О. Б. Никифорова (Гродно, Беларусь)

**СМЕХ ЯК МАГЧЫМАСЦЬ ПЕРААДОЛЕННЯ
ПСІХАЛАГІЧНАЙ ТРАЎМЫ
(паводле рамана Янкі Брыля «Птушкі і гнёзды»)**

Отмечается особое место романа «Птицы и гнезда» в творческой судьбе Я. Брыля. Устанавливается, что отраженный в произведении автобиографический травматический опыт интерпретируется писателем в широком контексте национально-патриотической и гуманистической проблематики. Особое внимание уделяется возможностям преодоления психологической травмы благодаря комическому мировосприятию.

Ключевые слова: психологическая травма, смех, комическое, повесть, роман, автобиографический опыт.

Раман Я. Брыля «Птушкі і гнёзды» (1942–1944, 1962–1964) – вельмі паказальны прыклад мастацкага твора, важнай перадумовай узнікнення якога стала ўнутраная патрэба пераадолення траўматычнага досведу аўтара. У 1939 г. Іван Брыль атрымаў позову на вайсковую службу. Малады заходнебеларускі селянін, разумны, начытаны, пад уплывам маральнага вучэння Л. Талстога захоплены самаўдасканаленнем, культурна-асветніцкай і літаратурнай дзейнасцю, не хацеў мець нічога агульнага з польскай ваеншчынай. Але ўпартым пацыфістам пагражала турэмнае зняволенне. Заставалася пацяшаць сябе думкай, што тэрмін службы хутка скончыцца. Аднак наперадзе быў векапомны верасень. У пачатку другой сусветнай вайны Брыль удзельнічаў у цяжкіх баях на балтыйскім узбярэжжы і неўзабаве трапіў у нямецкі палон. Вестку пра ўз’яднанне Беларусі пасля пакту аб неагрэсіі паміж Германіяй і СССР ён атрымаў далёка ад радзімы. Вярнуцца дахаты хлопец здолеў ў выніку другой спробы ўцэкаў восенню 1941 г., але гэта не давала пажаданага ратунку ад ваеннай мітрэнгі: родныя мясціны былі пад акупацыяй.

Перажытае Я. Брылём і яго равеснікамі немагчыма акрэсліць модным сёння слоўцам «стрэс». Зразумелы страх заўчаснай смерці, пакуты фізічныя і маральныя ў няроўнай барацьбе з моцным, трывога за пакінутых сямейнікаў, цяжкія думы аб лёсе радзімы, па-над якою адна за адной змяняліся ўлады, пытанні «дзе твой народ?» і як не страціць з ім сувязь? – усё гэта вярэдзіла душу, але і абуджала творчыя памкненні.

У аўтабіяграфіі «Думы ў дарозе» (1962, 1967) Я. Брыль прызнаваўся, што з падлеткавага ўзросту бачыў сэнс свайго жыцця толькі ў «ціхім патаемным найвялікшым шчасці – пісаць» [1, с. 251]. У суровых выпрабаваннях думкі пра даваенныя і новыя літаратурныя спробы дадавалі сілы: «...і ў панскіх казармах, і за фашысцкім дротам

чалавек вяртаўся да іх душою, каб пагрэцца. <...> У жудасці і адчаі першых месяцаў акупацыі і пазней, калі я падружыўся з будучымі партызанамі, каб потым стаць іх памочнікам, нейкі прасвет, нейкую сувязь з родным светам знаходзіў у патаемнай працы над незакончанымі і новымі рэчамі» [1, с. 252–253]. Зразумела, што Я. Брылю вельмі важна было адлюстравачь перш за ўсё перажытае на фронце і ў палоне. Свежыя і балючыя ўражанні патрабавалі асэнсавання і парадкавання.

Такі намер быў здзейснены, у прыватнасці, у дзвюх аповесцях – «Сонца праз хмары» і «Жывое і гніль», – «якія пісаліся ў акупіраванай вёсцы, начамі, і ў партызанскай зямлянцы, удзень» [1, с. 260]. Неабьякавае стаўленне таварышаў па барацьбе сведчыла аб тым, што не толькі маладому Я. Брылю былі патрэбны падобныя лекі для душы: «Сёе-тое было заслухана, нават абмеркавана, мяне ўзялі на працу ў рэдакцыю, а некаторыя рэчы штабная машыністка перадрукавала <...>. І вось першы мой рукапіс паляцеў з ляснога аэрадрома ў Маскву з кароткім адрасам: Саюз пісьменнікаў, Максіму Танку» [1, с. 253]. Перажытым вынікам стаў выхад у свет першай кнігі Я. Брыля «Апавяданні» (1946). Аднак згаданыя вышэй аповесці 1942–1944 гг. у яе не ўвайшлі. Магчыма, таму, што аўтар лічыў іх незавершанымі (так ён і выказаўся пра гэтыя творы ў дадатку да аўтабіяграфіі у 1967 г.). Магла паўплываць таксама афіцыйная крытыка, якая адразу пільна згледзела ў Я. Брыля праявы «абстрактнага гуманізму» і нават недастаткова непрымірымае стаўленне да ворага. Гэта было, бадай, першае і таму асабліва адчувальнае, але далёка не апошняе сутыкненне «нераскаянага талстоўца» (паводле жартаўлівай заўвагі Алеся Адамовіча) з праваднікамі генеральнай лініі савецкай ідэалогіі.

Што да меркавання пра незавершанасць ваенных аповесцей, то такімі іх правамерна лічыць ужо таму, што маштабнасць праблематыкі, якая хвалявала Я. Брыля, патрабавала спеласці аўтарскай думкі і дасканалыя майстэрства. А гэта дасягаецца з часам, як і неабходная для глыбокага асэнсавання складанага жыццёвага матэрыялу дыстанцыя. Таму не dziўна, што пісьменнік, нават працуючы над рэалізацыяй новых задумаў, не пакідаў надзеі вярнуцца да тых матэрыялаў і ажыццявіў гэты намер ў пачатку 1960-х гг. (дарэчы, у той самы час пісаліся «Думы ў дарозе»). Але цяпер гэтага патрабаваў не востры боль незалечаных псіхалагічных ранаў. На пытанне «навошта?» Я. Брыль у пачатку новага твора адказаў так: «Горкая памяць ахвяр... Светлая памяць сяброў... Трывожная дума пра тое, што будзе...» [2, с. 6].

У дадзеным прызнанні выразна выяўлены прыкметы раманага мыслення: стэрэаскапічнасць успрымання жыцця з яго светлымі і

горкімі бакамі; свабодны рух па шкале часу як у мінулае, так і ў будучыню і галоўнае – асобаэнтрычнасць, адлюстраваная ў выбары прыярытэтаў і прыхільнасцей. Аднак пісьменнік настойліва шукаў яшчэ і свой адмысловы варыянт рамана, цэнтрам якога стаў бы менавіта лірычны суб'ект з падкрэслена індывідуальным, абвостраным успрыманням навакольнага свету, арыгінальным ракурсам інтэрпрэтацыі яго з'яваў. Гэта да яго «...з далечыні мінулага <...> часта, часамі зусім нечакана – прыходзяць вобразы і галасы, трывожаць і просяць даць ім другое жыццё...» [2, с. 6]. Гэта яго памяць павінна была ператварыць стары боль у мастацтва.

Такія наватарскія пошукі патрабавалі не толькі майстэрства, але і смеласці супрацьстаяння афіцыйна ўхваляемым шаблонам. Дзве істотна адрозныя рэдакцыі, а таксама дапрацоўка тэксту «Птушак і гнёздаў» у канцы 1990-х гг. пацвярджаюць прызнанне з аўтабіяграфіі: «Амаль усе аповесці каштавалі мне вельмі дорага... <...> А “Птушкі і гнёзды” яшчэ даражэй...» [1, с. 256, 260]. Аднак бяспрэчна і тое, што раман быў асабліва дарагі сэрцу аўтара. У выніку твор, пачаты як спроба вызваліцца ад цяжкіх успамінаў, на няпростым шляху ад задумы да здзяйснення істотна пашырыў сваю ідэйна-мастацкую прастору і ўзбагаціў беларускую літаратуру прыкладам вельмі сучаснага і арыгінальнага мастацкага мыслення.

Пакутлівыя перажыванні людзей на вайне заканамерна занялі значнае месца ў праблематыцы рамана «Птушкі і гнёзды» літаральна з першых радкоў:

«...Тады яе, нашай любай і страшнай Зямлі, яшчэ ніхто не бачыў зводдаль, у блакітным ззянні.

Самотная, яна паволі, вусцішна круцілася ў чорнай бездані, загадкава паслухмяна і вельмі дакладна паварочвала да святла то адзін, то другі бок жывога глобуса, мокрага ад крыві і шурпатага ад руін.

На тым баку, дзе была ноч, па хрусткім снезе, да касцей прапякаючы босыя ножкі, у белай кашульцы бегла дзяўчынка» [2, с. 5].

Паказальна, што Я. Брыль не дае карціны ваеннага злачынства, абмежаваўшыся лічанымі словамі: «лютавалі забойцы», «чуліся стрэлы і крык», «пачынаўся пажар» [2, с. 5]. Уся ўвага сканцэнтравана на болю дзіцяці. Ён перадаецца праз выразныя дэталі, прычым складваецца ўражанне, што душэўны боль мацнейшы за фізічны: «Яна не крычала, адна ў сцюдзёным бязмежжы, на вачах у высокіх і абьякавых зорак, – яна ўжо толькі шаптала адзінае слова, якім чалавек пачынае жыццё, слова вялізнай сілы і... зусім бездапаможнае» [2, с. 5]. Пакутуюць не толькі людзі, але і сама скалечаная вайной Зямля. І калі дзяўчынка хоць

бязжыць ад страшнага месца, праўда, без надзеі на ратунак, то «жывому глобусу» не сысці з арбіты, і ад яго «загадкава паслухмянага» руху робіцца сапраўды вусцішна.

Па ўсім гэсце рамана Я. Брыль вельмі прадумана размеркаваў яшчэ некалькі падобных «болевых кропак». І кожны раз замест нагуравшчвання жахлівых сцэн ён канцэнтруе ўвагу на эмацыянальна насычанай дэталі, такой як, напрыклад, «бінт, брудны і з чорнай крывавай праталінай» [2, с. 58], на галаве палоннага польскага касіньера, за які тузае, нібы за шапку, фашыст; альбо «рукавіца <...> на бруку, побач з чырвонаю плямай, <...> заціснутая ў чорны, акасцянены кулак» [2, с. 338] – усё, што засталася ад расстраляных у мястэчку чырвонаармейцаў. Уплыў на чытача атрымліваецца значна мацнейшы, і, што самае важнае, – у рэшце рэшт гаючы, бо перш за ўсё абуджае спагаду і актыўнае непрыманне бесчалавечнасці: «Дзяўчынку паднялі на рукі, пад кажух, казалі, адкінуўшы і суровую жорсткасць і паходны мужчынскі цыннізм, што ты не плач, маленькая, ужо не бойся, мы – людзі» [2, с. 5]. Дзеля сцвярджэння гэтага асноўнага прыярытэту – гуманнасці – і пісаўся раман.

За гісторыяй галоўнага героя «Птушак і гнёздаў» чытач пачынае сачыць таксама са сцэны гвалту ворага над безабароннымі людзьмі. «Гітлераўскі старшы унтэр Шранк» [2, с. 7] муштруе палонных-штрафікоў пакутлівай і абразлівай «гімнастыкай». Але тон аўтара-апавядальніка ўжо іншы. Высакародная ўсхваляванасць лірычнага пралогу да рамана змяняецца стрыманай побытавай дакладнасцю, прыпраўленай саркастычнай усмешкай: «Адбываецца гэта ў чэрвені саракавога года, калі і прыглушэламу тылавіку вельмі проста было ўявіць сябе звышчалавекам» [2, с. 7].

Пачуцці знявольеных прытуплены «нянавісцю, рознай сілы і адкрытасці, і стомай <...>».

Найменш заўважыў бы страху – прывычка.

А вось смяшынкамі свецяць адны толькі вочы.

Усміхаецца правафланговы.

І відно гэта толькі, бадай, яму аднаму» [2, с. 8].

Цікава, што менавіта гэтыя смяшынкі сталі першай адзнакай індывідуальнасці Алеся Руневіча. Здольнасць заўважаць камічнае (звяглівая нікчэмнасць лічыць сябе асобай вышэйшага парадку) і натуральна, непасрэдна рэагаваць на яго насуперак варожым абставінам падкрэслівае духоўнае адзінства лірычнага героя з аўтарам «кнігі адной маладосці» і ўвогуле з'яўляецца спецыфічнай прайвай чалавечнасці.

Я. Брыль гэта добра паказаў. Тыя з яго персанажаў, каго адданасць фашысцкай ідэалогіі чалавечнасці пазбавіла, не разумеюць іроніі, камізму сітуацый. Яны сур'ёзна-самазадаволены або злосныя, асабліва, калі побач нехта смяецца, паколькі баяцца, што смяюцца з іх. Калі ж яны думаюць, што жартуюць, атрымліваецца альбо па-дурному, як у унтэра Хэльмута, альбо жорстка-здэкліва: «Хто табе шапку даў? Р-разбой-нік!» [2, с. 58] – пра бінт на галаве параненага. Для тых жа, хто не страціў здаровага розуму і натуральных, народных уяўленняў аб маралі, шчыры смех – гэта сродак ад бязглуздзіцы, якая насаджаецца з самага верху. Вось, напрыклад, «вахман Паўль, нядаўна мабілізаваны вясковы дзядзька, вельмі рухавы каля жанчын, смяшлівы і недурны» [2, с. 86], тлумачыць палонным, якія не разумеюць па-нямецку, урадавы закон аб расавай чысціні і гонары арыійскіх жанчын. Спатрэбіліся толькі чатыры словы, міжнародныя жэсты і мігі, «і ўсё гэта пакрылася нямецка-польска-беларускім рогатам. <...> з усімі разам смяўся канвойны і, пакруціўшы каля скроні пальцам, заключыў: – Яны там сядзяць пішуць, а я вам тут чытаю» [2, с. 87]. Узгадайма таксама гера Ракава, які асцярожна-даверліва расказвае Алесю анекдот пра Гітлера, альбо разумнага Эміля з яго «прываблівай, сумнаватай усмешкай» [2, с. 225].

Такім чынам, супольны смех пераадольвае міжнацыянальныя бар'еры, нейтралізуе варажнечу, а то і святкуе перамогу чалавечай годнасці над нелюдствам. Калі чорнаскуры медык, абражаны фельчарам нямецкага шталага, не захацеў у другі раз сустрэцца з крыўдзіцелем, «галодны інтэрнацыянальны натоўп прывітаў гэтыя словы задаволеным крыкам, смехам, свістам, апладысмантамі. І немец падаўся адтуль, стуліўшыся, як пад халодным ліўнем.

Руневіч свістаў ды галёкаў разам з усімі, здаецца, больш за многіх рады, што, і не ведаючы чужых моў, можна, выходзіць, усім так здорава зразумець галоўнае» [2, с. 24]. Аднак на вайне такія шчаслівыя выпадкі здараюцца рэдка. Таму і захоўваюцца ў памяці падобныя праявы чалавечнасці як сапраўдная каштоўнасць, бо дапамагаюць у лячэнні ранаў душы. Вайна траўміруе і асобных людзей, і цэлыя народы, перш за ўсё тыя, што пацярпелі паразу. Як не скарыцца перад чужынцамі, не паддацца распачы? Выпрабаваны народны сродак – трымацца сваіх і не губляць пачуцця годнасці. Але ж у абставінах суцэльнага гвалту і здрады бывае няпроста вызначыць, дзе свае, а дзе чужыя. «Ашуканія і пакінутыя ў дні вайны не толькі саюзнікамі, але і ўласным урадам, палякі цяпер, пасля разгрому, маглі суцяшацца тым, што ваявалі яны – не горш за ўсіх, куды там! – нават лепш за многіх» [2, с. 12].

Яшчэ цяжэй вырашаць праблему самаідэнтыфікацыі Алесю. «Польскім салдатам ён сябе не адчуваў, як і большасць іх, беларусаў», а

многія польскія афіцэры і нават некаторыя радавыя, у сваю чаргу, «не лічылі іх сваімі, раўнапраўнымі людзьмі», ставіліся з «традыцыйнай шляхецка-каталіцкай пагардай да “хамаў” і “схізматыкаў» [2, с. 61]. Здаецца, нагода для псіхалагічнай траўмы пад уплывам комплексу непаўнацэннасці. Але ў ваеннай калатнечы фальшывыя стэрэатыпы разбураюцца. І вось, апынуўшыся сярод рознаплямённых удзельнікаў усеагульнай катастрофы, паглядзеўшы ды параўнаўшы, малады мысляр прыходзіць да высновы, што яго землякі – «народ цягавіты і смелы, не агіналіся і на вайне – пакуль стаялася, стаялі добра, не горш, а то і лепш за другіх палякаў» [2, с. 61]. І пры гэтым рахункаў не зводзілі, каменя за пазухай не трымалі – такі ўжо нацыянальны характар. Гордасць за сваіх разам з узнікшай нечакана надзеяй вярнуцца на ўз’яднаную абноўленую Радзіму падтрымлівала маральна.

Ратавала таксама маладосць: «Яднала і цешыла. Вялікая сіла, што памагала і ад холаду, і ад голаду, і ад гора» [2, с. 16], – не легкадумная, а нават трохі наўная ўсмешлівая жыццярадаснасць маладога чалавека. Вось Алесь з таварышамі, памыўшы, паразвешвалі на калочым дроце ўшчэнт дарваныя «рэшткі бялізны, стаяць на холадзе ў адных мундзірчыках ды ў портках на голае цела, любуюцца, – смешна:

– Ну вось, абрадзініцца толькі катараму: будзе ў што спавіваць!...» [2, с. 16].

Альбо ужо зусім дзіцячая, шкалярская звычка – пацвельвацца з ворагаў насмешлівымі мянушкамі: «Шранка палонныя-палякі ахрысцілі Бамбавозам. Ён таксама дзябёлы, грымучы, нахабны і недасяжны для помсты, як тыя самалёты, што бамбілі іх у дні вайны, амаль зусім безабаронных і тады» [2, с. 10]. Заўважым, дарэчы, што ў аповесцях ваеннага часу «слоўныя карыкатуры» адмоўных персанажаў сустракаліся часцей і выглядалі больш прасталінейна. Перапрацоўваючы гэтыя матэрыялы для «Птушак і гнёздаў», Я. Брыль ускладніў сабе псіхалагічную задачу, засяродзіўшы ўвагу на тым, як заганныя ідэі і подлая прапагандысцкая хлусня калечаць саміх «пераможцаў». Камічная ж завостранасць у вобразах апошніх дэманструе здольнасць Алеся Руневіча як будучага пісьменніка трапна адзначаць у людзях адметныя рысы, у тым ліку і смешныя. А той, хто смяецца, – не баіцца.

Як бачым, смех нават у нечалавечых умовах дапамагае не захлынуцца ў нянавісці і адчаі. Тут прыклад можа падаць «залаты чалавек, які заўсёды знойдзецца ў любым натоўпе, з якім заўсёды лягчэй на душы» [2, с. 16], накшталт Мішкі Веніка. Здаецца, смяшлівасць – вызначальная рыса яго характару. Ён гаворыць «па-свойму нязменна весела» [2, с. 51], сыпле гатовымі народнымі жартамі і на хаду

прыдумвае новыя, вычварае блазенскія сцэнкі. Можа і немцаў перакрывіць, і разам з тым рассяць атмасферу напружанасці, пацешна карыстаючыся макаранічнай гаворкай: «– Грыс гот! <...> А, лайдакі! Я вас дарма буду хлебам карміць! Арбайт унд іммер фэстэ, халера ясна!..»

Веніка ведаў ужо ўвесь завод. І гаварылі нават: “Кляйнэр Вэнік дум айн вэніг” – малы Венік трошкі дурны. Гэта – пасля таго як ён, у абедзеным перапынку, наўздзіў вялікай чарадзе сяброў і немцаў, па металічнай драбіне залез на самы верх заводскага коміна і сеў там, на краечку, <...> спусціўшы ногі. Аднак зазваць на яго было цяжка...» [2, с. 231–232]. Нават немцам Мішка падабаецца, паколькі ягоны смех здымае ўсякія падазрэнні ў агрэсіі з яго боку. Сябры ж проста любяць яго, хоць і лічаць занадта легкадумным. Здаецца, лепш за ўсіх Веніка зразумеў Алесь – адсюль яго асабліва зацікаўленая ўвага да гэтага хлопца. Руневіч адчувае, што з Мішкам не проста весялей цягнуць лямку палону. Яго добраахвотнае блазенства – адзнака стыхійнай свабоды, тое, што не пускае ў душу страх і жорсткасць і такім чынам дапамагае перажываць горыч паразы і прыніжэння, смяяць глядзець у будучыню. Так, Мішка не інтэлектуал, не схільны да рэфлексіі, аднак Алесь усё ж разгледзеў у ім блізкае сабе – нейкую творчую жылку, майстэрства вуснага апавядання: «А Венік ужо ўвайшоў у натхненне, панёс, непераймальна, да колікаў смешна суправаджаючы расказ мімікай і жэстамі. Не важна, што і прыманіць. Нават якраз і важна, дорага!..» [2, с. 233–234].

У апошняй выснове ўвесь Руневіч – чалавек, які разумее каштоўнасць мастацкай выдумкі і трапнага, вострага слова. Ён добра ведае народную смехавую культуру і сам умее пажартаваць, у тым ліку і з самога сябе, – не горш за Веніка, але ў іншым стылі. Стасункі з сябрамі ён упрыгожвае цёплым гумарам. А для таго, каб не прынізіць сябе перад нямецкай ветлівай гаспадынькай-здрадніцай ці калабарацыяністамі з «беларускага прадстаўніцтва», найлепш падыдзе іранічная стрыманасць.

Як лірычны герой, Алесь Руневіч вызначаецца інтэнсіўным духоўным жыццём. На вайне яму важна не толькі выжыць і зразумець, хто свой, а хто чужы. Застацца чалавекам у бесчалавечных абставінах – такую звышзадачу, прадвызначаную, як мы бачылі, яшчэ ў лірычным пралогу, вырашае ён на працягу ўсяго рамана. Яшчэ не прагрымелі першыя залпы, а душу хлопца раніла неадчэпная думка: «...ўсё, што мы, салдаты, робім, што і мне – часамі нават і праз горкі сум – здавалася дагэтуль забавай, стала жудаснай і нялюдскай работай. Хутка нам трэба будзе... Нам, і мне з усімі ўжо сёння, цяпер трэба забіваць. Чалавека. Людзей. Усіх, каго загадаюць» [2, с. 32].

Лячыць гэты боль моладзь спрабавала па-свойму – сапраўды, забяўляючыся. «У свой бліндаж Руневіч з сябрамі па кулямётнаму разліку дасталі ў пакінутых жыхарамі дамах стары, без толку балбатлівы будзільнік; над уваходам, маючы на ўвазе не толькі сваіх, чорнаю фарбай намазалі: “Староннім уваход суро́ва забаронены”; злавілі, прывялі і навязалі, для поўнай дамавітасці, пярэстага несаліднага шчанюка» [2, с. 31]. За гульнёй (а ці даўно тья хлопцы развіталіся з дзяцінствам?) выразна чытаецца імкненне прыцішыць тугу па разумна наладжанаму побыту ў родным гняздзе.

Апроч цёплых хатніх успамінаў Алесь меў яшчэ адну пацеху – кнігі. Пра першую, што так нечакана трапілася яму, рэкруту, у батальённай бібліятэцы, гаворыцца з адпаведным яе характару народным жартам: «“Дивны дела твои, Господи!” (Пайшоў манах у грыбы ды з лесу бабу прынёс у мяшку.) Кніга тая – “Прыгоды бравага ваякі Швейка”. Па слепаце начальства трапіла яна ў казармы або як? Нібы знарок, каб спачатку, у адзіноце, ты нячутна нарагатаўся з аўстра-венгерскай ваеншчыны, а потым зноў убачыў, як штодня, яшчэ адну, польскую...» [2, с. 9].

Асалода чытання, адчутая Алесем яшчэ ў дзяцінстве, развівалася ў значнай ступені пад уплывам М. Гогаля. Хлопец быў у захапленні ад шматграннасці камічнай інтэрпрэтацыі рэчаіснасці ў яго творах і разам з любімым пісьменнікам шчыра смяяўся. Так што да радасці сустрэчы з раманам Я. Гашака ён быў добра падрыхтаваны. Да таго ж з Швейкам яны сапраўды знаходзяцца ў ідэнтычных абставінах – сам-насам з бядушной ваенна-дзяржаўнай машынай. Прыняць яе «парадак» не дазваляе здаровы сэнс, змяніць – няма магчымасцей. Швейк, «геніяльны ідыёт» (Ю. Фучык), даводзіць да абсурду загады начальства і такім чынам падрывае асновы ўсёй сістэмы. Руневіч узяў бравага ваяку ў спадарожнікі і, смеючыся з яго прыгодаў, мацуе ў сабе ўпэўненасць, што і пад градам ляянкі падпаручніка Слядзінскага («па салдацкай мянушцы – Пінгвін» [2, с. 8]), і пад ударамі Шранка-Бамбавоза ён павінен «вытрымаць, не падацца», захаваўшы на душы «свой, чалавечы, вясёлы настрой» [2, с. 9]. Падкрэслім, наколькі важна для ўвасаблення гуманістычнай праблематыкі рамана прыныповае адзінства гэтых азначэнняў.

Трымацца свайго і сваіх, супрацьпастаўляючы ворагам уласную духоўную вышэйшасць – такое рашэнне прыняў Алесь Руневіч, і жыццё не аднойчы выпрабавала яго на трываласць. Нават на самай небяспечнай мяжы, як у сцэне ліквідацыі унтэрам Хэльмута «пучку» палонных у маёнтку. Алесь быў «прызначаны» галоўным

падбухторшчыкам, можна сказаць, выпадкам, бо і там быў правафланговым. Страх і надзея мяшаюцца ў яго душы з «глыбока схаванай радасцю: “І я – за ўсіх, і я – за праўду!...”» [2, с. 19]. Але вось яго вырвалі са строя таварышоў і вязуць невядома куды (унтэр мае намер інсцэніраваць расстрэл «путшара» перад тым, як адправіць у штрафкампані, але хлопец пра гэта не ведае). Стан душы героя раскрываецца праз незвычайны ракурс бачання знешнасці. «У насцярожаным атупенні Алесь усё ж такі заўважае ў вялізнай люстранай шыбіне ветравога шкла, разам з гэтымі каскамі і штыхамі, як быццам больш чалавечны твар маладога шафёра ў пілотцы, з расшпільным каўняром мундзіра і, нарэшце, – самога сябе. Твар яго – нейкі на дзіва, да жаху чужы і нейкі да смеху свой, ягоны, з іх вёскі, з іх хаты, мамін і Талеў, і ўсіх, каму ён раскажа калісьці аб гэтай прыгодзе... Так, ён у гэты іменна момант адчуў, што нічога не будзе, самага горшага сёння, пакуль што – не будзе!.. А ўсё ж усміхнуцца не здолеў» (падкрэслена аўтарам. – *В. Н.*) [2, с. 20]. Потым у тым жа «незвычайным люстры» ўзнікае твар Хэльмута, вельмі радага, што на вачах суайчыннікаў так смела ўтаймаваў палонных пратэстоўцаў ды яшчэ і насмешкай прыніжае іх завадатара. «Герой – ляжачай карове на хвост наступіў», – успомніў прымаўку Алесь. І адчуў, што ўсміхнуўся. Сяк так» [2, с. 21]. І сапраўды, супрацьстаянне настолькі няроўнае, што «пераможцам» няма чым ганарыцца. Але не разумеюць гэтага ні унтэр, які «па-свойму, усім і сабой задаволены, зарагатаў», ні адназубы парабак у панскім маёнтку, вернападданы проста ад душы. «“А я ж цябе, хрэна старога, ні разу не бачыў,” – думае Алесь, міжвольна адзначаючы ў думках, што гэты клык і крывую ўсмешку раба – не забудзе...» [2, с. 21]. Адзнакай маральнай перамогі хутчэй можна лічыць ледзь прыкметную ўсмешку Руневіча. Яна далася няпроста і не з першай спробы, і ўсё ж герой сапраўды вытрымаў, не паддаўся – не страціў не толькі самакантролю, але і прывычкі да самааналізу. Каталізатарам жа гэтага процэсу, як вядома, з’яўляецца здольнасць убачыць сябе і навакольную рэчаіснасць у новым асвятленні, у тым ліку і камічным.

Відавочна, Алесь абраў самую годную пазіцыю, магчымую ў стане зняволенага. Аднак досвед раз за разам даводзіць яе абмежаванасць. Вось сентыментальная хрысціянка фрау Драгайм хоча «прымірыць» нядаўніх ворагаў – парабка-палоннага і свайго сына, што прыехаў з фронту, з Польшчы. Алесь глядзіць зацікаўлена і хутка разумее, хто перад ім; яго рэакцыяй стала «ўсмешка духоўнай вышэйшасці: “Нутром ты, голубе, відаць, зусім эсэсавец. Толькі б вось ростам дацягнуць...”» [2, с. 299–300]. А Рудзі апраўдаў гэтае меркаванне. «Паляк» для яго –

толькі прылада для гаспадарчага ўжытку і аб'ект здеку. Успамінаючы «казённыя фашысцкія вочы свайго аднагодка» [2, с. 299], Руневіч думае: «Якіх толькі зверстваў, чаго яны толькі не могуць бачыць спакойна, тыя прагныя і халодныя вочы?.. <...> На ўсё глядзяць яны з усмешкай вышэйшасці...» [2, с. 300] (падкрэслена мною. – *В. Н.*).

Духоўная вышэйшасць і поўная бездухоўнасць сьшліся ў непрымірым канфлікце, кожная са сваёй усмешкай. Выйсцем стала рашэнне героя здабыць вызваленне для сябе і Радзімы, узяўшы ўдзел ва ўзброенай барацьбе, бо «такіх не проймеш духоўнай вышэйшасцю, <...> як і тымі лютэранскімі, евангельскімі тэкстамі на сценах набожнай хаты...» [2, с. 299]. «Свежы вецер нянавісці» [2, с. 300] павеяў, аднак не выстудзіў душы Алеся. Ён будзе змагацца не супраць немцаў, хутчэй за іх – за вызваленне Германіі ад фашысцкага ачмурэння: «Немцы – я не пакіну вас там, за дратамі граніцы! У агонь нашых новых сустрэч я панясу і воблікі людзей, і вобразы пачвар, паднятых або народжаных фашызмам!...» [2, с. 327] (падкрэслена аўтарам. – *В. Н.*). Смех у такой лёсавызначальнай барацьбе можа быць як зброяй, так і сродкам ацалення траўміраваных душ, можа пераадолюваць варажнечу альбо правакаваць яе, яднаць і раз'ядноўваць людзей – усё ў залежнасці ад іх духоўнай арганізацыі.

Спісок літаратуры

1. Брыль, Янка. Збор твораў. У 5 т. Т. 4. Свет далёкі і блізкі: Дарожныя нататкі. Пра зававетнае : аргыкулы, эсэ, партрэты / Янка Брыль. – Мінск : Маст. літ., 1981. – 541 с.

2. Брыль, Янка. Збор твораў. У 10 т. Т. 5. Птушкі і гнёзды : раман / Янка Брыль ; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ., НАН Беларусі, Ін-т літаратуразнаўства імя Янкі Купалы. – Мінск : Міст. літ., 2020. – 398 с.

O. Nikiforova

LAUGHTER AS AN OPPORTUNITY TO OVERCOME PSYCHOLOGICAL TRAUMA (Based on the novel «Birds and Nests» by Yankee Brill)

The special place of the novel «Birds and Nests» in the creative life of Y. Bryl is noted. It is established that the autobiographical traumatic experience reflected in the work is interpreted by the writer in the broad context of national-patriotic and humanistic issues. Particular attention is paid to the possibilities of overcoming psychological trauma due to the comic worldview.

Keywords: psychological trauma, laughter, comic, story, novel, autobiographical experience.

ПИСЬМО КАК ИЗЖИВАНИЕ ТРАВМЫ



В. Тюпа (Москва, Россия)

КАТАСТРОФИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ ПАСТЕРНАКА («ДОКТОР ЖИВАГО»)

На примере романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» катастрофа рассматривается как не разработанное до сего времени нарратологическое понятие. Обычно событийный статус повествуемого как непрменный маркер нарративности основывается на определенной нарративной картине мира. Катастрофа же – это сверхсобытие, состоящее в деконструкции самой картины мира. Вершинное произведение Пастернака не только разворачивает картину исторической катастрофы, но и демонстрирует ее преодоление как причастность к вечности.

Ключевые слова: нарративность, событие, катастрофа, вечность.

Нарративность человеческих высказываний, в частности литературных произведений, определяется их референтной событийностью – событийностью того, о чем повествуется [1]. Событийностью в нарратологии именуется единственность и неповторимость происшествий протекающей жизни. Это форма бытия, альтернативная узнаваемости повторяющихся процессов и ситуаций (времен года, времени суток, социальных ритуалов, физических состояний). При этом событийность сугубо интенциональна: событийный, а не процессуальный статус происшествий определяется направленностью сознания на осмысление происходящего. «С появлением сознания в мире событие бытия <...> становится совершенно другим, потому что на сцену земного бытия выходит новое и главное действующее лицо события – свидетель и судия» [2, с. 396]. Конечно, интенция «может изменить только смысл бытия (признать, оправдать и т. п.)» [там же], однако диегетический мир нарративного дискурса есть именно смысловой, ценностный мир, а не физический.

В новейшее время, начало которому было положено Первой мировой войной, событийность нередко отождествляется с травматичной катастрофичностью. Если в нарративных практиках прежних веков статус событийности, согласно классическому положению Ю. М. Лотмана, определялся «картиной мира, дающей масштабы того, что является событием» [3, с. 283], то нарративная катастрофа выступает сверхсобытием, необратимой деформацией картины мира, исходной для данного повествования. Знаменательным явлением второй половины XX века явилось распространение доктрины «постисторизма» (Ф. Фукуяма

и др.), прологом которой можно признать нулевую событийность т. н. «нового романа» Аллена Роб-Грийе (нарративный дискурс без рассказанной истории). Но текст «Доктора Живаго» демонстрирует иную реакцию на катастрофичность бытия.

Катастрофа – диаметральная противоположность повседневности. Если повседневность бессобытийна, то катастрофа – сверхсобытийна. В отличие от события катастрофа не предполагает фона «нормальной» повседневности, она этот фон дезавуирует: «Подобно тому, как шум водопада превращает все остальные звуки в тишину, огромная скорость революционных событий создает иллюзию того, что течение повседневной жизни полностью прекратилось» [4, с. 247]. Разница между событием и катастрофой не количественная – качественная: нарративная катастрофа состоит в разрушении самой нарративной картины мира.

Моральное «падение» Лары, соблазненной Комаровским, – это ее личная катастрофа, исковеркавшая, как она полагает, всю ее последующую жизнь. Но нарративную картину мира целого романа она не меняет. В масштабе же художественного целого такой катастрофой оказывается революция, для которой парадоксальным фоном «повседневности» выступил «искусственный перерыв жизни», как Живаго называет войну. Знаменательно, как слово «революция» появляется в романе. Читатель узнает о взрывающем весь ход народной жизни тектоническом потрясении ее основ не от повествователя, а из уст толпы «инвалидов», уже искалеченных военным прологом к революции. Вся последующая жизнь героев будет исковеркана этим сверхсобытием. Суть катастрофы заключается именно в том, что повседневность, служившая основанием событийного статуса отдельных происшествий, прекращается; новая повседневность еще не актуализировалась и видится Юрию Андреевичу «чудовишной машиной будущего».

В катастрофической ситуации событийный статус происходящего утрачивает интенциональность и оказывается крайне неопределенным: «Три года перемен, неизвестности, переходов, война, революция, потрясения, обстрелы, сцены гибели, сцены смерти, взорванные мосты, разрушения, пожары – все это вдруг превратилось в огромное пустое место, лишенное содержания». Первым «истинным событием» для Живаго становится возвращение к повседневной жизни своей семьи. Но картина московской повседневности в глазах доктора предстает неузнаваемой. За внешними изменениями («пустота, хаос, власть случайности») вскрывается разрушение прежней системы ценностей, этой конструктивной основы картины мира: «Странно потускнели и

обесцветились друзья. Ни у кого не осталось своего мира, своего мнения». В романе это и есть подлинная катастрофа – катастрофа сознания, источника событийности.

Катастрофа прерывает повседневное течение жизни, катастрофическая картина мира представляет собой картину хаоса. Теневым аспектом этой мнимой событийности оказывается мнимая повседневность – повседневность умирания: «Бедствия семьи Живаго достигли крайности. Они нуждались и погибали». Умирание событийно, поскольку предполагает событие конца. Именно такая гибельная повседневность, сконцентрированная в безумии Памфила Палых, развернута в картинах существования партизанского отряда. Она же представлена в абсурдности декретов новой власти и в поле простонародного сознания – в переживаниях лавочкицы Галузиной: «Всё из рук валится, не хочется жить! Отчего это так сделалось? В том ли сила, что революция?».

После первого своего возвращения в Москву (с фронта) на пороге катастрофических преобразований Юрий Андреевич в застольной речи называет революцию «циклопическим событием» и впечатляюще эксплицирует ожидающую героев перемену картины мира: «Наставший порядок обступит нас с привычностью леса на горизонте или облаков над головой. Он окружит нас отовсюду. Не будет ничего другого». Но природа нарративного дискурса такова, что базовая картина мира, делающая возможным само повествование, не та, что ожидается, а та, что предшествует событию. В романном художественном целом исходная – вероятностная – картина мира преобразуется: теперь это «суматоха перемен и перестановок»; «угорелое метание» и т.п. Это не авантюрная картина мира старого доброго античного романа или советских фильмов вроде «Красных дьяволят», она – катастрофическая, исключаяющая единство миропорядка, состоящая в его кризисном раздвоении: «Старая жизнь и молодой порядок еще не совпадали. Между ними не было ярой вражды, как через год, во время гражданской войны, но недоставало и связи. Это были стороны, расставленные отдельно». Данное рассуждение – своего рода формула нарративной катастрофичности.

Отсутствие ценностного миропорядка губительно. Оно «оправдало старинное изречение: человек человеку волк. Путник при виде путника сворачивал в сторону, встречный убивал встречного, чтобы не быть убитым». Преступление всегда обладало статусом события как «факт, который имел место, хотя не должен был его иметь» [3, с. 286]. Но в ситуации катастрофы преступление лишается этого статуса, становясь повседневностью хаоса. На фоне этой катастрофической «анти-нормы»

всякое проявление человечности становится событийным. Помимо главного романного события – экзистенциальной встречи Юрия и Лары – ярким событием такого рода в романе предстает, например, расчистка железнодорожного пути от снежного заноса на станции, разрушенной Стрельниковым. Повседневная по своему характеру и, в сущности, принудительная, но созидательная и спланирующая работа неожиданно переживается как «лучшее время их поездки». Здесь статус события приобретает предельно повседневным явлением: кормлением хлебом.

В катастрофическом нарративе Пастернака осуществляется инверсия событийности и повседневности. Двенадцать дней поистине семейной жизни Живаго с Ларой и Катенькой в Варыкине в XIV главе романа до отказа заполнены простой повседневностью, но ценностно вырастают в центральное событие сосуществования двух личностей. Рассказ об этом периоде единения и расставания героев начат подчеркнуто буднично: «Они выехали из города утром серого зимнего дня. День был будничный. Люди шли по улицам по своим делам». В Варыкине Катенька демонстрирует «инстинкт домовитости, неистребимое влечение к гнезду и порядку», а взрослые при этом погружены в заботы жизнеобеспечения. И эта повседневная жизнь, говоря словами Лары, являет «какой-то венец совместности, ни сторон, ни степеней, ни высокого, ни низкого, равноценность всего существа, всё доставляет радость, всё стало душою». Такое состояние жизни событийно в качестве антипода катастрофе человеческих отношений. Квинтэссенцией преодоления катастрофичности существования выступает событие творческого озарения, осеняющего Юрия Андреевича в чувственных формах повседневности: «Чистота белья, чистота комнат, чистота их [Лары и Катеньки] очертаний, сливаясь с чистотой ночи, снега, звезд и месяца в одну равнозначительную, сквозь сердце доктора пропущенную волну, заставляла его ликовать и плакать от чувства торжествующей чистоты существования».

Окончательное преодоление социально-исторической катастрофы в «Докторе Живаго» совершается вне романной наррации – в лирических перформативах героя. Движение нарративного дискурса к такого рода результату в заключительной части романа не прерывается даже увозом Лары, поскольку, по слову Веденяпина, «общение между смертными бессмертно», и оно продолжается поэтическим «плачем по Ларе» Юрия Андреевича, а затем ответным надгробным плачем самой Лары.

Это движение осложняется еще одной личной катастрофой – Паши Антипова-Стрельникова. И хотя Лара не верила в возможность его самоубийства (по ее словам, «никогда Павел Павлович не был самоубийцей»), однако он им стал, поскольку апокалипсическая

катастрофа стала его личной картиной мира («Сейчас страшный суд на земле <...> существа из апокалипсиса с мечами и крылатые звери», – говорит он доктору при первой их встрече). Аналогичный внутренний кризис в свое время постиг соблазненную Лару. Катастрофические события их биографий (оба ознаменованы выстрелами) расположены в романе симметрично: в третьей и в третьей от конца частях прозаического текста. Причем личная катастрофа Стрельникова – в отличие от типового для русской классики несчастья Лары – следствие общенациональной катастрофы российской жизни, крушение которой составляет неустрашимый фон всех нарративных событий романа.

Живаго выделяется из своего ближайшего окружения тем, что лишь внешне принадлежит катастрофичности сокрушаемого бытия. В последний период своего внешнего присутствия в рассказываемой истории «он все больше сдавал и опускался», с головой погружаясь в низменную повседневность, однако сохраняя внутреннюю свободу духа, верность себе и творческий потенциал. Вследствие этого гибнущий доктор духовной личностной катастрофы избегает, как и гибнувшая Москва, этот родной ему «святой город», претерпевший катастрофу и возрождающийся в прозаической концовке текста.

Поэтическая часть романа венчается олицетворением «вечности» (именно так пастернаковская Магдалина именует Христа). Знаменательно, что та катастрофическая история, участником которой довелось быть Живаго, почти не находит запечатления в его поэзии. Единственное исключение – вскользь брошенное упоминание о «заставах здешних партизан» в «Весенней распутице», своей беглостью подчеркивающее незначительность этой исторической суеты на фоне подлинного хода истории. В стихах действительная История с поистине творящим ее Человеком – Христом – это путь к вечности. Несмотря на уподобление хода истории природному процессу, растительный мир природы связывается в романе со смертью («царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти»), тогда как христианская история – с победой над смертью и движением к жизни вечной: христианство есть «установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению». Можно сказать, что и «запретная» любовь к Ларе, и крайне несвоевременные (с прозаической точки зрения) акты поэтического творчества главного героя представлены Пастернаком способными противостоять и хаосу всеобщей катастрофы, и профанной связи биографических событий, оказывающихся интегрированными в сакрализованную повседневность творческой личности: «отдельная

человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство вселенной».

Постмодернистские нарративы воссоздают катастрофическую картину хаоса как окончательную. Катастрофичность пастернаковского романа иная – предшествующая акту творения (подобно ветхозаветному хаосу до божественного вмешательства). Авторская интенция соединения стихов и прозы состоит отнюдь не в их оппозиции и не в стирании разделяющей их границы, но в их градации. Стихи Юрия Живаго, будучи способом преодоления смерти и приобщения к вечности, надстраиваются над прозой его жизни: в романе «стихи» существуют до их написания [5, с. 188]. Они, как сказано в романе, принадлежат тому, «что выше его, что находится над ним и управляет им»; они представляют собой «следующий по порядку шаг, который предстоит ей [мировой поэзии] сделать в ее историческом развитии». «Докторе Живаго» с его мифопоэтикой мирового древа [см.: 6] вечность, эта наиболее загадочная формы бытия, альтернативная катастрофе, подобна «пятому измерению» в «Мастере и Маргарите». В пастернаковском мире это пласт художественной реальности («верхний мир»). В вечности нарративность прекращается, но не потому, что разрушается событийность. Здесь событийность сакрализуется.

Список литературы

1. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : ЯСК, 2008.
2. Бахтин, М. М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6 / М. М. Бахтин. – М. : ЯСК, 2002.
3. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970.
4. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука, 1994.
5. Faugno Jerzy. Княгиня Столбунова-Энрици и ее сын Евграф (Археопэтика «Доктора Живаго» 1) // Поэтика Пастернака – Pasternak's poetics. – Bydgoszcz, 1990.
6. Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении : кол. моногр. / под ред. В. И. Тюпы. – М. : Intrada, 2014.

V. Tiupa

PASTERNAK'S CATASTROPHIC NARRATIVE («DOCTOR ZHIVAGO»)

The example of Pasternak's novel Doctor Zhivago shows catastrophe as a hitherto undeveloped narratological concept. Usually the event status of the narrative as an indispensable marker of narrativity is based on a certain narrative picture of the world. Catastrophe, on the other hand, is a super-event, consisting in the deconstruction of the picture of the world itself. Pasternak's supreme work not only unfolds the picture of historical catastrophe, but also demonstrates its overcoming as a partaking of eternity.

Keywords: narrativity, event, catastrophe, eternity.

И. Е. Адельгейм (Москва, Россия)

ГРОТЕСК VS ТРАВМА НАРРАТИВА (ПРОЗА СИЛЬВИИ ХУТНИК, ИГОРЯ ОСТАХОВИЧА, АНДРЕЯ ТУРГЕНЕВА)

Анализируются тексты, порожденные перспективой пост-памяти и обращающиеся к той части исторической травмы, которая не была достаточно проработана, замалчивалась по причине своего негероического характера. Т. о., это пост-память – по отношению к самой исторической травме, и личный опыт – по отношению к травме отсутствия адекватного нарратива. Делается попытка ответить на вопрос: какова психологически-художественная причина использования гротеска и черного юмора при обращении к темам, сакрализованным самим масштабом человеческой трагедии.

Ключевые слова: пост-память, травма, Холокост, блокада Ленинграда, гротеск, деконструкция, визуализация.

В циркуляцию пост-памяти об исторической травме включены и те, кто не связан с ней «генетически» [1, s. 243]: Д. Лакапра называет ее «заразной» [2, s.108]. Это психологически-художественный опыт, например, десятилетиями вытеснявшейся травмы, связанной с (со)участием поляков в Холокосте. Опыт стыда вообще «с трудом включается в багаж памяти, поскольку не создает позитивного образа себя или социума» [3, s. 51], а потому долго не находит символического выражения. Здесь же проблема сопряжена со страхом запятнать мегаломанию и эгоцентризм романтической мартирологии приятием роли со-виновного. Проблема «еврейского соседа» всякий раз связана с необходимостью переосмыслить дискурс польского патриотизма, а любое национальное государство «делает все возможное, чтобы дискредитировать или подавить память о событиях, нарушающих декларируемую общность национальной традиции» [4, с. 94]. Именно здесь важнейшую роль играет смена поколений. Чувство стыда и страха, потребность прервать «культуру молчания» [5, s. 98], сознательно проработать прошлое ощущается в мировосприятии младшей генерации польских писателей.

Применительно к Андрею Тургеневу (псевдоним В.Н. Курицына) – и не только (место текстов, посвященных блокаде, ощущается литературным сообществом как системно важное [6]) – это попытка освободиться от смыслов, навязанных советским победным нарративом, найти свой язык. Победа в войне остается в коллективном сознании тем моментом в прошлом, ценность которого не была девальвирована в постсоветский период и потому оказывается единственным ценностным ориентиром для оценки настоящего и идентичности. Речь здесь также

идет о ригидности позитивного самоотождествления с героическим прошлым. Блокада – событие, проблематизирующее неудобные вопросы, связанные с ценой войны. Мемориализация блокады была направлена на установление «безопасной» причинно-следственной связи между гибелью и мартирологией. В коллективной памяти сформировался блокадный миф, психологически «оправдывающий» чудовищные жертвы как добровольные и героические, – сработал своего рода защитный механизм.

Тексты И. Остаховича и С. Хутник – яркое воплощение переживания как личной травмы «запятнанности» Польши сотворенным на ее территории, на глазах у поляков и при их участии Злом: это место «терзают <...> угрызения совести...» [7, s. 205]. Неслучайно самое название книги Остаховича отсылает к фильму Дж. Ромеро «Ночь живых мертвецов» (1968), снятому в стиле *gorno*, предполагающем нахождение источника зла внутри изображаемого мира.

Варшава описывается молодыми авторами как город, стоящий в буквальном смысле *на* трупах: город-«кладбище» [7, s. 205], «Мурановские привидения жили в этом щебне-бетоне, который сгребли в кучи, перемололи <...> и в кирпич превратили. И из которого дома мурановские выстроили, кирпич за кирпичом. А в кирпиче кости, размолотые трупы – нате вам» [8, s. 120, 123, 133]. Здесь на руинах и из руин уничтоженного гетто (зачастую вперемешку с костями – из производившегося прямо на месте пустотелого кирпича [9, s. 226]) был возведен социалистический район-утопия Муранов, апология забвения – территория осваивалась как чистый лист: «Сначала бульдозеры проехали, потом строители поставили многоквартирные дома <...>, спокойный сон <...>, белье на балконах...» [7, s. 11–12]. Еврейское прошлое города воспринимается авторами как непосредственно соприкасающееся с сегодняшней мирной жизнью подполье. И эта проза действительно исследует локус подвала – как пространства иномирного, инфернального, танатического: «...подвал <...> завален щебнем с остатками тел бывших жителей, которые теперь шатаются по комнатам в виде привидений»; «Подвал, из него самые большие страхи сочлились уже многие годы» [8, s. 124, 132]; «...мы слышим их все отчетливее <...>, хрустят суставами потягивающиеся скелеты» [7, s. 34]. Спуск в подвальное пространство живых и выход оттуда мертвых ассоциируются с нарушением границы между жизнью и смертью и одновременно с нежеланными, опасными глубинами памяти.

Современный Муранов воплощает топос «проклятого дома», населенного призраками: «Муранноо, повесть о несуществующем

городе в центре города, о духах эта повесть, о шептухах»; «Муранов – это призраки, падающие кирпичи, привидения по ночам, какие-то рассказы, сочащиеся из уст лестничной клетки»; «Варшавские привидения, с которыми ты сидишь за круглым столом под зеленой плюшевой скатертью»; «...ночью бабушка просыпалась, обмирая от страха, глядь – а на ее одеяле какой-то раввин молится» [8, s. 120–123, 136]; «трупы, которые шатаются в варшавских подземельях» [7, s. 63]. Одновременно он осмысливается и как своего рода «всепольский подвал», вытесняемое в подсознание болезненное прошлое: «Струп на карте, не желающий отваливаться, крепко держащийся. Мы его сдираем, под ним блестит сукровица и выплескивается при каждом движении» [8, s. 122].

«Возвращение» души-призрака всегда свидетельствует о неразрешенной вовремя проблеме. В данном случае это не пережитый траур по еврейским соседям (общая черта «не-мест памяти» [10]), – З. Бауман называет мир после Холокоста «полным призраков» [11]. Чувство стыда сублимируется в мотивы страха и возмездия – умершие напоминают о себе: «В этом городе невозможно уснуть, душно-неспокойно. В ушах свистит чей-то шепот, проринакает дрожащими губами и тихонько напевает: “Муранооо, Муранооо”. А город колышется в такт ненавистного слова, протестует, но поделать ничего невозможно. <...> Только этот постоянный шепот: “Муранооо”, кусающий до крови, не желающий умолкнуть»; «Представь себе, что ты в таком доме должен жить, а дом не твой, он принадлежит этим мертвецам»; «снились бабке вчера ночью, шептали ей на ухо <...> закопай нас – просили, убей нас – умоляли, тогда мы не убьем тебя – обещали»; «Му-ра-нооо. Как угрызение совести или заклятие, которое невозможно расшифровать. До утра билось в ушах, звало, шумело, тревожило» [8, s. 120–124, 133]; «...я представил, как по всей стране они выбираются из канав, из-под железнодорожных насыпей и отправляются в близлежащие городки – рассказывать о своих страданиях...» [7, s. 184].

Рассказ Хутник «Муранооо» (2014) – помесь сказки и детской «страшилки» с ее абсурдом, развернутый эпизод черного юмора, совмещающий элементы комического и ужасного. Здесь причудливо сочетаются «гриммовская» простота и жестокость логики («Когда бабушку стали по ночам пугать привидения, у нее возник план: приготовить из детей мацу, покрошить в подвале, и пускай эти крошки превратятся в золотые камешки. Евреи бросятся их подбирать и потравятся, поскольку есть человеческое тело вредно для здоровья – наукой доказано») с доведенными до абсурда, но узнаваемыми

антисемитскими клише и авгостереотипами («...евреи <...> ленивые были. Просто не захотели убежать. Поляки то и дело высовывались из-за забора и окликали их: “Эй!” А те: “Да ладно”. Тогда поляки снова: “Эй! Мы вам ковер-самолет дадим, сядете на него да и улетите из этого гетто”. Из-за стены в ответ: ковры-самолеты, мол, грязные. Тогда польская армия – давай пылесосы сбрасывать. Без мешков! Энергосберегающие пылесосы в гетто кидали, чтобы эти неженки задницы себе не испачкали. А евреи – ноль реакции: мы, мол, передумали. Капризничают: “Не-ет. Нам неохота. Нам и тут хорошо, в нашем маленьком городе Муранооо” <...>. Вот и говори с ними после этого. Объясняешь, помогаешь – а они свое» [8, s. 125–126, 135–136]). Это также детская риторика и риторика детских нравоучительных текстов. Подстрекаемые бабушкой-людоедкой, дети спускаются в подвал, на время связь с обычной жизнью прерывается. Сначала им становится страшно – дети находятся под влиянием внушенных взрослыми стереотипов: «...еще, чего доброго, нам что-нибудь сделают, живьем закопают, караул. Евреи, как драконы, чешуей покрытые, дышат хрипло и хвостами машут» [8, s. 136]. Однако из подземных развалин появляется погибший мальчик, а вместо сокровищ дети по его просьбе ищут потерянную игрушку, символизирующую утраченное им детство. При реальном контакте с «реальным» привидением (т. е. подвергнутой забвению историей) стереотипный образ уступает место реальным чувствам: «– Есть там сокровища? Есть бриллианты? Евреи вообще есть? <...> Но у детей <...> под веками – милый мальчик, который весело играет несуществующей машинкой...» [8, s. 140]. Стыд маскируется гротеском, страх – черным юмором, однако проблема присутствующего в коллективном подсознании чувства вины так и не решена – дети возвращаются к взрослым с их стереотипами, а «...варшавские привидения закопались еще глубже и ждут-пождут» [8, s. 140].

Неожиданное появление жертв Холокоста на пороге квартиры современного «чистокровного поляка» в романе Остаховича «Ночь живых евреев» (2012) также воплощает страх перед вытесненным, неоплаканным еврейским прошлым Польши: «...кровь, если ее вовремя не смыть и позволить спокойно впитаться в землю, смешавшись с глиной, выберется когда-нибудь наружу ордой големов, <...> поломанные кости и оскверненные тела <...> превратятся <...> в двуногих призраков, не знающих ничего, кроме боли, и понесут эту боль <...> к порогам наших безмятежных квартир» [7, s. 14]. Здесь можно увидеть аллюзию на «Бесславных ублюдков» К. Тарантино и идею «справедливого Холокоста» [12].

Роман основан на игре с поп-культурой, отсылает к эстетике комикса, компьютерных игр, триллеру, представляет собой гротескное смешение кодов. Здесь есть эвримен, превращающийся в Супермена, антагонист, враги, наставник, верная подруга, попавший в руки героя магический артефакт и борьба за него, кульминационное событие – заглавная Ночь живых евреев, в которую герою ценой собственной жизни удастся достичь цели. Остахович применяет карнавальное освоение табуированной темы – вытесняемого из памяти зла, присутствующего в польском прошлом: «Что делает дьявол на нашем диване?» [7, с. 135]. В романе все реально и наглядно – и зло (военная действительность, живой дьявол в обычном польском доме), и вытесненное из коллективной памяти, неоплаканное прошлое (еврейские трупы-зомби), и маниакальный страх перед ним (борьба варшавян с трупами). Антагонист-антисемит превращается в настоящего дьявола с хвостом, копытами и пр., зомби выходят на улицы, варшавяне бросаются на героическую борьбу с «еврейскими трупами, угрожающими живым полякам», развязывается масштабная анти-семитская компания, отсылающая к реалиям оккупации – объявлено о грядущем «окончательном решении вопроса празднующихся трупов» [7, с. 179, 232]. Миссия же героя – спасение еврейских трупов в Ночь живых евреев – символизирует необходимость противостоять забвению.

Не менее провокационен роман Андрея Тургенева «Спать и верить» (2008). Имея возможность работать с травматическим опытом только с позиции пост-памяти, писатель в значительной степени опирается, с одной стороны, на свидетельства, с другой, – на главный текст советского «победного нарратива» – эпопею А. Чаковского «Блокада» (1968–1975). Тургенев привлекает ряд документальных текстов, фрагменты некоторых включены в текст в виде скрытых цитат (ср., например: «Если хлеб не хватать руками со сковородки, а есть с помощью вилки и ножа, – тогда получалось блюдо» [13, с. 336] и «А такая, дура, что это будет уже не жратва, а блюдо! Совсем другое ощущение!» [14, гл. 203] и пр.).

В романе можно выделить три пласта. 1. Реконструкция реальности блокадного города и советского сознания его жителей (с поправкой на то, о чем мы знаем сегодня – антисоветские и пронемецкие настроения, людоедство) – проекции бытующих в массовом сознании представлений о ленинградском блокадном прошлом. 2. Гротескное, шаржированное, раблезиански-гоголевски-сорокинское изображение жизни партийной верхушки: «Ел, как убивал, как палач казнит, кровавые брызги летели» [14, гл. 85]. 3. Плоскость откровенного абсурда и фантазмагии, связанная с образом полковника НКВД Максима, командированного в

Ленинград из Москвы и являющегося связующим звеном между блокадниками и властью. Максим легко перемещается из коммунальных квартир и вымирающих улиц в закрытые кабинеты Большого дома, он одновременно помощник и убийца, спаситель и провокатор, (соц)реалистичен в ипостаси полковника и мистичен в обличье «Джокера», «Четырехпалого», бросающего в Неву бутылки с письмами Гитлеру. И если образы «простых ленинградцев» преимущественно окрашены в положительные тона, а «верхушка» изображается как сборище нравственных уродов и палачей, то Максим противоречив и загадочен даже для себя самого. Постепенно фантазмагория подчиняет себе все пространство повествования: просьбы Гитлеру странным образом сбываются, Максим мечтает поставить в декорациях блокадного города якобы принадлежащую Вагнеру оперу «Вечный лед», пытается осуществить покушение на «хозяина города», хулиганит, безумствует.

Прецедентный текст Чаковского с его «непротиворечивой гладкой картинкой, однородной и в обобщениях, и в частностях» [6] Тургенев использует для деконструкции советского блокадного мифа, разнообразно соотнося ряд своих персонажей с героями эпопеи – «типичными» ленинградцами. «Блокада», как и тексты-свидетельства, иногда используется Тургеневым как материал для лепки плоти романа, однако с сознанием автором художественно-идеологической опосредованности этого материала (например, он вводится в виде фотографии), но прежде всего – пародийно остраняется.

Во-первых, сознание главной героини Тургенева Вари последовательно соотносится с представлениями идеальной комсомолки Веры у Чаковского, а любовный треугольник в «Спать и верить» восходит к треугольнику «Блокады». Варя-Вера должна сделать выбор между женихом, ушедшим на фронт, и спасающим ее кадровым офицером. Однако если у Чаковского «спасителем» выступает безупречный фронтовой офицер Звягинцев, то у Тургенева им становится гротескный и неоднозначный Максим, представитель НКВД, показанного в романе как инстанция репрессивная и нравственно выродившаяся. Если у Чаковского ушедший на фронт жених – антипод Звягинцева, предатель, то у Тургенева предательство – также в соответствии с неоднозначной исторической реальностью – переосмыслено: жених Вари *объявлен* предателем за то, что *якобы* сдался в плен. Таким образом, действительность, которая окружает героиню, стилизованную под комсомолку, верящую в советские идеалы, перестает быть «гладкой» и беспроблемной героической действительностью Чаковского – она невнятна для Вари и одновременно легко

понимаема постсоветским читателем, а главное, все менее может быть передана стилизованным под дискурс Чаковского внутренним языком героини, от которого остаются лишь обрывочные фрагменты и который сближается с переработанными Тургеневым свидетельствами.

Второй элемент деконструкции «плоского мира» Чаковского – откровенная идеологическая пародия. В романе Тургенева сюжетная линия партийной верхушки – также одна из основных, однако подвергается травестии, карнавализации и десакрализации – словно бы потому, что не может быть изображена иначе, настолько эта реальность оторвана от блокадной. Партаппаратчики здесь – не мудрые демиурги, а циничные балаганные персонажи, главной же эмоцией изображается неизбывный (еще более, чем голод у простых горожан) страх попасть в опалу: «Ощущение скорой пули не проходило уже ни на миг...» [14, гл. 26].

В-третьих, реальность, отсылающая к эпосе Чаковского, наполняется не свершившимися фактами героической гибели, а непрерывно тянущимся мотивом зависшей над городом смерти, мучительного умирания: «Городские люди внутри себя убывали в режиме как рыба вмерзает в лед, отличали себя от мертвых только в порядке инстинкта» [14, гл. 189].

Город осмысляется как пространство смерти не только за счет блокадных реалий. Миф блокадный накладывается на эсхатологический петербургский миф, который обживает/переживает Максим, называющий себя «зрителем» или «пациентом Петербурга» [14, гл. 106]. В его видении город страшен в своей антропоморфности и зооморфности, искусственен, искривлен, гнил, жесток, мертв: «Окна позаклеены однообразными бумажными иксами, словно город хочет грозно выругаться, но в силу преувеличенной интеллигентности осекается на первой букве»; «Город-обезьяна...»; «Пахнуло воздухом: болотным, ядовитым. Луна круглая вылупилась преувеличенно»; «Холодная рука города выставила перед ним марионеток, сам Ленинград бросает ему таинственный вызов <...>, сидит себе ждет, бессердечный, распластавшись скользкой вычурной жабой под мелким дождем. Готов высвистнуть длинный язык и слизнуть в свои болота любого зазевавшегося»; «Максиму снился Невский проспект, заставленный виселицами» [14, гл. 15, 33, 25, 45, 190].

Мистика, всегда сопутствовавшая «панхроническому» петербургскому тексту, превращается в пародийную реальность. Отсюда образ неожиданного соратника Максима глоссолала, представляющего духом города, чья цель – освободить от людей это пространство, принадлежащее нечистой силе: «– А людей пужать. –

Зачем же? – А чтоб убирались отсюда. Тут не ихнее место. Тут наше. <...> Духово место»; «Места эти, господин офицер, это такая зона смерти. <...> Пусть будет, только без вас» [14, гл. 102, 114]. Милиция гоняется за привидением: «Тем же вечером привидение так охамело, что у самого Московского вокзала закатило щелбан постовому милиционеру и еще гыкнуло, сволочь, прежде чем скрыться в белой пелене» [14, гл. 177]. На мистику Петербурга-Ленинграда накладывается домысленная история вскрытия могилы Тамерлана, придавая размах картине влияния инфернальных сил.

Максим все больше видит не реальный Ленинград, а словно бы осуществление пророчества о «пустом городе»: «На Марсовом поле <...> вечный огонь оказался не вечен, затух на войну. Жерло его было как пуп площади. Если армия наша отступит, то всосутся полки под алыми звездами через пуп в недра, в расплавленную геенну. Немецкие полчища войдут торжествовать, но тоже всосутся...» [14, гл. 15]. Он стремится не просто прочитать и дописать «петербургский текст», но инсценировать его в декорациях замерзшего города: литературный образ-текст Петербурга перевоплощается в театральную площадку, насыщая образ Петербурга чертами современного перформанса.

Роман сталкивает явь и сон, документальную реальность и обрывки дискурсов, четкость и однозначность стилистики изображаемого времени с расплывчатостью современного сознания, веры сталинской эпохи – с неверием последующих, соединяет легенды блокадного времени со штампами шпионского романа и любовной мелодрамы, использует пародийные аллюзии на самые различные тексты (в том числе послевоенные).

Откуда эта потребность в использовании гротеска при обращении к столь болезненным темам?¹⁸ Ведь в литературе «игровой,

¹⁸Упомянем также о другом гротескном опыте работы пост-памяти с травмой нарратива, касающегося Второй мировой войны. На примере графического романа польских авторов К. Гавронкевича и К. Розенберга «Achtung, Zelig! Вторая война» (2004) и романе российских авторов С. Ануфриева и П. Пепперштейна «Мифогенная любовь каст» (1999–2002) можно говорить о своего рода инфантилизации истории. Это изображение истории в некой «мерцающей двойственности»: как реального события и мифа о нем, сформировавшегося в СССР и ПНР, помещение реальности в расплывчатое состояние между парадигмой психоделики или ониризма – и исторической фактографией, введение военных мифологем в круг «детского» сознания, структурирование картины мира при помощи «детских» образов, использование остранения, черного юмора, гротеска, нравственных aberrаций – как попытка выразить поколенческий опыт: одновременно непредставимость войны и перенасыщенность сознания приблизительным, идеологизированным, фрагментарным знанием о ней.

абсурдистской, несерьезной, – кажется, странно представить себе реализацию темы блокады» [15] и Холокоста. Здесь видится параллель с иронично-парадоксальной психотерапией Ф. Фарелли [16, с. 508], направленной на формирование у пациента комического сознания, тесно связанного с защитно-приспособительными возможностями личности и выполняющего функции «механизма безопасности, обеспечивающего человеку равновесие» [17]. Сарказм – наиболее адекватный дискурс современности [18] – служит вербальной разрядке эмоций. Очевидные защитные функции имеет и черный юмор, направленный на сферы человеческой жизни, табуированные для осмеяния: В. И. Жельвис именуется «хрупкой надеждой биофила <...>, тем более слабой, что в попытке сохранить ее утопающий хватается за протянутую руку некрофила» [19]. Н. А. Масленкова проводит параллель между черным юмором и первобытным обрядом, видя их сходство именно в терапевтическом эффекте [20, с. 147]. Значительным защитно-адаптивным потенциалом обладает и гротеск, способствующий эмоциональной разрядке, отстранению от обыденной реальности, защите личных границ, сохранению самооценки, высвобождению вытесненных переживаний.

Именно гротескный сюжет, позволяющий жертвам Холокоста буквально и зримо постучаться в польскую дверь, заставляет молодого обывателя в романе Остаховича пройти своего рода «ускоренный курс» эмпатии и сострадания. Это словно бы иллюстрация к словам Д. Лакапры о том, что эмпатическое беспокойство «играет важную роль в попытках понять травматические события и жертв травмы» [21, s. 100]. «Запутанная польская память о евреях <...> по-прежнему нуждается в потрясении, – утверждает Б. Пшимушала. – Порой даже в триллере, чтобы увидеть собственную чудовищность» [22, s. 182]. О том же говорит А. Жмиевский: «...нам в Польше все-таки нужны другие памятники – не белые кубики, а наглядные истории с фигурами, как в комиксе» [23, s. 90].

Представляется, что визуализация чудовищности беспамятства и националистических стереотипов необходима для диссоциации, для того, чтобы сделать ужас предметом анализа. Парадигма же гротеска и деконструкция клише поп-культуры призвана действовать в качестве «обезболивающих кавычек». Черный юмор в случае Хутник и карнавальное обыгрывание кодов масс-культуры у Остаховича способствуют помимо эмоциональной разрядки в ситуации вытесненного чувства вины и порожденного им страха, безопасной и парадоксальной психологической интеграции [24]. У Остаховича и

Хутник, чтобы пережить непережитое – траур по уничтоженным и подвергшимся забвению еврейским соседям – необходимо сперва «оживить» их, дать право голоса и действия, «реализовать» в тексте и пугающее своей вечной нереализованностью возмездие, и возможность исправить ошибки предков, повести себя принципиально иначе, защитить. У Тургенева, чтобы преодолеть не охватывающий весь массив травматического опыта одноплановый победный нарратив, его нужно «оживить», опробовать самому, убедиться в его неадекватности. Все это невозможно в чисто реалистической парадигме.

Чудовищность, но и абсурдность поведения власти в блокадном городе, являющаяся реальным историческим слоем, словно бы «придавливается» введением уже откровенного абсурда, фантазмагии, хотя с точки зрения человеческой морали и нормальной логики, они ничем не отличаются (однако на фоне наращивания бреда первый остраняется как условно «нормальный»). Так, директору Эрмитажа, арестованному по ложному обвинению и выпущенному для того, чтобы зарыть обратно Тамерлана с его проклятием, предлагают в качестве особого одолжения лечь к тому в могилу – и директор всерьез задумывается и азартно соглашается. Кроме того, если единственная реальная точка соприкосновения двух пластов жизни – блокадников и партийной верхушки – это репрессии, то единственное человеческое/человечное звено, соединяющее их, может быть только гротескным. Гротескные эпизоды, направленные на табуированные объекты национального дискурса, погружают авторов в особую инвективную атмосферу [25]: как в любой карнавальной ситуации, табу взламывается, а психологический аспект этого феномена заключается в желании говорящего достичь сразу двух противоположных целей – избежать и осуществить соприкосновение с табуированными понятиями.

Роман оказывается «весьма сильной по воздействию на читателя попыткой создания нетоталитарного текста» [26, с. 117–118]. Название «Спать и верить» отсылает, очевидно, к цитате из «Блокады» – «молчать и слушать». В этом «спать и верить» одновременно – блокада как событие и блокада как нарратив. Физиология блокадного жителя, частная и официальная его идеология, предательство по отношению к нему со стороны власти (остается только спать и верить, что дождешься), спящая вера в рождение и разрешение сверху и снизу на бытование адекватного чудовищному опыту языка.

Рассматривая литературу как одну из инстанций конструирования травмы, Д. Александер говорит, что ее роль – подготовка отождест-

вления с жертвой. В случае с новой литературой о блокаде и Холокосте такая подготовка невозможна «без существенной трансформации субъективных структур и изобразительных стратегий, без “прорыва к опыту”» [6]. По замечанию Урицкого, смысловые пласты романа «Спать и верить», «сталкиваясь, порождают дикую какофонию, сопровождаемую шумом стилистических экспериментов, но на выходе дающую, как ни странно, ощущение художественной и человеческой значимости, парадоксально соединенное с тревожащей внутренней пустотой» [27, с. 340].

Список литературы

1. Szczepan, A. Polski dyskurs posttraumatyczny. Literatura polska ostatnich lat wobec Holokaustu i tożsamości żydowskiej / A. Szczepan // *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy. Konteksty i perspektywy badawcze* / red. R. Nycz. – Kraków, 2011. – S. 239–256.
2. La Capra, D. Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna / D. La Capra. – Kraków : Universitas, 2009. – 347 s.
3. Assmann, A. Między historią a pamięcią. Antologia. / A. Assmann. – Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013. – 324 s.
4. Ассман, А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика / А. Ассман. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с.
5. Tokarska-Bakir, J. Historia jako fetysz / J. Tokarska-Bakir // *Rzeczy mgliste* / J. Tokarska-Bakir. – Sejny : Pogranicze, 2004. – 224 s.
6. Воробьева (Вежлян), Е. Прорвать заграждение: блокада Ленинграда как символ и опыт [Электронный ресурс] / Е. Воробьева (Вежлян). – Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11801. – Дата доступа: 01.08.2022.
7. Ostachowicz, I. Noc żywych Żydów / I. Ostachowicz. – Warszawa : W.A.B, 2012. – 256 s.
8. Chutnik, S. W krainie czarów / S. Chutnik. – Kraków : Znak literanova, 2014. – 264 s.
9. Chomątowska, B. Stacja Muranów / B. Chomątowska. – Wołowiec : Czarne, 2012. – S. 464.
10. Sendyka, R. Pryzma. Zrozumieć nie-miejsce pamięci / R. Sendyka // *Teksty Drugie*. – 2013. – № 1/2. – S. 323–344.
11. Bauman, Z. Świat nawiedzony / Z. Bauman // *Więź*. – 2007. – № 9. – S. 48–58.
12. Hoberman, J. Quentin Tarantino’s Inglourious Basterds Makes Holocaust Revisionism Fun [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.villagevoice.com/film/quentin-tarantinos-inglourious-basterds-makes-holocaust-revisionism-fun-6391999. – Дата доступа: 16.09.2022.
13. Гинзбург, Л. Записки блокадного человека. Избранная проза / Л. Гинзбург // СПб. : Лениздат, 2014. – 352 с.
14. Тургенев Андрей. Спать и верить: Блокадный роман. [Электронный ресурс] / Андрей Тургенев. – Режим доступа: https://royallib.com/read/turgenev_andrey/spat_i_veritblokadniy_roman.html#0. – Дата доступа: 04.09.2022.

15. Богданова, О. «Спать и верить» Андрея Тургенева, или «Блокадный роман» Вячеслава Курицына [Электронный ресурс] / О. Богданова. – Режим доступа: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1031>. – Дата доступа: 13.09.2022.
16. Адельгейм, И. Е. Психология поэтики. Аутопсихотерапевтические функции художественного текста / И. Е. Адельгейм. – М.: Индрик, 2018. – 648 с.
17. Фарелли, Ф. Провокационная терапия [Электронный ресурс] / Ф. Фарелли. – Екатеринбург, 1996. – Режим доступа: URL:http://royallib.com/book/farrelli_frenk/provokatsionnaya_terapiya.html. – Дата доступа: 15.08.2022.
18. Haiman, J. Talk is Cheap: Sarcasm, Alienation, and the Evolution of Language / J. Haiman. – Oxford&New York: Oxford University Press, 1998. – 220 p.
19. Жельвис, В. И. «Черный юмор: анатомия человеческой деструктивности» [Электронный ресурс] / В. И. Жельвис. – Режим доступа: www.uspu.yau.ru. – Дата доступа: 01.09.2022.
20. Масленкова, Н. А. (Не)культурный формат «черного юмора» / Н. А. Масленкова // *Studia Culturae*. – 2011. – № 12. – С. 143–151.
21. LaCapra, D. Trauma, nieobecność, utrata / D. La Capra // *Antologia studiów nad traumą* / red. T. Łysak. – Kraków: Universitas, 2015. – С. 59–107.
22. Przymuszała, B. Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci / B. Przymuszała. – Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2016. – 370 s.
23. Janicka, E. Festung Warschau / E. Janicka. – Warszawa: Wydawnictwo “Krytyki Politycznej”, 2011. – 393 s.
24. Jakab, I. Humor and psychoanalysis / I. Jakab // *L’Humor. Histoire, culture et psychologie*. – Paris, 1998. – P. 15–20. Цит. по: Копытин, А. И. Юмор в искусстве и арт-терапии: феноменология, диагностика, защитно-адаптивные возможности [Электронный ресурс] / А. И. Копытин. – Режим доступа: http://medpsy.ru/mpj/archiv_global/2012_4_15/pomer/pomer02.php. – Дата доступа: 13.09.2022.
25. Жельвис, В. И. Некоторые эмоциогенные особенности инвективного общения / В. И. Жельвис // *Язык и эмоции: сб. науч. тр.* – Волгоград: Перемена, 1995. – С. 24–32.
26. Гликман, К. В. Тургенев: «Спать и верить (Блокадный роман)» / К. В. Гликман // *Вопросы литературы*. – 2009. – № 3. – С. 116–118.
27. Урицкий, А. Такая странная (страшная?) игра... [Рецензия на книгу: Тургенев А. Спать и верить: Блокадный роман. М., 2007] / А. Урицкий // *Новое литературное обозрение*. – 2008. – № 3. – С. 339–342.

I. Adelheim

GROTESQUE VS NARRATIVE TRAUMA (PROSE OF SYLVIA HUTNIK, IGOR OSTAHOVICH, ANDREI TURGENEV)

The article analyzes the texts generated by post-memory perspective that refer to the part of historical trauma that was not worked through, was repressed because of its non-heroic nature. The main question that the author of the article is trying to answer is: what is the psychological and artistic reason for using grotesque, sarcasm, black humor when referring to topics sacralized by the very scale of human tragedy.

Keywords: Holocaust, the Siege of Leningrad, post-memory, big narrative, historical trauma, Warsaw, Muranov, grotesque, deconstruction, provocative therapy of F. Farrelli.

Д. С. Фещенко (Владивосток, Россия)

**СИНТАКСИС КОЛЛЕКТИВНОЙ ТРАВМЫ.
ЯЗЫК РЕПРЕССИВНОГО ОПЫТА В ПРОЗЕ
ВАРЛАМА ШАЛАМОВА (на материале цикла «Левый берег»)**

Рассматриваются некоторые синтаксические особенности художественного языка Варлама Шаламова. Исследуется взаимосвязь синтаксической организации прозы писателя с содержательным аспектом «Колымских рассказов». Отмечается роль синтаксических конструкций в оформлении специфических шаламовских тем: репрессий, смерти, памяти и др., а также в изображении психологического состояния лагерного заключенного.

Ключевые слова: В. Т. Шаламов, «Колымские рассказы», новая проза, синтаксис Шаламова.

Преодоление травмирующего опыта, поиск адекватного этому опыту языка с целью рассказать о нём – магистральные проблемы, решением которых занимался Варлам Тихонович Шаламов, создавая корпус «Колымских рассказов» (КР). Цели, которые ставил перед собой автор, привели его к переосмыслению литературной традиции и созданию оригинальной художественной системы, принципы которой были сформулированы Шаламовым в ряде его литературоведческих работ («О прозе», «О “новой прозе”» и др.) [1]. Согласно автору, «“Колымские рассказы” – это поиски нового выражения, а тем самым и нового содержания. Новая, необычная форма для фиксации исключительного состояния, исключительных обстоятельств, которые, оказывается, могут быть и в истории, и в человеческой душе» [Там же, с. 131]. «Новая проза» Шаламова изображает человека «в крайне важном, не описанном ещё состоянии, когда человек приближается к состоянию, близкому к состоянию зачеловечности» [Там же, с. 121].

Устройство «новой прозы», её жанровая природа является объектом устойчивого интереса в литературоведении. Жанровая специфика прозы Шаламова рассмотрена в работах таких исследователей, как Е. Ю. Михайлик, Л. Токер, М. Ю. Михеев, Ю. А. Шрейдер [2; 3; 4; 5]. Большая литература посвящена повествовательным особенностям в текстах КР. Одно из наиболее значительных и масштабных исследований в этом отношении – сборник статей Елены Михайлик о поэтике КР, объединённых под обложкой книги «Незаконная комета» [2]. В работах Михайлик вдумчиво и детально разбирается устройство «новой прозы», которая, по замыслу Шаламова, «сделает возможной прямую проекцию авторского опыта на сознание читателя, превратит читателя из зрителя в участника действия» [2, с. 57].

Данная работа представляет собой попытку исследования собственно языковых особенностей, составляющих своеобразный «синтаксический фундамент» оригинальной и самобытной прозы Варлама Шаламова. Для этого мы обратимся к синтаксическим средствам, которые мы рассматриваем, опираясь на методику синтаксического анализа художественного текста, разработанную в трудах Е. А. Иванчиковой [6], с учётом положений концепции синтаксической изобразительности В. В. Виноградова [7]. Согласно методике Иванчиковой, на уровне синтаксиса текста и предложения выявляются сходные по синтаксическим признакам компоненты художественных текстов и выделяются группы однородных композиционно-синтаксических форм.

1. Примечательную роль в организации отрезков текста, в которых содержится проявление эмоций повествователя, героя или выделяется какая-либо деталь из общей воссоздаваемой автором картины, играют разного рода *повторы и ритмизированные построения*. Прежде всего, повторы (часто в сочетании с восклицательной интонацией) могут выделять фразы, служащие внешним проявлением эмоциональности. Такие фразы могут отсылать как к эмоциям самого повествователя, так и к одному из персонажей либо коллективному герою (коллективный образ заключённых, тюремное начальство).

Мой срок кончился в январе сорок второго года, но я освобождён не был, а “оставлен в лагерях до окончания войны”, как тысячи, десятки тысяч других. До конца войны! День было прожить трудно, не то что год... [8, с. 284] – в примере (из рассказа «Мой процесс») обстоятельственная часть предыдущего предложения повторяется в виде отдельной синтагмы с восклицательной интонацией.

Одна из творческих задач, к которым стремился Шаламов, работая над «Колымскими рассказами», – поместить читателя (в пределах, возможных для литературы) в эмоциональную атмосферу лагерного мира. («Новая проза – само событие, бой, а не его описание» [1, с. 109]; «Я ставил себе задачей создать документальное свидетельство времени, обладающее всей убедительностью эмоциональности» [1, с. 122]). Отсюда отмечаемая исследователями основная интонация рассказов Шаламова – строгое, нейтрально-объективированное изложение, которое соответствует монотонному ходу жизни (существования) заключённого, основное содержание которой – голод, холод и монотонный, изнурительный труд. Когда же происходит что-либо выходящее за рамки однообразной повседневной жизни (гибель лошади, приезд комиссии, поставки продукции по ленд-лизу и т. д.), тогда

изменение эмоционального фона, общая взволнованность находят отражение в ритме повествования, что проявляется, в частности, введением в текст повторов, меняющих общий интонационный рисунок.

В лагере пала лошадь. Это было не очень большой потерей – на Дальнем Севере лошади работают плохо. Но мясо! Мясо! Шкуру надо было снять <...> Вызвался Скоросеев <...> О Скоросееве говорил весь барак, весь посёлок. Мясо, мясо! Группу лошади затащили в баню... [8, с. 295].

Отбирали вольную одежду, вольную одежду – у многих вольная одежда была, – ведь в этой разведке работали и вольнонаёмные, и была разведка бесконвойной. Предупреждение побегов? Выполнение приказа? Перемена режима? [8, с. 296].

Зависть – вот как называлось следующее чувство, которое вернулось ко мне. Я позавидовал мёртвым своим товарищам <...> Я позавидовал и живым соседям, которые что-то жуют <...>

Любовь не вернулась ко мне. Ах, как далеко любовь от зависти, от страха, от злости! Как мало нужна людям любовь! Любовь приходит тогда, когда все человеческие чувства уже вернулись [8, с. 336].

Прослеживается организующая роль повторов на уровне композиции.

Так, в «Сентенции» повтор противительной конструкции «не + противительный союз» выделяет **тему воскресения, возвращения героя к жизни.**

Не равнодушие, а злость была последним человеческим чувством – тем, которое ближе к костям; Не жизнью была смерть замечена, а полусознанием, существованием, которому нет формул и которое не может называться жизнью [8, с. 334].

Комбинации из разных по форме повторов в рассказе «Лида» создают особый ритмический рисунок. Вариации одной и той же мысли – возможного близкого освобождения, – подчёркнутые повторами, отражают мучительные, тягучие размышления героя.

Лагерный срок, последний лагерный срок Криста таял»; «Крист гнал от себя мысли о возможной свободе, о том, что называется в мире Криста свободой; Это очень трудно – освободиться. Крист знал это по собственному опыту. Знал, как приходится переучиваться жизни, как трудно входить в мир других масштабов, других нравственных мерок, как трудно воскрешать те понятия, которые жили в душе человека до ареста [8, с. 266]; Крист знал и другое – что, выходя на свободу, он становился навеки “меченым”, навеки “клеймённым” – навеки предметом охоты для гончих собак, которых в любой момент хозяева жизни могут спустить с поводка; Но до расстрела было ещё несколько ступеней, несколько ступеней этой страшной движущейся живой лестницы, соединяющей человека и государство [8, с. 267].

Выделение *темы репрессий* с помощью повтора встречаем в рассказе «Прокажённые».

...Но бушевала больница. Вся больница. И те, которых избивали на допросах и чья душа была превращена в прах тысячами допросов, а тело изломано, измучено непосильной работой – со сроками двадцать пять и пять – сроками, которые нельзя было прожить, выжить, остаться в живых... [8, с. 189]; Найден был фронтовик, сидевший за измену родине, имевший двадцать пять и пять и наивно полагавший, что своим героизмом уменьшит срок, приблизит день возвращения на свободу [8, с. 192].

2. Приведённый выше пример демонстрирует также специфический характер *связи синтаксической структуры текста с тематической (и мотивной) структурой*. Примечательно, что в обоих предложениях, разделённых между собой несколькими страницами текста, тема репрессий возникает как бы побочно по мере развития основной сюжетной линии рассказа (выявление проказы в лагере – бегство прокажённых – их обнаружение и последующее исчезновение) и проявляется в конструкциях синтаксического осложнения. В первом случае она помещена в придаточное предложение, «спрятана» в пояснительной конструкции (конкретизация); во втором – находится внутри конструкции дополнительной глагольной предикативности. Так подчёркивается скрытость этой темы, которая словно вырывается наружу из «синтаксической глубины» осложнённого предложения. Кроме того, возникает смысловая связь между темой репрессий и сквозным мотивом рассказа, который можно обозначить как *выявление правды, обнаружение скрытого*:

Война подняла со дна жизни и вынесла на свет такие пласты, такие куски жизни, которые всегда и везде скрывались от яркого солнечного света. Это – не уголовица и не подпольные кружки. Это – совсем другое [8, с. 188].

Подобный приём – *помещение определённой темы* (репрессий, смерти, войны) *в подчинённые синтаксические структуры* сложного предложения (придаточные предложения, осложнения) или в позицию иерархически подчинённого высказывания внутри текстовой единицы – сложного синтаксического целого, свободного высказывания второго типа (ССЦ, СВ-2 – в терминологии М. Я. Дымарского [9]) неоднократно встречается в текстах Шаламова.

...в открытое окно Крест услышал сухой щелчок револьверного выстрела. Перс был убит надзирателем, тем самым, которого он только что брил. Скрюченное тело лежало у крыльца. Дежурный врач пощупал пульс, подписал акт. Пришёл другой парикмахер, Ашот – армянский террорист... [8, с. 198] – в данном отрывке из рассказа

«Геологи» два события, убийство одного парикмахера и назначение другого, выраженные предикатами в форме совершенного вида, следуют одно за другим, разделённые лишь одним предикатом в форме изобразительного имперфекта («Скрюченное тело лежало у крыльца»). Далее следует ряд сказуемых в форме совершенного вида, сухо, протокольно перечисляющих стандартные действия врача. Затем мы узнаём краткую предысторию Ашота, о том, что его вскоре сняли с должности, был назначен другой парикмахер, и т. д. – и всё это в составе одного ССЦ. Высказывание, говорящее об убийстве, структурно подчинено главной теме этого ССЦ, которую можно обозначить как «механическая повторяемость, сменяемость событий», что находит выражение в обилии глаголов в аористивной функции, называющих следующие друг за другом действия и лексическом наполнении фрагмента:

*...Прошла ещё одна баня <...> пришёл другой парикмахер <...> и брить геологов ему больше **не пришлось** <...> **Нашли** кого-то из блатарей, да и сам принцип был изменён <...> В Бутырской тюрьме так меняют часовых – скользящей системой постов [8, с. 198]. Как видно, внутри данного фрагмента **убийство человека** не является главным событием – оно лишь мимолётный фрагмент в ленте обыденных событий колымского конвейера.*

Интересный пример соотношения тематической и синтаксической структур, совмещённый с нарушением грамматической нормы, встречаем в рассказе «Кусок мяса».

Конец года наполняет жизнь заключённых тревогой. Все, кто держится за свои места нетвёрдо (а кто из арестантов уверен, что держится твёрдо?), – разумеется, из пятьдесят восьмой статьи, завоевавшие после многолетней работы в забое, в голоде и холоде, призрачное, неуверенное счастье нескольких месяцев, нескольких недель на работе по специальности или любым “придурком” – бухгалтером, фельдшером, врачом, лаборантом – все, кто пробился на должности, кои положено занимать вольнонаёмным (а вольнонаёмных нет) или бытовикам – а бытовики мало ценят эти “привилегированные” работы, ибо могут устроиться на такую всегда, а потому пьянствуют и кое-что похуже [8, с. 277]

– для данного политематического построения (в классификации Дымарского – свободное высказывание второго типа, СВ-2) характерна высокая концентрация подробностей, деталей лагерной жизни, содержащихся в одной коммуникативной единице. Огромное количество информации, имеющей отношение к лагерному быту, помещено в осложнениях. Под воздействием такого нагромождения синтаксических осложнений распадается, теряется грамматическая

основа предложения. Предикат достраивается, восстанавливается только мысленно, из предыдущего контекста (Например, «[Волнуются / тревожатся] все, кто держится за свои места нетвёрдо...»). «Смятение», вносимое в текст с помощью синтаксических средств, отражает эмоциональное состояние заключённых, их тревогу от предстоящих перемен.

3. На уровне синтаксиса предложения в текстах Шаламова обращает на себя внимание регулярное использование автором синтаксических рядов (конструкций с параллельными членами), многочисленные случаи применения которых (более 300 в цикле рассказов «Левый берег») можно сгруппировать по функциональному признаку.

Прежде всего, отмечается широкое применение синтаксических рядов в выделении содержательно-смысловых компонентов текста: тем, мотивов. Так, *тема репрессий* часто подчеркивается данным видом синтаксических конструкций – союзными и бессоюзными рядами.

«Спецзаказ»: *Пеллагра и блатные, конвой и алиментарная дистрофия старались как могли* [8, с. 300].

«Ожерелье княгини Гагариной»: *Для Криста не поединок со следователем играл главную роль. Крист понимал, что он обречён, что арест – это осуждение, заклятие* [8, с. 201] – в рассказе тема репрессий, уничтожения человека имеет как бы фоновый характер; здесь она утверждается как неотъемлемая часть лагерной действительности.

«Лида»: *«Спецуказания» были приказом убить, не выпустить живым, и Крист это понимал <...> листок папиросной бумаги обязывает всякое будущее начальство <...> следить, доносить, принимать меры...* [8, с. 268].

В уже упомянутом выше рассказе «Прокажённые»: *...Сроками двадцать пять и пять – сроками, которые нельзя было прожить, выжить, остаться в живых...* [8, с. 190] – тема уничтожения человека также выделена рядами и вынесена в отступление от основной сюжетной линии, в виде сентенции; и далее, в конце рассказа: *Найден был фронтовик, сидевший за измену родине, имевший двадцать пять и пять и наивно полагавший, что своим геройством уменьшит срок, приблизит день возвращения на свободу* [8, с. 192] – к возникающей снова теме репрессий присоединяется *мотив разоблачения обмана*. Прокажённые разоблачены, сбежавшие найдены (этот мотив обнаружения выделен фонетически, звукописью: *Разобрали брёвна. В глубине, не вставая, лежали обнажённые оба прокажённых*) [8,

с. 191]), но это лишь частный случай разоблачённого обмана со стороны заключённых, которому противостоит гораздо более масштабный и жестокий обман со стороны государства, и в финале рассказа этот обман остаётся, утверждаясь как неотъемлемое свойство лагерного мира. Заканчивается рассказ строчкой: *А когда приехал конвой с острова, заключённого Королькова взяли вместе с прокажёнными, как обслугу. Больше я никогда не слышал ни о Королькове, ни о Федоренко, ни о Лецинской* [8, с. 192] – отрицательное наречие, отрицательная частица и частица «ни», сопровождающая ряд из фамилий, выделяет ещё один из постоянных мотивов сборника – *исчезновение человека*. Он встречается также в рассказе «Геологи»: *Геологи исчезли в одну из ночей* [Там же, с. 198]; в рассказе «Лучшая похвала»: *Хохлов был эмигрант <...> Родина встретила его арестом, следствием, лагерным приговором. Никогда больше о Хохлове я не слышал. Роговые очки, близорукие голубые глаза, белокурые грязные волосы...* – судьба эмигранта Хохлова приведена в качестве типового сюжета, обобщённой судьбы политзаключённого [8, с. 241].

Тема памяти, обозначенная в эпиграфе-посвящении Ирине Павловне Сиротинской («*Ире – моё бесконечное воспоминание, заторможенное в книжке “Левый берег”*») [8, с. 186] и проходящая через весь цикл, также неоднократно выделяется синтаксически.

Запах мы запоминаем, как стихи, как человеческие лица» [8, с. 187] – сложный вид синтаксического осложнения (ряд из двух трёхчленных сравнительных конструкций) выделяет тему в отступлении-сентенции из первого рассказа сборника.

Я хочу всё запомнить, запомнить и описать» [8, с. 323] – произносит повествователь в рассказе «Букинист».

Заведующий хирургическим отделением Кубанцев, только что из армии, с фронта, был потрясён зрелищем этих людей, этих страшных ран, которые Кубанцеву в жизни не были ведомы и не снились никогда [8, с. 186] – говорится в рассказе «Прокуратор Иудеи» об одном из переходящих персонажей цикла. Повтор указательного местоимения подчеркивает потрясение хирурга как свидетеля описываемых в рассказе событий. В конце же рассказа сообщается, что хирург заставил себя *забыть* всё, что было связано с этим эпизодом его жизни, и приводится ссылка на одноимённый рассказ Анатоля Франса, в котором Понтий Пилат забывает Христа. Последний рассказ сборника, «Сентенция», в этом отношении представляет собой антитезу – возвращение героя к жизни начинается с пробудившейся в нём способности воспринимать мир, людей:

Люди возникали из небытия – один за другим; Однажды ночью я ощутил, что слышу эти стоны и хрипы. Ощущение было внезапным, как озарение, и не обрадовало меня. Позднее, вспоминая эту минуту удивления, я понял, что потребность сна, забытья, беспамятства стала меньше... [8, с. 333, 335]. К герою, помимо его собственной воли, возвращаются человеческие чувства: страх, зависть, жалость. Вслед за чувствами просыпается память. Возвращается слово из того другого мира, к которому он когда-то принадлежал: *Сентенция – что-то римское, твёрдое, латинское было в этом слове [8, 338].* На протяжении цикла прослеживается смысловая динамика: от забывания, умирания – к восстановлению памяти, правды, воскресению.

И наконец, необходимо отметить связь синтаксических рядов с одним из принципов «новой прозы» В. Шаламова – изображением определённого психологического состояния, «редко наблюдаемого состояния души» [1, с. 128].

И это внезапное проявление стыда возникает как тончайшее человеческое чувство и вспоминается потом всю жизнь как что-то настоящее, как что-то бесконечно дорогое [8, с. 190] – в эпизоде из рассказа «Прокажённые» – ряд качественных прилагательных в сочетании с повтором неопределённого местоимения «что-то» характеризует изображаемый автором психический феномен, неопределённые местоимения добавляют оттенок рефлексии, поиска нужного слова. И далее: *Это человеческое, смешное, нежное обнаруживается в людях внезапно [8, с. 190].*

В рассказе «Ожерелье княгини Гагариной»: *Главное же, на что тратятся все душевные, все духовные и нервные силы в тюрьме – борьба со следователем [8, с. 200]* – раскрываются некоторые аспекты психологического состояния подследственного; создаётся своеобразный контраст с другими рассказами цикла: в следственной тюрьме герои беседуют, играют в «осмысленные» игры и, в целом, проводят время в камере интеллектуально. В финале рассказа мы узнаём о судьбе доктора Миролубова: *... Был освобождён в войну, работал врачом на прииске, состарился и умер в 1965 году [8, с. 207]* – ряд событийных предикатов передаёт основные события его жизни. Вся судьба Миролубова помещается в одном абзаце, а от освобождения до смерти – в одном предложении; рассказ сфокусирован, таким образом, на психическом состоянии – «душевной слабости», «опасном часе его жизни» [8, с. 207].

Выделенные синтаксические конструкции и их функционирование, а также особенности соотношения семантической и синтаксической структур текста демонстрируют связь синтаксиса с содержательными

категориями текстов «Колымских рассказов» и с авторской интенцией – как на уровне синтаксиса текста, так и на уровне предложения. Синтаксические структуры (повторы, ряды) участвуют в изображении эмоционального, психологического состояния персонажей КР. На всём пространстве цикла «Левый берег» наблюдается своеобразное противоборство центральных шаламовских тем и мотивов: с одной стороны – смерть, репрессии, забвение; с другой – воскресение, возвращение к жизни, возвращение и утверждение памяти о жертвах государственных преступлений. Источник энергии, высвобождаемой при столкновении этих противоборствующих композиционных элементов, лежит, в том числе, и на уровне языковых структур, организующих смысловое единство цикла средствами синтаксиса.

Список литературы

1. Шаламов, В. Т. Всё или ничего: Эссе о поэзии и прозе / В. Т. Шаламов. – СПб. : Лимбус Пресс, 2016. – 522 с.
2. Михайлик, Е. Ю. Незаконная комета. Варлам Шаламов: опыт медленного чтения / Е. Ю. Михайлик. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 376 с.
3. Токер, Л. Литература и документ: опыт взаимочтения / Л. Токер // Литера. – 2013. – С. 103–110.
4. Михеев, М. Ю. О «новой» прозе Варлама Шаламова / М. Ю. Михеев // Вопросы литературы. – 2011. – № 4. – С. 183–214.
5. Шрейдер, Ю. А. Философская проза Варлама Шаламова / Ю. А. Шрейдер // Русская мысль (Париж). – 1991. – № 3883.
6. Иванчикова, Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского / Е. А. Иванчикова. – М. : Наука, 1979. – 288 с.
7. Виноградов, В. В. О языке художественной прозы / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – 360 с.
8. Шаламов, В. Т. Колымские рассказы / В. Т. Шаламов. – М. : Изд-во «Э», 2018. – 928 с.
9. Дымарский, М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст: на материале русской прозы XIX–XX вв. / М. Я. Дымарский. – М. : Ленанд, 2020. – 294 с.

D. Feshchenko

SYNTAX OF COLLECTIVE TRAUMA. THE REPRESSION EXPERIENCE IN LANGUAGE STRUCTURES IN THE VARLAM SHALAMOV'S PROSE (based on «The left bank of the river» stories)

The article discusses some syntactic features of Varlam Shalamov's language. This analysis covers the relationship between a semantic aspect and syntax of «Stories from Kolyma». The syntactic structures are proved to be the fundamental syntactic instrument in organizing certain themes (such as repressions, murder, memory, etc) and depicting the psychological image of Shalamov's characters.

Keywords: Varlam Shalamov, «Stories from Kolyma», «The left bank of the river», Shalamov's syntax.

Ю. Н. Мыслина (Владимир, Россия)

СЛОВО КАК СПОСОБ ИЗЖИВАНИЯ ТРАВМ РЕВОЛЮЦИЙ
В РОМАНЕ Дж. ДЖОЙСА «УЛИСС»
И ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ ПУТЕВОДИТЕЛЕ
М. ШИШКИНА «РУССКАЯ ШВЕЙЦАРИЯ»

Статья посвящена способам изживания травм революций с помощью Слова как сущности в романе Дж. Джойса «Улисс» и литературно-историческом путеводителе М. Шишкина «Русская Швейцария». Доказывается, что Шишкин в путеводителе «Русская Швейцария» как сознательный последователь джойсовской традиции иронико-патетического представления эмоций превращает их в тест, встроенный в общие перипетии художественного языка. Тем самым современный автор утверждает приоритет дискурсивных установок в образовании художественной структуры в сравнении с эмоциональными, которые воспринимаются им как частные и побочные. Переосмысляя джойсовские техники, Шишкин дистанцируется от традиций образцовых сюжетов, в которых героическая патетика была встроена в классическую схему жизни и смерти, что связывало общие места риторики и «общее дело».

Ключевые слова: Дж. Джойс, М. Шишкин, историческая травма, Слово, производство чувственности, образцовый биографический сюжет.

Развитие социума в XXI в. столкнулось с новым специфическим феноменом – «обществом травмы» (Ж. Т. Тощенко) – пребыванием в состоянии длительной стагнации с отсутствием четкой линии дальнейшего позитивного развития. Одним из способов преодоления состояния травмы общества становится революция. Мы же в своем исследовании на примере текстов Дж. Джойса «Улисс» и М. Шишкина «Русская Швейцария» рассмотрим возможность изживания травм революций с помощью Слова. Словом мы называем определенную конструкцию художественной речи, противостоящую прежним штампам литературности и обладающую способностью создания нового «языкомира» с возможностью саморефлексии, актуализируя «... традицию христианского отношения к слову-логосу, предполагающая в ней выход из тупиков экзистенциального одиночества, прочувствованного предшествующим столетием» [1, с. 237]. Хотя роман «Улисс» и путеводитель «Русская Швейцария» принадлежат разным жанрам: фикшн у Джойса и нон-фикшн у Шишкина – общий путь взаимопроницаемости границ обоих жанров, приоритет перфомативности над сюжетностью, а также схожее представление обоими авторами понятия опыта эмиграции как ключа к мировой истории дают возможность проведения нашего исследования.

И Джойс, и Шишкин писали свои произведения в кризисные (для своей страны) годы. Хотя действия в романе «Улисс» происходят в 1904

году, сам роман писался с 1914–1921 годы. В 1916 году в Ирландии произошло Пасхальное восстание за гомруль. Но в течение нескольких дней британские войска его подавили, арестовав более тысячи участников и казнив большинство его предводителей. Эти кровавые события нашли отражение в эпизодах: «Телемах», «Сцилла и Харибда», «Циклопы», в которых герои романа спорят об ирландских национальных традициях и современной политической обстановке. В эпизоде «Цирцея» Джойс аллегорично представляет Пасхальное восстание 1916 г. в виде пародийных сцен Рождества и Апокалипсиса вкупе со служением Черной мессы на теле обнаженной женщины.

По убеждению Хосе Вергара, «подобно тому, как Ирландия на рубеже веков переживала кризис идентичности, постсоветская Россия столкнулась с проблемой примирения с неопределенным будущим, кровавым прошлым и существенными неизвестными в быстро меняющемся настоящем» [2, p. 148].

Современный русский писатель М. Шишкин, уехав в Цюрих, начал создавать там литературно-исторический путеводитель «Русская Швейцария» по собственному признанию, с целью заполнить культурную пустоту своей эмиграции: «... когда я оказался в пустоте, в швейцарской русской культурной пустыне, мне пришлось писать собственную российскую историю» [3, с. 141]. Писатель здесь поступил как и Джойс при работе над «Улиссом» (в Цюрихе была написана большая его часть), и тем самым эксперимент по рассмотрению истории как бы извне, был повторен еще раз. Шишкин, создавая свои тексты, стремился реинтегрировать современную русскую литературу в мировую культуру, и одним из возможных путей для этого он выбрал обращение к творчеству Джойса: «... стремление слить традиции и реинтегрировать русскую литературу в мировую культуру после советского эксперимента. Джойс выступает как призма, сквозь которую он видит это усилие, – и средство, и образец» [2, p. 143]. Инструментом для создания нового мироустройства русский автор выбирает Слово: «Безусловно, он по-прежнему очарован и увлечен литературным словом как инструментом миростроительства» [2, p. 143].

Поэтому для исследования возможности изживания травм революций с помощью Слова у Джойса и Шишкина мы рассмотрим две функции текста: производство чувственности и использование образцовых сюжетов. Для изучения проблемы «производства чувственности» мы обратимся к работе А. Л. Зорина «Появление героя: из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века», которая выявляет механизмы, превращающие чувства в текст.

«В записной книжке 1933–1935 годов Лидия Гинзбург говорила об “однородности” задач “историка” и “романиста”, призванных “объяснять одни и те же факты, только взятые в разных масштабах”» [4]. Изначально в жанре письма избегали описания чувств героев чтобы избежать обвинения в излишней беллетризованности. Но постепенно, начиная с работы Л. Февра «Чувствительность и история» (1941) утверждается «заразительность» эмоций у находящихся в одной локации людей. Позже (1960–1980-е гг.) антропологи Гирц, братья Стирнз и др. сошлись во мнении, что изучение эмоций служит скорее типизации, чем индивидуализации исторического опыта.

Поэтому появление модели «эмоционального процесса» Н. Фрайда и Б. Месквито, позволяющей «кодировать» событие, давать ему оценку и готовность к действию, с учетом определения происходящих в обществе процессов культурными нормами изучаемого общества (одно событие в обществах с разными социальными установками может вызвать диаметрально противоположные эмоции) может обладать эвристической продуктивностью для нашего исследования.

В русской антропологии Ю. М. Лотман представил свое видение «историко-психологических механизмов человеческих поступков», при действии которых нормы поведения, предписанные, например, «изящной словесностью», стали представлять собой «своего рода текст» и могли читаться как текст, структурировав «поэтику поведения соответствующей личности» [4]. Таким образом, эмоции принадлежат культуре и могут читаться как история литературы, эмоциональный мир индивидуума – это своеобразный текст. Поэтому, если закодированные в текст человеческие чувства не находят образца в «эмоциональных матрицах» – образуются пустоты, ведущие человека к гибели. Когда такие «эмоциональные матрицы» не справляются с поставленными перед ними задачами или устаревают, то на смену им приходят новые – такая смена эмоциональных парадигм в культуре позволяет подстраиваться под современные чувственные запросы общества как новая исторически обусловленная программа действий [4].

Для объяснения второй функции теста – производство образцовых сюжетов мы обратимся к работе Р. Лахманн «Демонтаж красноречия», в которой автор исследует русскую и польскую литературу XVII–XVIII вв. в ключе трансформации старых литературных традиций и рождения новых. Культуру этого периода русские ученые Лотман и Успенский обозначили понятием «двойная культура», имея в виду приоритет контрастов над конвенциональной серединой. «Дуальность и отсутствие нейтральной аксиологической сферы приводило к тому, что новое

мыслилось не как продолжение, а как эсхатологическая смена всего» [5]. Поэтому дистанцирование от производства образцовых сюжетов берет свое начало еще с конца XVII века: «С точки зрения позитивной оценки риторики как инстанции, которая постоянно ставит общие регламентирующие механизмы литературной коммуникации в зависимость от определенных исторических контекстов, негативная оценка ее как дисциплины и отрицание риторизма как нетворческой формы выражения, перегруженной клише и фальсифицирующей изображение, означают отрицание ставших проблематичными представлений и утверждений» [6, с. 237]. Такой прием направлен на развитие как художественной литературы, так и науки о литературе, отходящей от риторики и ставящей интерпретацию в центр внимания.

Для исследования производства чувственности в романе «Улисс» мы обратимся к историческому контексту, где наглядно показано отношение Джойса к Октябрьской Революции 1917 г.:

«В 1932 году московский Международный Союз Революционных Писателей направил Джойсу анкету с вопросом: “Какое влияние на Вас как на писателя оказала Октябрьская Революция, и каково ее значение для Вашей литературной работы?” За подписью Пола Леона (сражавшегося в Белой армии добровольцем) и с его несомненным удовольствием в ответ был послан нижеследующий учтивый текст:

“Милостивые государи, мистер Джойс просит меня поблагодарить вас за оказанную ему честь, вследствие которой он узнал с интересом, что в России в октябре 1917 г. случилась революция. По ближайшем рассмотрении, однако, он выяснил, что Октябрьская Революция случилась в ноябре указанного года. Из сведений, покада им собранных, ему трудно оценить важность события, и он хотел бы только отметить, что, если судить по подписи вашего секретаря, изменения, видимо, не столь велики”» [7, с. 273–274].

Конечно, этот отзыв мог отразить как позицию Леона, так и общий скепсис Джойса по отношению ко всем социальным движениям, не только революционным. Но, хотя отношение Джойса к революции было негативным, он не мог полностью игнорировать революционную борьбу, происходившую во время написания «Улисса» (Пасхальное восстание 1916 г.). Поэтому Джойс переносит революционную битву в словесную сферу, как сферу символического производства. В эпизоде «Циклопы» эмоциональный фон сцены казни народного героя Эммета диаметрально противоположен читательским ожиданиям всеобщей трагедии, т. к. сначала «Бурное оживление вызвали любимцы дублинской публики, уличные певцы Л-н-х-н и М-лл-г-н, со своим неизменным заразительным весельем исполнившие “В ночь перед тем, когда вздернули Ларри” (народ. ирланд. баллада конца XVIII в.)» [8, с. 344], а сразу после его смерти, «Забыв весь ужас действительности,

они хохотали от души, и зрители как один, не исключая достопочтенного пастора, предались вместе с ними дружному безудержному веселью. Чудовищная толпа буквально-таки помирала со смеху» [8, с. 347]. Здесь Джойс в пародийном ключе представляет реакцию толпы на казнь народного же освободителя. Авторская работа с чувственностью развенчивает догмат о безоговорочном следовании людей эмоциональным матрицам, принадлежащим эпохе. Хотя для Джойса всегда в приоритете свобода, но она не должна быть получена «кровью», главное для него – любовь: «Любовь любит любить любовь...» [8, с. 373]. Поэтому появление возлюбленной Эммета и сцена их прощания, с одной стороны, накаляет читательские предвкушения чувственности до предела, с другой, представляется в свойственном Джойсу ироническом преломлении, где для Эммета – возлюбленная и родина – неразделимы: «Шейла, моя любимая» (Шейла – одно из аллегорических названий Ирландии) [8, с. 347]. Здесь Эммет прощается одновременно и с любимой, и с родиной, которые в итоге оказываются ему не верны. Возлюбленная вскоре после его казни выходит замуж за англичанина, предавая их любовь: «Засим случилось романтичнейшее происшествие: юный красавец, выпускник Оксфордского университета, известный своим рыцарским отношением к прекрасному полу, выступил вперед и, представив свою визитную карточку, чековую книжку и родословное древо, просил руки несчастной молодой леди, умоляя немедленно назначить день свадьбы. Его предложение с готовностью было принято» [8, с. 347]. Для родины герой революции Эммет превратился в бледный символ, о котором вспоминают только при обсуждении национального пьянства, ложного патриотизма и «величия» ирландского языка.

По мнению Р. Элманна, сила Джойса «... заключается в том, что он, кажется, приходит к вещам через слова, а не к словам через вещи» [9, р. 4]. Поэтому в романе «Улисс» реальная казнь народного героя Эммета трансформируется в «казнь» Эммета как символа сентиментального и мифотворческого воображения ирландской нации с ее готовностью умереть за родину. Этим приемом Джойс разрушает воспетый в народных песнях и сказаниях ореол героического мученичества, провозглашая приоритет любви в противоположность ненависти, то есть показывая первичность дискурсивных структурообразующих решений в сравнении с эмоциональными, которые воспринимаются им как частные и вторичные.

Шишкин продолжает эту традицию критики эмоций через рассмотрение исторического процесса как прежде всего дискурсивного

образования, где не событие меняет дискурс, но дискурсивные порядки могут производить в том числе и события. По убеждению С. Оробия, мировая история для Шишкина: «... не только зависит от рассказа о ней, но растворена в самом языке, пропитана им...» [10, с. 17], поэтому Шишкин, как и Джойс, также «поместил» всю русскую революционную идею в Швейцарии, с ее основным критерием оправданности человеческой жизни «... лишь польза для “дела”» [11, с. 76], на «поле» текста (для него очевидно, что простой сентиментализм недостаточен для построения даже биографически-мемуарного повествования). Тихая Швейцария становится «самой революционной страной» в мире: «... многочисленны русские бомбисты будут спокойно готовить свои теракты на берегах тихих альпийских озер» [11, с. 79].

В путеводителе «Русская Швейцария» Шишкин приводит пример национальной гордости и самих швейцарцев в праздновании Эскалады (событие 11–12 декабря 1602 г., при котором женевцы отбили ночное нападение войск герцога-католика Эммануила Савойского). «Об этом празднике писала еще Анна Григорьевна Достоевская...: “... вот их самое большое национальное предание, больше у них ничего и нет, и, конечно, они этим гордятся, просто даже досадно смотреть. Одной бабе, которая вылила на голову барона помои из окна, даже сделан памятник на площади, “magnifique fontaine”, как они его называют (речь идет о Fontaine de l’Escalade. – М. Ш.), где она представлена с горшком на голове”». [11, с. 103–104]. Здесь Шишкин, как и ранее Джойс, передает ощущение от национального праздника в иронико-патетическом виде. Шишкин, критикуя культурные образцы с помощью дискурса, обращается к Слову, которое позволяет в том числе классифицировать и квалифицировать дискурсы.

Таким образом, если эмоции принадлежат культуре, а эмоциональный мир человека – это своеобразный текст, то и изживание трагизма революций в мире Джойса и Шишкина может происходить только Словом, которое вмещает в себя не только всю мировую историю и культуру, но и сам язык, который уже не сводит переживания индивида к частным коллизиям, а выводит его чувственность на новый уровень, интегрируя в общие перипетии художественной речи.

Шишкин в своем эссе «Больше чем Джойс» утверждает, что «Джойс не убивает язык – нельзя убить то, что уже мертво. Он не разрушает язык, но воссоздает его, очищает от всего лишнего, пытается найти способы, чтобы сказать невыразимое, то, для чего привычные слова уже давно не подходят. Они сгнили. Гнилыми словами нельзя вести самый важный разговор бытия. Нужно найти то довавилонское

наречие, на котором говорил человек с Богом. В начале было Слово. Он возвращается к истоку» [12, с. 100].

Если «возвращенное к истоку» джойсовское Слово наделяет его тесты самоуправляемостью и самодвижностью (авторская «мистика – присутствия и отсутствия» [7, с. 136]), а сам текст – это «не-письмо, которое не-для-чтения» [7, с. 138], то дистанцирование от производства образцовых сюжетов у Джойса представляется само собой понимающейся практикой. Поэтому, в эпизоде «Циклопы» Гражданин в своем монологе легко совмещает патетику непобедимых революционеров 1867 г. с их последующими казнями и новую Ирландию со старым «кабысдохом»: «Гражданин, уж само собой, только повода ждал, и тут же его всю понесло насчет непобедимых, старой гвардии, и героев шестьдесят седьмого года в марте 1867 г. фении предприняли попытку восстания, и про девяносто восьмой год не бойтесь говорить, и Джо в одну дудку с ним, обо всех, кого повесили, замучили, судили военно-полевым судом, и за новую Ирландию, за новое то да новое се. Раз ты за новую Ирландию, ты себе заведи для начала нового пса, так я считаю. А кабысдох паршивый кругом все обнюхивает, слюнявит, чешется и, гляжу, подбирается он к Бобу Дорену, который выставляет Олфу полпинты, и давай подлизываться к нему» [8, с. 342]. Здесь синтез возвышенного и комического оказывается простейшей формой взаимопроникновения дискурсов, которая меняет прежнее наивное отношение к письму или речи как инструменту для отображения реальности на рефлексивное, выясняющее, как речь может жить собственной жизнью. Поэтому, Слово становится главным героем произведения в его способности к саморефлексии, а следовательно, и возможности такой функции как изживания травм революции.

По мнению Шишкина, мировоззрение Джойса опирается на постулат: «Если невозможно изменить мир, полный войн, ненависти, страха, можно взять за руку ребенка и пойти гулять» [12, с. 92], поэтому Джойс утверждает приоритет простой обывательской жизни («Мистер Леопольд Блум с удовольствием ел внутренние органы животных и птиц. Он любил жирный суп из гусиных потрохов...» [8, с. 63]) над ее посвящением революционной борьбе («Гражданин трахает себя по коленке и орет: “Войны за границей, вот что всему причина!”» [8, с. 331]). Здесь мы видим пример дискредитации старого историзма, «историзма», поэтому, что считалось бы прежде частной характеристикой или обстоятельством, оказывается движущим механизмом культурных изменений, и настоящая история разворачивается не там, где ее пытаются разместить революционные или властные субъекты истории.

И, несмотря на то, что Шишкин (в отличие от Джойса) при написании путеводителя «Русская Швейцария» отводит бюргерской этике роль второго плана, его усиленный интерес к местам революций не тождественен одобрению насилия под любым благовидным предлогом. Современный писатель также, как и ранее его ирландский предшественник, дистанцируется от образцовых сюжетов изображения революционеров героями, в его представлении они чаще отдают «свою дань модному поветрию» [11, с. 212], нежели искренне посвящают жизнь революционной борьбе. Русские эмигранты-революционеры совсем не интересовались политической обстановкой Швейцарии: «Все они далеко держались в стороне от местного швейцарского рабочего движения. Слушая их споры, казалось, что они готовы жизнь отдать за свою партию в Цюрихе, а между тем к рабочему движению в самом Цюрихе они не приставали, они “кипели в своем соку”, страстно споря в своих кружках и ссорясь из-за заграничных течений вместо того, чтобы на работе, среди заграничных рабочих, на практике учиться будущей работе среди русских рабочих и крестьян и знать, по крайней мере не из журналов, а из действительной жизни, те направления, из-за которых они ссорились» [11, с. 212]. Здесь Шишкин представляет наложение и взаимовлияние русской и швейцарской культуры и языка, которые и порождают национальное и революционное мифотворчество. Будущее России мыслится Шишкиным как неопределенное, требующее другой социально-нравственной основы, поэтому, речь героев (как и ранее у Джойса) организовывается иным способом, уже не связанным с их действиями, что определяет новую ситуацию пребывания человека в культуре.

Таким образом, Слово для Джойса и Шишкина становится ресурсом избывания трагизма революций, т. к. Слово в их текстах опирается на достижения мировой литературы, в том числе включающей в себя критику революционного мифотворчества и его обслуживания старыми патетическими жанрами, индивидуализацию эмиграции, а также превращение эмоций в текст с техникой разрушения образцовых сюжетных линий. Поэтому один из главных вопросов Джойса к людям звучит так: «Человечество на земле, чтобы читать или убивать?» [12, с. 108], что полностью соответствует шишкинской интенции написания романа «Русская Швейцария».

Список литературы

1. Мотеюнайте, И. Слово как способ преодоления времени в романах Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина / И. Мотеюнайте // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин : кол. моногр. – Краков, 2017. – С. 227–238.

2. Vergara, J. All Future Plunges to the Past: James Joyce in Russian Literature (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies) / J. Vergara. – Ithaca (N. Y.) : Cornell University Press, 2021. – 270 p.
3. Роткирх, К. Одиннадцать бесед о современной прозе / К. Роткирх. – М. : НЛЮ, 2009. – 160 с.
4. Зорин, А. Л. Появление героя: из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века [Электронный ресурс] / А. Л. Зорин. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – 568 с. – Режим доступа: file:///C:/Users/Comp-PC1/Desktop/Zorin_A_L_Poyavlenie_geroya_Iz_istorii_russkoy_emotsionalnoy_kultury_kontsa_XVIII_nachala_XIX_veka.fb2. – Дата доступа: 12.06.2022.
5. Лотман, Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца 18 века) [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. – Режим доступа: https://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/27900/414_trudy_po_russkoi.pdf. – Дата доступа: 05.06.2022.
6. Лахманн, Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / Р. Лахманн. – СПб. : Академический проект, 2001. – 368 с.
7. Хоружий, С. «Улисс» в русском зеркале / С. Хоружий. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с.
8. Джойс, Дж. Улисс / Дж. Джойс. – М. : АСТ, 2019. – 1056 с.
9. Ellmann, R. James Joyce / R. Ellmann. – New York, Oxford, Toronto : Oxford University Press, 1982. – 887 p.
10. Оробий, С. П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы / С. П. Оробий. – Благовещенск : Изд-во БГПУ, 2011. – 161 с.
11. Шишкин, М. Русская Швейцария: литературно-исторический путеводитель / М. Шишкин. – М. : АСТ, 2011. – 606 с.
12. Шишкин, М. Буква на снегу: три эссе / М. Шишкин. – М. : АСТ, 2019. – 184 с.

J. Myslina

THE WORD AS A WAY TO SURVIVING THE TRAUMA OF
REVOLUTIONS IN J. JOYCE'S «ULISS» AND M. SHISHKIN'S NON-
FICTION «RUSSIAN SWITZERLAND»

The article is devoted to the ways of surviving the trauma of revolutions with the help of the Word as an essence in the in the novel by J. Joyce «Ulysses» and the literary-historical guide by M. Shishkin «Russian Switzerland». It is proved that Shishkin in the guide «Russian Switzerland» as a conscious follower of the Joycean tradition of ironic and pathetic representation of emotions turns them into a test built into the general ups and downs of the artistic language. Thus, the modern author affirms the priority of discursive attitudes in the formation of an artistic structure in comparison with emotional ones, which he perceives as private and secondary. Rethinking Joyce's techniques, Shishkin distances himself from the traditions of exemplary plots, in which heroic pathos was built into the classical scheme of life and death, which connected the common places of rhetoric and the «common cause».

Keywords: J. Joyce, M. Shishkin, historical trauma, Word, production of sensibility, exemplary biographical plot.

А. С. Джежора (Минск, Беларусь)

ФОКУС ТРАВМЫ В РОМАНЕ ЯНЫ ВАГНЕР «ВОНГОЗЕРО»

Рассмотрен феномен травмы как сюжетобразующий элемент романа Яны Вагнер «Вонгозеро» (2011), а также как точка зрения и хронотоп. Анализ романа приводит нас к выводу, что особенности жанра (сочетание постапокалиптики, дорожного романа, женского романа) предопределяют особую повествовательную структуру, позволяющую наиболее полно отразить специфику мира, переживающего коллективные и индивидуальные травмы.

Ключевые слова: постапокалиптика, травма, дорога, специализация времени.

После публикации дебютного романа Яны Вагнер «Вонгозеро» (2011) «вряд ли кто-то мог всерьёз подумать, что книга окажется пророческой и по меньшей мере отчасти предскажет, как будут развиваться события в Москве образца 2020 года во время коронавирусной пандемии» [1]. Факт предсказания Яной Вагнер мировой эпидемии в очередной раз проблематизировал вопрос о влиянии литературы на действительность. Что «более первично: катастрофы или сознание, эти катастрофы порождающее и визуализирующее» [2]. Философ Жан Бодийяр, в частности, считал, что «фантазии о смерти, как следствие, притягивают роковые события» [3]. Так или иначе, роман отражает катастрофическое сознание, формирующееся у людей при постоянном, недостаточном или чересчур эмоциональном контакте с травмой. Травма становится сюжетобразующим элементом, под знаком которого развивается повествование.

Роман Яны Вагнер «Вонгозеро» представляет собой хронику катастрофы, соединяя в себе жанры апокалипсиса и постапокалипсиса. Книгу не вполне верно относить к жанру антиутопии, поскольку антиутопия фиксирует состояние общества в застывшем в конечной точке моменте. Для этого жанра характерно объяснение правил расшатавшегося мира. Не всегда это «расшатывание» вызвано каким-то катаклизмом. Гораздо чаще представляются гиперболизированные последствия развития общества по тому или иному пути, черты которого видны в существующей реальности [4]. Постапокалиптика чаще используется в индустрии развлечений и очень часто допускает использование фантастических элементов (зомби и пр.). Как пишет Я. В. Исковских, «феномен постапокалипсиса – это феномен массовой культуры» [5]. Этот жанр фиксирует как развитие общества после катаклизма, изменившего правила мироустройства, так и ход развития самого катаклизма.

В романе «Вонгозеро» представляется ход протекания эпидемии. Впрочем, самой эпидемии мы не видим, никто из главных героев не заболевает и не умирает. Читателю представляются только последствия катаклизма. Описанная в книге катастрофа почти не повлияла на правила мира. Автор описывает развитие эпидемии почти с момента её зарождения (с момента обнаружения населением), но герои отрешаются от катастрофы, роман сосредотачивается на их внутреннем состоянии. Герои проезжают разрушенные города, пустынные дороги, сожжённые деревни. Катастрофа порой идёт на шаг впереди них, а порой отстаёт – и тогда перед нами спокойный город, живущий привычной жизнью, тихий дачный посёлок, не подозревающие о смерти люди. Важно, что временные линии эпидемии и путешественников никогда не совпадают, лишь пересекаются в паре мест, в основном в начале романа (поездки в закрытую на карантин Москву; беженцы под Череповцом). Отправившись в путь, герои словно попали в капсулу времени, защищающую их от опасности. События романа укладываются в две недели, но из-за постоянных смен маршрута, остановок, вынужденных задержек создаётся впечатление, будто герои едут целый месяц.

В хронотопе романа нарушается единство временной и пространственной категорий: первая оказывается нерелевантной, в то время как вторая подчиняет себе структуру книги.

Герои романа спешат, они отчаянно пытаются опередить смерть. По мнению Г. Юзефович, «гонка на выживание оборачивается в буквальном смысле гонкой» [6]. Они убегают от волны эпидемии, что само по себе бессмысленно, ведь от каждого города идёт своя волна. В этой гонке они проиграли, даже не успев в неё вступить. Время закончилось, как только они начали путь. Но герои имеют преимущество перед другими, и потому им удаётся спастись.

Травма как сюжетобразующий элемент реализуется не только на макро-, но и на микроуровне.

На фоне глобальной катастрофы, ставшей травмой для всего человечества, каждый из героев переживает свою личную травму. У каждого есть своя боль, и глобальная катастрофа, безжалостная к человеку вообще, служит своеобразным катализатором, проявляя предрасположенность героев к страданию. В нечеловеческих условиях герои переживают душевное огрубение. Они боятся, что не смогут уберечь близких. Важно, что кризисные события не создают проблемы *ex nihilo* – они лишь вскрывают противоречия в человеке, доводя их до крайней стадии, когда эти противоречия и воспринимаются как травмы. Болезненно несоответствие ожиданий реальности.

Ключевым образом в романе является дорога. Дорога выступает не только как хронотоп, но имеет смыслообразующее значение для развития сюжета [7, с. 98]: это главное испытание, которое раскрывает затаённые страхи, и единственная надежда, и спасение. Любопытно, что дома в романе, какими бы крепкими они ни казались, никогда не гарантируют безопасности [7, с. 99]. Во время каждой остановки с героями случается какая-то беда. Только дорога позволяет и почувствовать себя защищёнными от внешних угроз. Машина становится крепче, чем кирпичный дом. Однако на один дом в романе возлагают большие надежды – это маленькая сторожка на Вонгозере в Карелии. Совсем маленькое строение без электричества и водопровода, в котором будут тесниться 11 человек. С. С. Наумова проводит аналогию этой сторожки с легендарным Китеж-градом [7, с. 99], где могут спастись праведные (прошедшие путь испытаний).

Дорога является образом жизненного пути – «динамического, связанного с максимальным риском» [8, с. 352]. На этом пути герой приобретает новые знания, примиряется с собой, учится понимать других. В романе «Вонгозеро» путешественники должны отстаивать человечность в себе. Их главное испытание – не столько доехать, сколько остаться людьми. Трудность пути предопределяется сознанием мира: «значимо и ценно то, что связано с предельным усилием, с ситуацией «или/или», в которой происходит становление человека как героя» [8, с. 352] – или как человека.

По мере возникновения и преодоления трудностей персонажи раскрываются с новых, неожиданных сторон. Оказывается, тот, кого считали безупречным, может быть слабым. Беспечный ранее человек в момент опасности проявляет находчивость, смекалку и повышенную эмпатию. Ребёнок взрослеет, становится мужчиной, готовым рисковать собой, чтобы защитить семью, принимая на себя ответственность за жизни других. Для героев это путь раскрытия истинного я. Не случайно «в гностицизме понимание пути к спасению предполагает прежде всего самопознание человека» [8, с. 353].

Если дорога – метафора «жизненного пути» [7, с. 99], то остановка в контексте романа – то, что выбивает из колеи, лишает сил двигаться вперёд, мешает достичь цели. Каждая остановка в книге сопряжена с опасностью, это всегда травма. На протяжении романа герои постоянно ищут топливо – можно рассматривать его как метафору запаса духовных сил. Каждая встреча тревожна, часто губительна для героев, и читателя не может отпустить чувство беспричинного беспокойства, во многом вызванного стилем автора, спонтанным и сумбурным языком.

Яна Вагнер использует длинные сложные предложения для создания внутреннего голоса главной героини, от лица которой ведётся повествование. Аня пускается в пространные рассуждения, перескакивает с одного на другое, захлёбывается в потоке мыслей. Всё это – черты неестественного возбуждения, повышенной рефлексии. За нагромождением языковых конструкций Аня прячет свои тревоги.

Короткими, лаконичными предложениями сообщаются самые страшные известия («Мама умерла во вторник, семнадцатого ноября»; «По-настоящему мы испугались в тот день, когда объявили о закрытии метро»; «Ровно через неделю, во вторник, семнадцатого ноября, мама умерла»; «Девятнадцатого ноября наш телефон замолчал насовсем; вместе с ним отключился и Интернет»). Эти предложения всегда выносятся в сильную позицию – в начало абзаца. Такое расположение может быть вызвано и спецификой написания книги – как серии интернет-постов [6], каждый из которых удобно было начинать с цепляющей фразы. Когда главное, самое трудное уже сказано, следует серия бессоюзных предложений с превалирующим знаком тире, с которыми сказанное обрывает подробности, причинами, уточнениями – и эти детали не только оживляют сухую фразу, но и отвлекают читательское (и Анино) внимание от ужасного факта. Обращает на себя внимание то, что в тексте даже на графическом уровне дорога реализуется в виде тонкой длинной черты знака тире.

В хронотопе романа пространственный элемент более значим, чем временной. Более того, время принимает на себя некоторые характеристики пространства – мы можем говорить об «опространствлении» времени. «Путь, конституируемый объектами (как топографическими, так и сакральными), отмечающими разные участки пути, и нередко в целом соотнесённый с определёнными временными координатами, выступает как один из важнейших пространственно-временных классификаторов, или – более узко – как модель «специализации» времени» [8, с. 352]. В романе специализируется процесс восстановления после болезненных событий. Путешествие героев может быть рассмотрено как преодоление травмы. Эпидемия, разрушенные города, унылый пейзаж – все эти образы являются не столько декорацией, сколько отражением внутреннего состояния героев. Мироощущение персонажей конструирует реальность.

Покинуть уютное, привычное место их вынуждает какое-либо сильное потрясение, из-за которого обычное ранее существование становится невыносимым. Для Ани это смерть матери, для Марины и Лёни – нападение грабителей, приведшее к осознанию хрупкости их

безопасности, неспособности защитить друг друга, сигналом чего послужила мёртвая Айка на снегу. Для Ирины – угроза её ребёнку. Для Бориса Андреевича – слабое сердце. Для Андрея и Наташи – потеря дома и родных, чудесное спасение от неминуемой гибели.

И герои, запасшись топливом, ружьями и всем необходимым, бегут подальше. Они продолжают путь по жизни, забыв о том, что тревожит их. Но каждая встреча с людьми напоминает им о том, что они потеряли. Каждая остановка требует осмыслить положение вещей, прислушаться к своим чувствам и потому травмирует. Поначалу все, кого встречают герои, желают им навредить. Герои сначала враждебно воспринимают беженцев, но вскоре видят, что эти люди – тоже жертвы, у них своя травма, своя боль. В определённый момент агрессивная защита начинает восприниматься негативно и порождать ответную агрессию.

В поселении на озёрах ружьё совсем неуместно. Там живут здоровые люди, уже прошедшие долгий путь, вернувшие нормальное общество. И в здоровом человеческом социуме поведение героев выделяется, оно асоциально. Они ещё не готовы жить как прежде.

Первое время колючая защита воспринималась как естественная в состоянии травмы, но затем, по мере приближения к цели становится ясно, что пора прекратить защищаться, делая при этом больно другим. Пройдя такой путь, герои пришли к тому, что вновь готовы на диалог в решении проблем. Параллелью этой линии является стычка с Калиной-хозяйкой в поселении [9, с. 430–435], где агрессия в сторону Ани достигает пика. Но Лёня парой «неумных» шуток разрядил атмосферу и восстановил мир. Независимо от того, предлагается героям помощь извне или нет, они преодолевают препятствия, используя свои внутренние ресурсы.

Когда мир разрушался и всё становилось бессмысленным, единственным спасением для них было найти цель. И такой целью стало Вонгозеро и дорога. Героям приходилось жить ради дороги, ради пути к заветному озеру – и читателя не покидает ощущение, что цель не оправдана, что все усилия не стоят того, что персонажи получают по достижении точки назначения. Их «упорное желание выжить (а не жить) симптоматично для такого положения вещей» [3] и, несомненно, усиливает тревожное настроение романа.

Выход из травмы герои находят в том, чтобы заботиться о ком-то. Женщины берут опеку над своими детьми, мужчины – над детьми и жёнами. После долгой остановки роли меняются. Теперь задействован каждый. Забота о детях разделяется между несколькими людьми, отношения в семьях становятся более здоровыми. Самыми спокойными

остаются те, кто в этом страшном, постапокалиптическом мире посвятил жизнь помощи другим, – доктор Павел Сергеевич, водитель грейдера Михалыч. Выживают те, кто продолжает путь и помогает другим его пройти, потому что делать добро в их силах.

Таким образом, травма становится тем фокусом, в котором сходятся все уровни художественного мира романа «Вонгозеро».

Список литературы

1. «Вонгозеро» Яны Вагнер: пророчество, которое сбылось [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.chitai-gorod.ru/article/vongozero_yanu_vagner_prorochestvo_kotoroye_sbylos. – Дата доступа: 19.09.2022.
2. Фельзингер, Л. В. Постапокалиптические мотивы в современной американской культуре: литература и кино [Электронный ресурс] / Л. В. Фельзингер. – Режим доступа: <https://nauchkor.ru/pubs/postapokalipticheskie-motivy-v-sovremennoy-amerikanskoj-kulture-literatura-i-kino-587d367c5f1be77c40d59072>. – Дата доступа: 12.08.2022.
3. Бодрийяр, Ж. Америка / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. Д. Калугин. – СПб. : Владимир Даль, 2000. – С. 66–67.
4. 30 глав АСТ: интервью с Яной Вагнер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ast.ru/news/30-glav-ast-intervyu-s-yanou-vagner>. – Дата доступа: 13.09.2022
5. Исковских, Я. В. Постапокалипсис как жанр массовой культуры [Электронный ресурс] / Я. В. Исковских. – Режим доступа: <http://elibr.osu.ru/handle/123456789/5564>. – Дата доступа: 12.08.2022.
6. Галина Юзефович о романе «Вонгозеро» Яны Вагнер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/critique/post/43068-galina-yuzefovich-o-romane-vongozero-yanu-vagner>. – Дата доступа: 13.08.2022
7. Наумова, С. С. Реализация антиутопической модели в романе Я. Вагнер «Вонгозеро» / С. С. Наумова // Итоговая науч.- образовательная. конф., Казань, 2014 г. : сб. ст. : в 7 т. / М-во образования и науки, Казанский (Приволжский) федер. ун-т. – Казань, 2014. – Т. 3. – С. 98–100.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. К–Я. – С. 352–352.
9. Вагнер, Яна. Вонгозеро : роман / Яна Вагнер. – М. : Изд-во АСТ : редакция Елены Шубиной, 2020. – 443, [5] с. – (Классное чтение).

A. Jezhora

FOCUS OF INJURY IN YANA WAGNER'S NOVEL «VONGOZERO»

The article will consider the phenomenon of trauma as a plot-forming element of Yana Wagner's novel «Vongozero» (2011), as well as a point of view and a chronotope. An analysis of the novel leads us to the conclusion that the peculiarities of the genre (a combination of post-apocalyptic, road novel, women's novel) predetermine a special narrative structure that allows us to fully reflect the specifics of the world experiencing collective and individual traumas.

Keywords: post-apocalyptic, trauma, road, time specialization.

А. И. Иваницкий (Москва, Россия)

ФИЛЬМ Л. Ф. ТРИЕРА «ЕВРОПА» КАК АНАТОМИЯ КИНОАНАЛИЗА НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАВМЫ

Фильм Л. ф. Триера «Европа» (1991) проявляет в фигуре и судьбе главного героя Леопольда Кесслера, с одной стороны, бытийную связь человека определенного национального мира с травмогенным механизмом истории его народа, которую он повторяет своей жизнью; а с другой стороны, – режиссерскую логику образного осмысления этой истории.

Ключевые слова: национальная травма, золотой век, историческая логика, движение по кругу, овеществленное прошлое.

I.

Строго говоря, психологическая травма состоит в неспособности лица или коллектива воспринять перфектное событие прошлого, негативно сказывающееся на настоящем, именно как прошлое. Последнее в этом случае уже не просто влияет на настоящее, а обнуляет его, делая своей маской¹⁹.

В кино коллективная (национальная) психологическая травма проявляется в основном на трех уровнях: сознания травмированного героя; сюжета как отражения коллективной травмы; анализа национальной истории как осуществления постоянного «травмогенного» алгоритма. Фильм Ларса фон Триера «Европа» (1991) обнажает, как представляется, такую логику авторского образного киноосмысления национально-исторической травмы, вызванной нацизмом и тотальным поражением (в том числе ментальным) 1945 года²⁰.

Фабула фильма одновременно проста и необъяснима. Главный герой, Леопольд Кесслер, сын немецкого эмигранта, прибывает из благополучной послевоенной и как будто бы своей для него Америки в

¹⁹Расхожий пример такого необратимого индивидуального погружения в хронотоп рокового события – финал «Пиковой Дамы» Пушкина, где обезумевший от роковой неудачи Герман постоянно повторяет в Обуховской больнице для умалишенных: «Тройка, семерка, туз; тройка, семерка, дама». Самым яркой картиной (в прямом и переносном смысле) тотального коллективного пребывания в хронотопе вечно дрящегося прошлого выступают амстердамские евреи на портретах Рембрандта, живущие в хронотопах египетского пленения и римского изгнания, для которых современный им Амстердам выступает неустойчивой и фиктивной, едва замечаемой маской. Такое мироощущение, как известно, переймет сам Рембрандт, у которого трагические коллизии Библии предстали рубежами общемирового бытийного алгоритма, а родная Голландия – его очередной пространственно-временной «выгородкой».

²⁰Ср. признания режиссера о его интересе к теме поражения [2, с. 170].

разгромленную и оккупированную Германию осени 1945 года, где его дядя – железнодорожник и истинно немецкий служака, презирающий своего брата как «предателя родины», помогает однако, племяннику устроиться кандидатом на должность проводника спального вагона железнодорожной компании «Центропа» (с условием, что именно будет обучать племянника). Через три месяца Леопольду предстоит экзамен на получение постоянной должности. В период кандидатства его соблазняет, а затем женит на себе дочь хозяина компании Катарина Хартман (в исполнении Барбары Зуковой явно отсылающая к облику Марлен Дитрих – ср. ее оценку героем: *«Такая сильная и такая беззащитная»*). Она состоит в немецком нацистском подполье (т. н. «вервольфов» – «оборотней»), пишет анонимные письма отцу с целью принудить его отказаться от сотрудничества с американскими оккупационными властями, но в итоге доводит до самоубийства. Леопольд изначально фигурирует в планах Катарины как орудие партизанского террора, но затем она влюбляется в него. Кульминацией становится день экзамена, когда вервольфы, якобы похищая Катарину (на деле их соратницу), требуют от ее мужа Леопольда заложить бомбу под спальный вагон. Тот исполняет их волю, затем опоминается и пытается обезвредить ее, но безуспешно; во время взрыва на мосту один лишь спальный вагон вместе с Леопольдом уходит под воду.

Парадоксальность фабулы, состоит, однако, в том, что не только все встречающие Кесслера в Германии не понимают, что привело его в сердцевины европейской катастрофы, но и он сам понимает это не вполне. Более того, нет уверенности, что Леопольд прибыл в Германию 45-го года из современной ей Америки. Подоплеку этой тайны раскрывает голос медиума (сквозной образ в кинематографе Триера – см.: [1, с. 72–74]), который в начале фильма отправляет его в Германию с помощью гипноза, специально оговаривая, что это Европа, а конкретно Германия именно 1945 года²¹, – предполагая, что Леопольд мог прибыть в нее из будущего.

Сам переход в новый хронотоп предстает своего рода управляемым провалом в кротовую нору. Медиум с помощью гипноза управляет телом Леопольда и его ощущениями, физически погружая героя в 45-й год. Это задает рамку бытия Кесслера в Германии как сна, равного жизни, от которого невозможно проснуться. Именно по логике сна дядя будит

²¹Сам режиссер подчеркивает, что в финале голос медиума, последовательно предвещающая, описывая и подтверждая смерть героя, закольцовывает сюжетно-образующую роль гипноза в фильме [2, с. 187].

Кесслера с приглашением на ужин к Хартманнам, когда все уже за столом. В роковой день экзамена та же логика погружает Леопольда в непроходимый лабиринт обстоятельств, когда он мечется между вервольфами, американскими властями и немецкими экзаменаторами – поочередно стремясь сначала (успешно) заложить бомбу, а затем (безуспешно) обезвредить ее. В финале мотив сна, равного жизни, переводится из подтекста в текст тем же медиумом, обращаясь к уже захлебнувшемуся и медленно плывущему по течению Леопольду: *«Ты хочешь проснуться и освободиться от образа Европы, – но это невозможно»*²².

Какова же может быть идейная подоплека такой морфологии жизни и истории в «Европе»?

На протяжении всего фильма Леопольд в пространстве Германии / Центропы последовательно делает неизбежный и фатальный выбор. В том числе и потому, что, как отмечалось, у каждой из противостоящих сторон, американцев и «вервольфов», Леопольд находит свою правду²³; но сотрудничество с первыми приводит к аресту жены, а со вторыми – к крушению поезда с ним вместе (см.: [1, с. 182]).

В итоге герой повторяет и осуществляет своей жизнью алгоритм немецкой катастрофы. Всю предыдущую жизнь в Америке он безотчетно, как бы во сне (неслучайно об этой жизни в фильме не говорится ни слова!), проходит весь не просто «довоенный», но ведущий к войне и выводящий из нее путь Германии, – и на последнем ее этапе сцена не меняется, а обнажается. То есть на деле Леопольд не засыпает и не усыпляется, попадая в Германию 45-го, а, наоборот, просыпается – обнаруживая, что бытийно всегда пребывал только в ней. Заключительный этап его жизни, получающий национально-эпическое измерение (собственно, даже не военный, а послевоенный), суммирует смыслы войны и предшествующего многовекового пути к 1945-му году.

Возвращение героя в прошлое своего отечества в качестве ключевого *деятеля* обнаруживает, что любой человек, где и когда бы ни

²²Именно с пространством сна без возможности проснуться режиссер связывает искомый им в фильме эффект клаустрофобии: *«Мы снимали так... чтобы показать невозможность сориентироваться в пространстве и... на протяжении всего фильма возникало ощущение, будто мы сидим в темном подвале где-то в Германии»* [2, с. 173], которая тем самым, уравнивалась с хронотопом и состоянием сна.

²³Своего рода генерализующей метафорой судьбы героя выступает признаваемая самим режиссером «зеркальная» отсылка заглавия и сюжета фильма к роману Ф. Кафки *«Америка»*, героя которой, наоборот, посылают к дяде в Америку, но который убегает вместе с девушкой (см.: [2, с. 168]; ср.: [3, с. 301]).

протекала его жизнь, повторяет ею исторический путь своего национального мира тем, что раз за разом делает осознанный, но неизбежный (и в том числе катастрофический) «выбор без выбора».

Трагизм немецкого характера и отсюда судьбы воплощает Катарина Хартман, которая последовательно становится виновницей смертей отца, брата и мужа. Она «оборотень» не потому, что притворяется днём тем, кем не является на деле ночью, а потому, что в ней живут и борются две души. Ночью она пишет отцу угрожающие анонимки; днём раскаивается в них, а следующей ночью пишет снова – по законам ночи, которая объемлет практически всё действие фильма.

Ключевую, формообразующую роль в этой трагической синтагматике немецкой истории играет в фильме железная дорога. Поезд, на котором служит Леопольд, – не топос, а хронотоп: если первые вагоны с респектабельными пассажирами идут по строгому расписанию в разбомбленные союзниками послевоенные Кёльн, Франкфурт и Нюрнберг, то последние везут заключенных в еще дымящиеся печи Освенцима. Таким образом, Центропа (железная дорога и идущие по ней поезда) воплощает и Германию, и ее рукотворный исторический путь, все этапы которого совершаются постоянно и одновременно в виде эстафеты или конвейера. Именно стержневую роль железной дороги в национально-историческом бытии выражает оценка директором Центропы должности проводника как «мифологической».

Связь настоящего с военным прошлым, направляющим и объемлющим его, обусловлена армейским характером Германии / Центропы, где всё пронизано службой и отсюда по смежности – войной как формой бытия. Кесслер нанимается в Центропу как в армию. На всех железнодорожниках, включая дядю и экзаменаторов, военная униформа, а директор компании обликом, мимикой и шинелью не просто напоминает, но имитирует Гитлера 1944–1945 годов. Легендарный спальный вагон, который, по словам начальника, ремонтировали «день и ночь», вручную вытягивают на пути работники, похожие на рабов²⁴.

Катастрофизм этой рукотворной дороги заключается в ее «круговом» характере. Проснувшемуся дяде Леопольда кажется, что поезд идет не вперед а назад, либо *«то, что было передом, стало задом»*. А жена Леопольда Катарина рассказывает ему, что для самоубившегося по ее вине отца *«...главным в жизни было, чтобы*

²⁴Собеседник Триера Стиг Бьоркман сравнил сцену выкатывания спального вагона со строительством пирамид, где рабы волокут огромные каменные блоки [2, с. 177].

крутились колеса. Но война сделала его старым, Германия явилась ему поездом, который бесконечно идет по кругу».

С одной стороны, пассажиры Центропы замыкают на себе трагическую судьбу Германии. После первой брачной ночи Кесслера и Катарины в фамильном купе Хартманов медиум говорит спящему Кесслеру: *«Ты впервые чувствуешь страх от пребывания в поезде, с которого невозможно сойти. И нельзя узнать, чем закончится путешествие, ставшее свадебным».* Но, с другой стороны, в бесконечном движении по железнодорожному «заколдованному кругу» они замыкаются от этой истории, предпочитая ужасному концу бесконечный ужас. Так, женщина не хочет сходить в родном Вольштадте, зная, что он разбомблен²⁵.

Какие же сюжетно-смысловые структуры и мотивы кино о травме продолжает либо обобщает «Европа»?

II.

Одной из ключевых причин национальной травмы в коллективной мифологии является утрата «золотого века», одномоментная либо постепенная – в результате, соответственно, исторического катаклизма либо исторической деградации²⁶.

В *«Ивановом детстве»* А. Тарковского (1962) для заглавного героя – подростка в исполнении Н. Бурляева погибший в результате войны «золотой век» детства локализован в сожженной родной деревне и воплощен в погибшей матери. Месть Ивана фашистам по определению не имеет конца, поскольку непреодолима боль принесенной ими утраты. Это превращает войну в душевную константу героя, программируя его

²⁵А. Долин [1, с. 38–39] справедливо отмечает, что в «Европе» Германия как бы размыкается на пространство катастрофы / ночи за окнами поезда и поезд, движение в котором – единственная защита от этой катастрофы. В то же время поезд движется навстречу собственной и окончательной катастрофе, – превращая пассажиров, включая героя, в обреченных заложников. Сам же Триер признавался, что в образе бесконечно едущего в ночи спального вагона стремился выразить мотив бездомности и оторванности от корней. В переложении на исторический контекст это превращает в вечных странников Германию и ее народ: «ужасный конец» опять-таки превращается в «бесконечный ужас» кругового движения [1, с. 183].

²⁶Возможно, самым масштабным романно-эпическим изображением такого рода коллективной травмы подставляет собою Йокнапатофа из романов Уильяма Фолкнера, выступающая хронотопом не просто вечного переживания катастрофы поражения Юга в гражданской войне, но вечного пребывания в хронотопе этого поражения, разрушившего идиллию золотого века довоенного Юга. Именно это подразумевает оценка Фолкнером прошлого вообще, которое никогда и никуда не уходит, а повседневно и повсечасно дано нам в неделимом физическом и духовном ощущении.

неизбежную гибель (о которой мы и узнаем в финале картины). Саморазрушительный характер войны героя проявляется по контрасту фигурой его морального наставника Катасоныча, для которого война – это «мир» в его толстовском понимании. Именно гибель Катасоныча делает саморазрушительный путь Ивана невозвратным.

Топосом личного переживания национальной травмы (той же войны) может стать город. В фильме И. Таланкина *«Дневные звезды»* (1966), снятого по *«Блокадной книге»* О. Берггольц, воспоминания героини о пережитой блокаде *неотступны и непреодолимы*. Это и делает для нее блокаду и породившую ее войну травмой, превращая Ленинград 1960-х годов в топос самой блокады, где настоящее – неустойчивый флер никуда не ушедшего ужасного прошлого.

В вышедшем спустя три года фильме А. Смирнова *«Белорусский вокзал»* (1972) тот же топос современного города (на этот раз Москвы) как места жизни четырех однополчан, живущих своим военным прошлым, парадоксально переносит признак «золотого века» с прошлого довоенного на войну – время и колыбель их воинского братства, наивысшей точкой которого стало победное возвращение на Белорусский вокзал. Последующая жизнь – героев и страны, воплощенной в Москве застойных 1970-х, предстает беззвучной инерцией прошлого²⁷.

Кинематограф А. Вайды в большой своей части посвящен, как известно, польской национальной травме, связанной с двумя разделами страны – в конце XVIII века и 1939 года. Одной из программных лент в этом плане является *«Пепел»* (1965), где трагическая национальная история, как и в *«Европе»* Триера, предстает в виде воинского пути поляков, стремящихся вернуть утраченный «золотой век» вольной родины участием в наполеоновском походе на Россию. Путь оказывается иллюзорным; герои идут за миражом, который придумали сами.

Это логически и сюжетно предполагает историческое и неизбежно «травмогенное» движение по замкнутому кругу – пространственно выраженное в *«Европе»* железной дорогой. Эпико-символически этот мотив разворачивается в *«Семи самураях»* А. Куросавы (1954), где заглавные герои неизменно и по-рыцарски бескорыстно восстанавливают справедливость и порядок в стране и столь же неизменно оказываются лишними в ней.

²⁷Такой вечный возврат героя в хронотоп рубежного события - нового начала времен, замкнувшего, однако, их новизну на себе, выражен в строфе одной из песен Булата Окуджавы «...Какие б новые сраженья / Ни колыхнули шар земной, / Я все равно паду на той, / ... единственной, гражданской...».

А в «Венграх» З. Фабри (1978) такое движение народа по замкнутому кругу возводится к родовому и дисгармоническому топосу (деревне, построенной на кладбище), к которому вечно и возвращается. На главный вопрос любого национального эпоса «Кто мы, откуда и куда мы идем?» дается, как будто бы, «тупиковый» ответ: «Туда, откуда пришли». Всеобъемлющая власть трагического события или событий истории над настоящим вытекает из их предопределенности прошлым: коллективная травма обобщает опыт национального бытия.

Между тем, мотив вечно коллективного возвращения в первоначальный хронотоп либо пребывания в нем не всегда негативен. В философско-историческом кредо йенского романтизма Новалиса: «Куда мы идем? – Всегда домой» («Wohin gehen wir? – Immer heim») «дом» как раз и предстает «золотым веком». В своеобразной диалогии Федерико Феллини «Амаркорд» (1973, условно-реконструктивный перевод – «сладостные и горькие цети, приковывающие нас к прошлому») и «Рим» (1972) современность и военное детство лирического героя выступают метонимическими наслоениями и «масками» внеочечной родовой (древнеримской) архаики. А в его же «Сатириконе» (1969) сама эта архаика анатомируется познавательным движением назад / вглубь, к началу времён, вечно сопresentствующему всем остальным временам и правящему ими, как ствол – ветвями²⁸. В родовом национальном топосе фактически сопresentствуют бесчисленно наследующие друг другу поколения. Очевидно, именно такое историческое время как неделимое пространство логически подводит к ситуации «Европы», где слои национального бытия объединяются сквозной и непреложной связью однонаправленного и «фатального» движения.

III.

Между тем, в отличие от большинства упомянутых картин, «Европа», собственно, не анализирует немецкую историческую логику – не случайно мы видим её глазами Кесслера, американизированного неопита. Для него Германия – непроницаемая вещь в себе²⁹, в которую его погружает, открывает и поясняет в картинах– стопкадрах невидимый и безымянный медиум. Это проявляет вторую ипостась героя, отражающего сам интуитивный путь образного осмысления режиссёром

²⁸Наиболее явно и наглядно такая модель исторического бытия, где каждое нисходящее колено является репликой восходящего, а все они вместе своего рода нарастающие слои дерева, неотделимые от него, развернута в цикле новелл и эссе Франца Кафки «На строительстве китайской стены».

²⁹Ср. сравнения критиками Германии / Европы в фильме с затопленной Атлантидой (1, с. 39) и «сталкерообразной Зоной» [4, с. 211].

национальной трагедии (характерен в этом плане зачин «Европы» – железнодорожные пути, напоминающие, как подтверждает в интервью Стигу Бьоркману сам режиссер бегущую киноплёнку [2, с. 163–188].

Фундаментальным источником такой безотчетной кинорефлексии национальной травмы поражения в немецком кино стало экспрессионистское кино 1920-х – начала 1930-х годов, чьи сюжеты не анализируют эту травму, но рождены ею. Следует отметить, что демонстративно экспрессионистская эстетика «Европы» – в том числе в связи с интересующей Триера темой поражения – отмечалась критиками и признавалась самим режиссером. Это касается, в частности, сцены бегу Леопольда, стремящегося обезвредить заложенную им же бомбу, наперегонки с часами; в общем эстетическом плане к экспрессионизму отсылают наложения кадров, снятых разными линзами, «расщепления» цветов (см. [2, с. 178–180]; ср.: [4, с. 210–211]). В чем же, однако, состоит содержательно-мотивная подоплека «экспрессионистской» кинорефлексии поражения в «Европе», заложенная в кино 1920-х?

Как известно, о поражении в первой мировой войне немцы узнали из газет. На момент революции 9 ноября 1918 года и последовавшей спустя два дня капитуляции в Компьенском лесу ни один вражеский солдат не находился на территории империи, – наоборот, германские войска стояли во Франции, Бельгии, Польше, Белоруссии и Литве. Поэтому шок от поражения, усугубленный последующей разрухой и нищетой, побудил коллективное сознание к поиску источника катастрофы не во внешнем враге, а в собственном мире и естестве, направив этот поиск вглубь и назад. В фильмах Ф. Мурнау, Р. Вине, Г. Пабста, Ф. Ланга, И. Штернберга и фигура экстремальная (сомнамбула, гипнотизер, профессор – эзотерик, маньяк – убийца), и полужанровые (маг, вампир) передвигаются в позицию «отца-хозяина» рациональной современности, деклассирующего ее нормативных представителей, доводящего до безумия в «*Кабинете доктора Калигари*» Вине или фактического самоубийства в «*Голубом ангеле*» Штернберга (1930). В последнем случае «ассистентом» предвечного рока выступает маргинальная, как будто бы, фигура певички кабаре, предстающей, однако, в исполнении Марлен Дитрих в облике безразлично-беспощадной валькирии, только адаптированной к социуму и фактически «праматеринской» в отношении учителя, впавшего в детство от любви к ней.

В «*Носферату*» Мурнау (1922) движения вдаль, вглубь и назад во времени совмещены: источником и одновременно угрозой немецкой

идиллии «золотого» (19-го) века предстает трансильванская окраина империи, а в ней замок Дракулы – повелителя подземных мертвецов.

В целом сюжет немецкого кино 1920-х может быть определен названием одного из фильмов этого периода *«Тайны одной души»* – то есть проявленного режиссером коллективного сознания, интуитивно, образно перцепирующего катастрофу поиском ее предвечного источника.

Следующим логическим шагом в собственно немецком киноосмыслении катастрофы и травмы выступает фильм В. Вендерса *«Небо над Берлином, или Крылья желания»* (1988), где режиссер уже не отражает коллективное сознание жителей Берлина, тогда еще разделенного и оккупированного, а слушает его (в лице двух ангелов) и сквозь призму этих сознаний осмысляет их общую катастрофу и травму.

«Европа» выглядит логическим продолжением «Неба над Берлином...», поскольку Леопольд Кесслер «собирает в себе» всех носителей сознания, рожденного катастрофой, но при этом повторяет ее и завершает ее. В целом же фильм Л. Ф. Триера, очевидно, сводит в себе две плоскости кинематографа национальной травмы: ее историческую логику и режиссерский путь осмысления этой логики.

Список литературы

1. Долин, А. С. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / А. С. Долин. – М. : НЛЮ, 2004. – 454 с.
2. Триер, Л. ф. Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / Л. ф. Триер. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 352 с.
3. Торсен, Н. Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии / Н. Торсен. – М. : РИПОЛ классик, 2013. – 704 с.
4. Плахов, А. С. Ларс фон Триер / А. С. Плахов // Режиссёры настоящего. – Радикалы и минималисты. – СПб. : Дом кино, 2008. – Т. 2. – С. 210–241.

A. Ivanitskiy

THE L. v. TRIER'S FILM «EUROPE» AS THE ANATOMY OF THE CINEMATIC ANALYSIS OF THE NATIONAL TRAUMA

The L. v. Trier's film «Europe» (1991) shows in the figure and fate of the main hero, Leopold Kessler, on the one hand, the existential connection of the man with the logic of his folk's history, that he repeats in his private life; and on the other hand – the logic of the director's intuition in the imaginative.

Keywords: the national trauma, the Golden Age, the historical logic, the movement in a circle, the reified past.

Н. В. Барковская (Екатеринбург, Россия)

**ВАРИАЦИЯ ТЕМЫ «ЧЕЛОВЕК ПЕРЕД ЛИЦОМ СМЕРТИ»
В РОМАНЕ Дм. ДАНИЛОВА «САША, ПРИВЕТ!»**

Анализируются смысловые функции моделей антиутопии и киносценария в романе Дм. Данилова. Обезличенная бюрократическая машина и тотальная слежка деформируют способность к коммуникации не только у осужденного на смерть героя, но и у окружающих его людей. Невозможность и ненужность слов, опустошенность языка являются симптомом отчуждения и гибели личности. Вместе с тем, иллюзия «фильма» дает эффект остранения сюжета и принципиально отделяет повествователя от героя, позволяя посмотреть на психологическую травму со стороны.

Ключевые слова: современная русская проза, антиутопия, аллюзии, киносценарий.

Дм. Данилов родился в 1969 г., живет в Москве, наиболее известные книги: «Черный и зеленый», пьесы «Человек из Подольска» (премия «Золотая Маска», 2018), «Сереза очень тупой» (лауреат Московской Арт Премии, 2021), роман «Горизонтальное положение» (финалист премий «Большая книга» и «НОС», 2011). В 2019 г. Данилов стал лауреатом Премии Андрея Белого. Мнения критиков о прозе Данилова очень разные. Казалось бы, он просто фиксирует то, что видит или то, что делает его герой. Но, по мнению Ирины Роднянской, проза Данилова, подобно поэзии, совершает «возгонку реальности», критик условно называет такой метод «метафизический гиперреализм» [1]. Роднянская усматривает за внешне обезличенным словом в романе «Горизонтальное положение» внутреннюю речь автора [2]. С мнением Роднянской солидарен Г. Дашевский: «В регулярности маршрутов, в схожести городков и окраин, в повторении инструкций, в повторении жестов и слов проза Данилова открывает не бессмысленную механичность, а придающую жизни смысл ритуальность», ритуал всегда адресован небесам – «вот с этой условно небесной стороны проза Данилова на нашу жизнь и смотрит» [3].

Роман «Саша, привет!» начат в октябре 2020 и закончен в июле 2021 г. Герой романа – филолог, преподаватель Московского государственного университета современного искусства и культуры, специалист по Серебряному веку и литературе 20–30-х гг., Сергей Петрович Фролов. Начинается сюжет с момента, когда герой решением суда приговорен к смертной казни (введенной в связи с режимом Общей Гуманизации правоохранительной системы). Он осужден за связь с влюбленной в него 20-летней студенткой Илоной Мещерской (аллюзия

к «Легкому дыханию» Бунина), не достигшей совершеннолетия, то есть 21 года. Тюрьма напоминает вполне комфортабельный трехзвездочный отель. Но в один из дней при выходе на прогулку Сергей будет расстрелян из белого пулемета, который охранники прозвали «Саша». День казни неизвестен, он определяется генератором случайных чисел. Основное сюжетное время относится к пребыванию Сергея в Комбинате СК (аббревиатура смертной казни).

Как видим, в основе сюжета лежит важнейшая экзистенциальная ситуация, не раз становившаяся темой художественных и философских произведений, – человек перед лицом смерти. Филипп Арьес исследовал типы отношения к смерти на протяжении целых исторических эпох. Он выделил несколько ментальных моделей («смерть прирученная», «смерть своя», «смерть далекая и близкая», «смерть твоя»), установив связь между идеями и нормами социума и типом отношения к смерти. Арьес особо подчеркнул, что в XX в., с культом личного успеха и процветания, стремлением человека к счастью и благополучию, развивается страх смерти. Смерть вытесняется из повседневности в больницы, похоронные бюро, кладбищенский бизнес [4, с. 479]. О смерти не принято говорить, ее как бы не существует среди живых. Так и в романе Данилова орудие смерти получает имя «Саша», а тюрьме, названной Комбинатом, придан вид процветающего отеля с прекрасным садом для прогулок. Чиновник в суде, вручая Сереже цветной буклет «СК: информация», говорит: «Короче, сделано всё так, чтобы не было вот этих казней, как раньше, с палачами и всем вот этим. Чтобы никто не был убийцей» [5, с. 18]. Снимается ответственность с отдельных исполнителей, бюрократическая система предельно технизирована. В зале суда нет судей, прокурора и адвоката, девушка «средней офисной наружности» ввела данные Фролова в компьютер и распечатала на принтере приговор, Сергею осталось только расписаться в пухлой пачке бумаг – там, где девушка отметила галочками места для подписи. В такой обезличенной машине нет места симпатиям и антипатиям, «человеческому фактору», не нужны и слова, достаточно просто распечатки на принтере или буклета. «Ритуал», о котором говорил Григорий Дашевский, адресован в данном случае государственному насилию, что соответствует модели антиутопии.

В романе присутствуют отсылки в повести Гюго «Последний день приговоренного к смерти», «Рассказу о семи повешенных» Андреева, роману Набокова «Приглашение на казнь». В отличие от произведения Гюго, в романе Данилова нет леденящих душу приготовлений к немедленной смерти, тут смерть отложена на неопределенный срок.

Герои-террористы Андреева шли на казнь сознательно, готовы принять мученический венец. Герой романа Данилова никакой особой вины за собой не чувствует, он никого не убил, не ограбил, роман с Мещерской был ею же и спровоцирован. Цинциннат в романе Набокова был непрозрачным в обществе прозрачных, за эту «гносеологическую гнусность» и должен был умереть. Сергей Петрович в романе Данилова самый обыкновенный человек, его «негероичность» даже подчеркнута. Больше сходства у финалов романов: Цинциннат преодолевает поддельный мир тирании, уходя в потусторонность, Сергей Петрович уходит из тюрьмы вместе с охранником Антоном Калашниковым, а пулемет Саша бешено стреляет по пустому месту, кроша плитку пола (впрочем, вполне возможно, что Сергея Петровича все-таки расстреляли, и финал – просто посмертное видение души героя).

Отсылки к классике даны в тексте открыто и при том – очень иронично звучат в устах персонажей. Так, Гюго цитирует (ремарка: «на хорошем французском») жена Сергея Петровича, разумеется, для ее сарказма есть почва, ведь муж изменил ей со студенткой. Она же ядовито замечает после приговора, что все так хорошо сложилось: не надо разводиться и квартиру разминывать (отметим, что она все же жалеет и любит мужа, после его ареста ее жизнь сломалась). Последняя встреча Сергея Петровича с матерью (а она тоже филолог, как и его жена) прямо пародирует главку «Поцелуй – и молчи» из «Рассказа о семи повешенных» Андреева, переводя душевную силу героев Андреева (последние слова отца: «Благословляю тебя на смерть, Сережа. Умри храбро, как офицер» [6, с. 404–406]) в душевную слабость. В романе Данилова мать начинает какие-то посторонние разговоры, обсуждает Пастернака, а на упреки сына говорит, что делает это нарочно, она не знает, что сказать и как себя вести, пьет виски и выпроваживает сына (из дальнейшего повествования мы узнаем, что мать его любила, после катастрофы она понемногу сходит с ума). Сергей Ушакин, анализируя феномен травмы, отметил (с опорой на Фрейда), что у травмы нет своего языка, «даже собственный травматический опыт находится в принципиальном разладе с доступными речевыми средствами и нередко вынужден опираться на уже готовые модели репрезентаций» [7, с. 14].

Сам Данилов говорит, что не думает о политике, однако признается, что в романах (в отличие от пьес) отталкивается от реальной жизни: «Проза у меня предельно реалистична, там нет ничего выдуманного. Она строится не на придумывании истории, а на том, что берется какой-то кусок реальности, и как-то художественно воплощается» [8].

Что происходит с героем в ожидании смерти? В начале пребывания в Комбинате СК он испытывает панический страх, выходя на прогулку по очень светлому коридору, проходя роковую Красную зону под дулом пулемета Саши. Весь остальной день, вечер и ночь он относительно спокоен, тем более что можно заказывать сколько угодно спиртного, вести странички в соцсетях и собирать десятки тысяч лайков. Но и утренний страх постепенно сглаживается: вроде бы, думает Сергей Петрович, тут вообще никого не расстреливают. Постепенно Сергей Петрович перестает бояться прохода по очень светлому коридору, фамильярно кричит «Саша, привет!», машет пулемету рукой. Но психику разрушает другое – полное одиночество, тотальное отчуждение его, «живого трупа», по выражению жены Светы, от остальных людей. Проявляется это в двух аспектах: невозможность коммуникации и лишение личной свободы. Никакие разговоры с другими людьми невозможны. В романе очень много диалогов, но это бессмысленный обмен репликами. Пулемет Саша молчит (до времени). Чиновники в суде и в Комбинате только просят расписаться в бумагах. Охранники обращаются минимально, привозя в камеру еду и выводя на прогулку. Во время прогулки заключенным запрещено разговаривать друг с другом.

Лекции, которые Сергей Петрович пробовал читать в зуме, каждый раз прерывались вопросами студентов о тюрьме, о казни, литература их мало интересовала. Тот же праздный интерес мешает читать лекции и жене Свете. В итоге оба преподавателя вместо лекции отсылают студентов к соответствующей статье в Википедии. Причем сочувствия (за исключением Илоны Мещерской) не испытывает никто, студенты спорят, тянет ли камера Сергея Петровича на трехзвездочный отель, как там устроен быт. Есть еще один момент, взбесивший Свету на лекции о «Серационовых братьях». Один из студентов говорит, что в 20-е годы была свобода, на что Света напоминает о расстрелянном Гумилеве, о Соловках, говорит, что никакой свободы в Советах быть не могло. Студент отвечает, что она просто антисоветски настроена. И Света раздражается гневной тирадой: «Да, Артемий, я антисоветски настроена. В отличие от вас, я много знаю о Совке, и я ненавижу всё это советское. Вы просто не знаете, что это такое. Да, я антисоветски настроена, слава богу, что сейчас за это не сажают. Хотя кто знает» [5, с. 94]. На лекции Сергея Петровича об образовании Союза советских писателей студенты искренне не понимают, почему это плохо – единый писательский союз, ведь союзы вырабатывают стандарты деятельности и следят за их выполнением... [5, с. 132]. Молодежи уже непонятно возмущение преподавателей, они не видят ничего плохого в советском обществе. Вскоре завкафедрой просит прекратить бессмысленные лекции.

В социальных сетях, где Сергей Петрович собирал массу лайков, идет лавина откликов, например: «О, чувак, как ты крут!!!», «Это, наверное, офигенный опыт», «Гори в аду, расгилье!» На вопрос «Что вы сейчас чувствуете?» Сергей Петрович отвечает лаконично: «Ничего» [5, с. 130–131]. Потом его забанили, найдя предосудительными его посты, а когда снова появилась возможность писать, оказалось, что подписчикам он уже не интересен.

Согласно распорядку тюрьмы, к герою приходит женщина-психолог. Она сразу говорит, что вряд ли чем-то сможет ему помочь и только просит подписать бумагу – отказ от посещений психолога. Навешают Сергея Петровича и представители «традиционных религий»: православный батюшка, раввин, мулла и всяма воинственный буддист-тувице. И каждый из священников также говорит, что помочь религия не в силах и просит подписать отказ от посещений. Не получается разговора по телефону ни с матерью, ни с женой. Мать погружается в старческое слабоумие, а Света явно тяготится звонками из тюрьмы. Пример:

- Алё.
- Света, привет. Это я.
- Привет.
- Как ты?
- Нормально.
- Ну хорошо. Слава богу.
- Долгая пауза.
- Света?
- Да.
- Ну ты как?
- Нормально.
- Ну хорошо, что нормально.
- Снова повисает долгая пауза.
- Свет...
- Да.
- Свет, а ты можешь что-то сказать мне? Нет?
- Серёж, я не знаю, что тебе сказать.
- Ну, как ты живешь?
- Нормально.
- Нормально?
- Да, нормально. Я не знаю, что еще сказать... и т. д. [5, с. 162–163].

От столь родной и любимой Москвы, лучшего города на земле, Сережу отделяет только невысокий заборчик вокруг прогулочного сада, но убежать невозможно. Еще перед тем, как отправиться в Комбинат СК, Сергей Петрович решил попрощаться с Москвой: Красная площадь, Пушкинская площадь, Чистые пруды, он проехался, как в детстве с мамой, на трамвае А (булгаковская «Аннушка»), но теперь это не

любимая Москва детства, а часть той реальности, что приговорила его к смерти [5, с. 61]. Лето, отличная погода, на бульварах хорошо, а Сергей чувствует, что его подташнивает, «ловит себя на некоторой тупости, тупиковости мышления» [5, с. 59]. Дважды Сергей Петрович пытался сбежать из тюрьмы. В первый раз его быстро нагнал охранник Антон, они погуляли вместе и вернулись в Комбинат. Второй раз он отправился к себе домой, и в этот раз люди, наблюдавшие за ним на мониторе, включили ДВ – «добровольное возвращение», воздействие на психику, когда человека охватывает паническое желание вернуться туда, откуда он сбежал. Этот эпизод показывает, что при всей видимости «гуманизации», репрессивная машина осталась по-прежнему жестокой.

Лишенный свободы и общения, приговоренный к смерти, герой постепенно погружается в «скорбное бесчувствие», как определил это состояние батюшка, отец Павел. Эпизод 71: «Сережа выходит на прогулку в сопровождении одного из охранников. Сережа спокойно вступает в Красную зону, оборачивается, смотрит на Сашу, ничего не говорит, выражение его лица не меняется. Сережа идет дальше на прогулку» [5, с. 235]. Абсолютно тождественны процитированному эпизоду 73, 74, 75, ведущие к финалу.

Итак, герой не выдерживает испытания смертью, по-прежнему ощущая нелепость приговора. И характерно, что в первую очередь исчезает способность к коммуникации, возникает ситуация, когда «нет слов», разум бессилен справиться с глубокой психологической травмой. Еще раз сошлемся на мысль Сергея Ушакина: травма «переживается как своеобразный дискурсивный и эпистемологический паралич, как неспособность свести воедино три критических опыта: опыт пережитого, опыт высказанного и опыт осмысленного» [7, с. 8].

Вместе с тем, роман написан в форме киносценария, что неоднократно подчеркивает повествователь; например, в один из вечеров, когда Сергей Петрович приходит домой выпивши, намечена сцена: «Света гладит Сережу по голове, встает со своего стула, обнимает его, и тут же надо вспомнить, что все это похоже на фильм и что, если постановщику фильма будет угодно, между ними может произойти (или не произойти) любовная сцена» [5, с. 36]. Текст состоит из монтажа коротких нумерованных эпизодов. Синтаксис предельно упрощенный, напоминает ремарки, указывающие повторяющиеся физические действия например: человек идет, человек останавливается, человек смотрит; «Сережа идет к лифту, вызывает лифт, лифт подъезжает, Сережа входит в лифт <...> лифт начинает движение. Лифт движется долго, долго, очень долго. Лифт движется, движется. Лифт все движется...» [5, с. 19–20]. Читатель видит именно кадр; Ю. М. Лотман

подчеркивал: «Киноязык строится как механизм “рассказывания историй при помощи демонстрации движущихся картин” – он по природе повествователен» [9, с. 57].

Повествователь-сценарист обозначает действия героя: «Сереза выходит из магазина. Сереза идет к автобусной остановке. Сереза садится на скамеечку...» [5, с. 31]. Повторяются целые фрагменты текста, словно одни и те же кадры. Иногда повествователь имитирует режиссерский сценарий, указывая, как вести съемку, например, эпизод 63: «Дальше мы видим Свету только с высоты, как будто ее снимает дрон. Она полулежит на скамейке...» [5, с. 251]. Временами повествователь просто надеется на игру актера или воображение зрителя, например, первый раз герой идет по коридору под дулом пулемета и дается комментарий: «Сереза совершает ряд судорожных движений, наверное, их необязательно описывать подробно, можно просто представить человека, который отчаянно не хочет что-то делать...» [5, с. 84]. Речевой уровень предельно функциональный, описывает движение, позу, мимику героя, без углубления в психологический анализ – автору важно показать рутинность повседневности и угасание внутренней жизни героя. Более того, временами повествователь сам ищет и не находит нужных слов:

«Человек идет несколько нервно. Хотя не очень понятно, как это – идти несколько нервно»; при первом описании, как герой раздевается в прихожей, сообщается, что Сергей Петрович насильно стаскивает обувь с одной ноги, потом снимает обувь с другой ноги, повествователь колеблется: «или как это лучше сказать, “снимает обувь” – это ведь можно сказать только об обоих предметах обуви, “снимает обувь” – это ведь когда человек просто снимает всю обувь, которая на нем, то есть оба предмета обуви, а когда он снимает только один предмет обуви и борется с ним, то тут нельзя сказать “снимает обувь”, потому что обувь – это два предмета обуви... и т. д.» [5, с. 20–21].

Такая речевая неуверенность повествователя сродни отмиранию у героя способности говорить и анализировать в шоковой ситуации.

Кино предполагает смотрение, наблюдение за происходящим со стороны. И. А. Мартынова дает такое определение литературной кинематографичности: «это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими, средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [10, с. 10]. И это очень важно, об этом говорится в своеобразном прологе: «Мы видим, как человек идет. Все наше повествование будет построено на том, что мы будем наблюдать за этим человеком. Как он идет, действует, что он чувствует, в той степени, в которой вообще можно наблюдать, что и как человек чувствует (можно,

можно). Как человек сидит. Да, мы будем много наблюдать за тем, как человек сидит» [5, с. 7]. Здесь сталкиваются прямой словарный и расширительный смысл слов: «сидит», «наблюдать. За Сергеем Петровичем (как, вероятно, за каждым) постоянно ведется видеонаблюдение: «камеры, слежение по расположению телефона, ну, обычное дело», – говорит Сергею Петровичу чиновник в тюрьме [5, с. 46]. Таким образом, не только герой, но и повествователь, а с ним и читатель, втянуты в атмосферу «прозрачности»: никто не скроется от глаз бюрократизированной машины, где нет «ничего личного».

В уподоблении повествования сценарию есть еще один смысл: замечания повествователя в адрес режиссера о том, как снимать ту или иную сцену, нарушают целостность художественного мира, иллюзию жизнеподобия. Тем самым повествователь дистанцируется от героя, он находится на позиции вненаходимости, о которой писал М. М. Бахтин. Особенно очевидно это в финальной сцене: охранник Антон Калашников и Сергей Петрович, смеясь, уходят из Комбината СК,

«и мы постепенно перестаем их видеть. Если бы это был не просто текст, а кино, то во время их вот этого прохождения по экрану шли бы титры. Там бы перечислялись сначала какие-то важные люди, режиссер, актеры... <...> И вот титры закончились. Конец фильма. Люди в зале начали вставать со своих мест – либо просто чтобы уйти из кинотеатра, либо чтобы хлопать стоя <...> Некоторые люди в процессе вставания говорят, какой это дикий киношный штамп – вот этот вот уход героя в никуда под титры» [5, с. 248–249].

Фильм кончился, и можно вернуться в нормальную жизнь. Подобный прием использовал Набоков в финале романа «Bend Sinister», 1947 г. Сначала не очень понятно, зачем включены в сюжет эпизоды с отпуском жены Сергея Петровича. Она не купается в море, не загорает, она, как и герой во время прогулки, сидит на лавочке позади пляжа и бессмысленно смотрит куда-то вдаль. С ней знакомится молодой бездарный писатель. Света зло издевается над ним, советует писать дальше и как можно больше, ведь ждет грандиозный успех: «Будете знаменитым писателем. У вас все для этого есть: звенящая, ликующая бездарность, девственный, не заполняемый ничем ум, отсутствие чувства юмора. Вы просто идеальный писатель нашей эпохи» [5, с. 213]. Так Комбинат СК (комфортный отель-тюрьма) прочитывается как метафора общества, в котором обесценено слово и невозможна настоящая литература. Роман оставляет впечатление приближающейся катастрофы. Автор говорит в одном из интервью: «... ребята, не надо расслабляться, в нашу жизнь в любой момент может войти что-то непонятное. Если нам удалось наладить спокойную комфортную жизнь, где все размеренно, где есть работа, более-менее понятный доход, семья

и дом – наш мир все равно очень хрупкий. Причем речь даже не о политике – с нашей жизнью может случиться непонятно что» [11]. Травмированное сознание остается в плену ожидания будущего.

Список литературы

1. Роднянская, И. Рец.: Дмитрий Данилов. Дом десять. Повесть и рассказы. – М. : Ракета, 2006. – 96 с. [Электронный ресурс] // («ОсумБез»). Книжная полка Ирины Роднянской. Новый мир. – 2007. – № 6. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novi_mi/2007/6/knizhnaya-polka-iriny-rodnyanskoj-7.html.
2. Роднянская, И. Дни нашей жизни: современный опыт минималистского романа [Электронный ресурс] / И. Роднянская. – Режим доступа: <https://daniilov.livejournal.com/527565.html>.
3. Дашевский, Г. Проза без происшествий [Электронный ресурс] / Г. Дашевский // Коммерсантъ Weekend. – 2010. – № 35. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/1498701>.
4. Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти : пер. с фр. / Ф. Арьес ; под ред. С. В. Оболенской ; предисл. А. Я. Гуревича. – М. : Изд. группа «Прогресс» – «Прогресс-Академия», 1992. – 528 с.
5. Данилов, Д. Саша, привет! / Д. Данилов. – М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2022. – 248 с.
6. Андреев, Л. Н. Повести и рассказы / Л. Н. Андреев. – М. : ГИХЛ, 1957. – 522 с.
7. Травма: пункты : сб. ст. / сост. С. Ушакин. – М.: НЛО, 2009. – 903 с.
8. Дмитрий Данилов: «Писателю не нужно слишком много знать о своем тексте». Интервью Марии Кожинной [Электронный ресурс] // Театральный журнал «ОКОЛО». – 2018. – 7 нояб. – Режим доступа: <http://journal-okolo.ru/dmitriy-danilov-pisatelyu-ne-nuzhno-slishkom-mnogo-znat-o-svoem-tekste>.
9. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973.
10. Мартъянова, И. А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности : моногр. / И. А. Мартъянова – СПб. : Сага, 2001. – 224 с.
11. Дмитрий Данилов: «Не надо расслабляться – в жизнь в любой момент может войти непонятное»: интервью Юлии Исаковой [Электронный ресурс] // ТАЙГА ИНФО. – 2018. – 26 окт. – Режим доступа: <https://old-house.ru/dramaturg-dmitrij-danilov-ne-nado-rasslablyatsya-v-zhizn-v-lyuboj-moment-mozhet-voйти-neponyatnoe.html>.

N. Barkovskaya

VARIATION OF THE THEME «MAN IN THE FACE OF DEATH» IN THE Dm. DANILOV NOVEL «SASHA, HELLO!»

The article analyzes the semantic functions of dystopia and screenplay models in Dm. Danilov's novel. The impersonal bureaucratic machine and total surveillance deform the ability to communicate not only in the hero sentenced to death, but also in the people around him. The impossibility and uselessness of words, the emptiness of the language are a symptom of alienation and the death of the individual. At the same time, the illusion of the «movie» gives the effect of estrangement of the plot and fundamentally separates the narrator from the hero, allowing the reader to look at the psychological trauma from the outside.

Keywords: modern Russian prose, dystopia, allusions, screenplay.

О. Я. Бараш (Москва, Россия)

«ЧАСТЬ РЕЧИ» И. БРОДСКОГО:
ТРАВМОГОВОРЕНИЕ ИЛИ МИФОТВОРЧЕСТВО?

Эмигрантский опыт по определению травматичен (даже для тех, кто эмигрировал по собственной воле), так как предполагает слом или, по меньшей мере сдвиг картины мира. В статье рассматриваются некоторые стихотворения Бродского раннего эмигрантского периода – в первую очередь цикл «Часть речи» – с целью очертить персональный «миф изгнания», послуживший поэту способом преодолеть психологическую и мировоззренческую травму, вызванную «сменой полушарий».

Ключевые слова: эмиграция, картина мира, миф, хронотоп, И. Бродский.

В эссе «Состояние, которое мы называем изгнанием» (1987) И. Бродский определил «жанр жизни» писателя-изгнанника как «трагикомедию». С одной стороны, «старое доброе изгнание – нынче совсем не то, что раньше. Оно состоит не в том, чтобы отправиться из цивилизованного Рима в дикую Сарматию или выслать человека, скажем, из Болгарии в Китай. Нет, теперь это, как правило, – переход от политического и экономического болота в индустриально передовое общество с новейшим словом о свободе личности на устах» [1, с. 28]. С другой – побег «от худшего к лучшему» все равно оборачивается страданиями и психологической травмой. И дело не только в ощущении утраты собственной значимости в незнакомом мире: главное то, что, по словам Бродского, «писатель в изгнании, в общем и целом, ретроспективное, глядящее вспять существо. Другими словами, ретроспекция играет излишнюю... роль в его существовании, заслоняя реальность и затуманивая и без того покрытое мглой будущее. Подобно лжепророкам дантовского «Ада», его голова всегда повернута назад, и слезы или слюни стекают у него между лопатками» [1, с. 31]. Такой писатель избегает думать о будущем даже не в силу пресловутой ностальгии: он «не хочет, чтобы наступило завтра, ибо он знает, что оно может отредактировать то, что он созерцает» [1, с. 33].

В целом понимание Бродского соответствует определению «изгнанника», данному М. Зайдемом: это «тот, кто, проживая в одной местности, помнит и видит перед собой другую [цит. по: 2, с. 39].

Еще раз подчеркнем, что это было написано в 1987 году: Бродский уже 15 лет живет в США, психологическая и мировоззренческая травма, связанная с эмиграцией, отрефлексирована и выговорена, и теперь она проговаривается на новом уровне – со стороны, как нечто внешнеположенное говорящему, который с высоты собственного опыта может разъяснять другим, что это за состояние и как с ним справляться.

Несомненно, он говорит о себе, и чтобы понять, как он пришел к этому отстраненному взгляду, нужно вернуться к началу его эмигрантских лет.

Бродский прилетел в Вену 4 июня 1972 года; встретивший его и сопровождавший его в первые дни пребывания на Западе глава издательства «Ардис» Карл Проффер в своих воспоминаниях описывает сильнейший культурный шок, который испытал поначалу поэт [3, с. 265–266]. Эллендея Проффер, в свою очередь, вспоминает, как трудно было Бродскому в Анн-Арборе, где он поселился как преподаватель Мичиганского университета: он «испытывал одиночество человека, окруженного людьми и сознающего при этом, что контекст изменился» [4, с. 102]. По словам Э. Проффер, «чтобы населить свой мичиганский мир, Иосифу потребовалось примерно полгода» [4, с. 101]. Однако мемуаристка, по-видимому, не поняла главного, что мучило поэта: изменился не «контекст», а языковая среда, в которой его русскоязычное творчество утрачивало не только «значимость», но и какой-либо смысл.

При этом вначале Бродский своим творческим поведением демонстрирует, что ничего не изменилось. Правда, в 1972–1973 гг. пишет мало. Он завершает некоторые стихотворения, начатые еще в Ленинграде («Бабочка», «1972»), начинает и оставляет незаконченным «Литовский ноктюрн». Первое стихотворение, написанное в Анн-Арборе, «В Озерном краю», датируется ноябрем 1972 года; в нем Бродский не без иронии определяет собственный «статус» в эмиграции:

...шпион, лазутчик, пятая колонна
гнилой цивилизации – в быту
профессор красноречия, – я жил
в колледже возле Главного из Пресных
озер, куда из недорослей местных
был призван для вытягиванья жил [5, с. 336].

По-видимому, примерно к тому же времени относится недатированное и как бы продолжающее предыдущее стихотворение «Осенний вечер в скромном городке...», где поэт с беспристрастием стороннего наблюдателя фиксирует жизнь маленького американского города с его беспросветной провинциальной скукой. Как считает Э. Проффер, ему было трудно и потому, что «глаз не мог привыкнуть к масштабам университетского города со стотысячным населением [4, с. 99]. Однако, что интересно, такой же застывшей и бессобытийной предстает жизнь Лондона в стихотворении «Темза в Челси» (1974).

Следует отметить, что если первые два вышеупомянутых стихотворения написаны привычным Бродскому пятистопным ямбом, то в «Темзе в Челси» он, по его собственным словам, начинает «отход от

стандартной, что называется, железной метрики» [6, с. 159]. Вопрос о том, обладают ли метры и ритмы собственной семантикой, до сих пор остается дискуссионным, но факт остается фактом: длинный (5–6-иктный) дольник на основе трехсложников окончательно оформляется как «фирменный» размер Бродского именно в 1973–1976 годах. Можно предположить, что попытка «немножко разваливать размер» [6, с. 159] обусловлена тем, что мысли и чувства автора уже не вписываются в классические метры, а может быть, это сознательное решение избавиться от всех семантических ореолов, которыми оброс практически каждый традиционный русский стихотворный размер.

Сам факт наличия «лондонского» стихотворения говорит о том, что Бродский в те годы не находился безвыездно в Анн-Арборе: на самом деле его жизнь далеко не так скучна и монотонна, какой предстает в стихах. Заглянув в хронику его жизни и творчества, составленную В.П. Полухиной, мы увидим, что с осени 1972 до весны 1973 года Бродский около тридцати раз выступил в американских университетах и колледжах, а с декабря 1973 года начал выезжать и в другие страны: в 1973–1976 годах он посещает Италию, Германию, Англию, Францию Мексику, Нидерланды. Многие из поездов он фиксирует в стихотворениях (так начинаются его знаменитые «травелоги» – стихи о путешествиях): кроме «Темзы в Челси», это «Роттердамский дневник», «Лагуна» «Торс» «Мексиканский дивертисмент», связанный с Парижем цикл «Двадцать сонетов к Марии Стюарт».

Надо сказать, что «комплекс изгнанника», заявленный Бродским в статье «Состояние, которое мы называем изгнанием», из этих стихотворений, за редкими исключениями, не вычитывается. «Ни один поэт в XX веке не может использовать *topos* своего одиночества и изгнанничества, не обезвредив заряд, заложенный в самих этих словах: если этот мотив вообще вводится, то только в приглушенном тоне, так чтобы отвлечь внимание от говорящего», – отмечает Д. Бетеа [2, с. 125]. Согласно Бетеа, упоминая о личном изгнании, поэт рискует быть заподозренным в самовозвеличивании; добавим, что со времен Овидия этот троп превратился в nepозволительную банальность. И в тех редких случаях, когда этот мотив все же звучит у Бродского, он трактуется в несколько сниженном, ироническом ключе; ср. в стихотворении «Лагуна» (1973):

И восходит в свой номер на борт по трапу
постоялец, несущий в кармане граппу,
совершенный никто, человек в плаще,
потерявший память, отчизну, сына,

где пафос изгнанничества», которым заряжена последняя строка, тут же «обезвреживается» ироническим продолжением:

по горбу его плачет в лесах осина,
если кто-то плачет о нем вообще [5, с. 343].

Отметим также, что в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт» (1975) ирония тотальна и самодостаточна. Учитывая, что Бродский, будучи поэтом достаточно ироничным, не был склонен к ерничеству, есть основания предположить, что цикл являет пример травмоговорения, где высмеивание всего на свете служит формой психологической защиты.

В 1975–1976 гг. Бродский написал двадцать стихотворений, объединенных в цикл «Часть речи», который считал «своим главным достижением семидесятых годов» [7, с. 612]. По словам Е. Рейна, в «Части речи» Бродский «окончательно нашел свой новый язык. Он сделал вообще, может быть, главное открытие свое, а может, в известной степени, и всеобщее, отказавшись от педалирования... темпераментной, теплокровной, надрывной ноты» [цит. по 7, с. 614]. Однако под это определение не подпадает первое, самое известное стихотворение («Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...»), – надрывный, если не сказать горячечный монолог с бесконечными анжабманами, путаницей адресатов, оборванными фразами и отсылкой к гоголевским «Запискам сумасшедшего» в первой строке. Именно здесь в эмигрантской лирике Бродского впервые звучат мотивы, свойственные «изгнанническому» дискурсу – неприкаянность, тоска по друзьям и возлюбленной, неодолимость расстояния – причем звучат на самой высокой ноте. «Взять тоном выше» (любимое выражение Бродского) уже вряд ли возможно, так что неудивительно, что в следующих стихотворениях цикла эмоциональный накал снижается.

Но это уже 1975 или 1976 год, то есть отнюдь не непосредственная реакция поэта на эмиграцию. Автор позволяет своему герою эмоциональный срыв уже изрядно дистанцировавшись от первых впечатлений, и дальнейший лирический нарратив, развертывающийся в цикле, представляет собой историю этого дистанцирования, так что в последнем стихотворении герой уже может спокойно рассуждать о «свободе»: «Свобода – это когда забываешь отчество у тирана, / И слюна во рту слаще халвы Ширази» (20)³⁰.

«Часть речи» – одно из самых исследованных произведений Бродского. «Трудно найти работу о лирике Бродского, в которой не

³⁰Цикл «Часть речи» цитируется по [5, с. 363–369] с указанием в скобках порядкового номера стихотворения.

упоминалась бы “Часть речи”», – отмечает И. В. Фоменко [8, с. 187] и тут же добавляет: «но еще труднее найти такую, в которой цикл был бы убедительно проинтерпретирован», а далее говорит о «трудности ответить на главный вопрос: о чем, собственно, цикл». Фоменко, безусловно, лукавит, ставя вопрос столь прямолинейно: разумеется, поэтическое произведение сопротивляется однозначному толкованию, и сам Фоменко в своей работе предлагает множественную интерпретацию цикла. Не претендуя на исчерпывающее объяснение, скажем, что одним и, возможно, главным из смыслов служит описание травмы эмиграции и ее преодоления путем выстраивания особой художественной реальности. Чтобы понять природу этой реальности, рассмотрим категории концептуальной картины мира лирического героя.

Уже в первом стихотворении герой сообщает, что пишет свое послание «ниоткуда», хотя далее дает самые общие сведения о своем местонахождении: «с одного / из пяти континентов, держащегося на ковбоях», «в уснувшей долине, на самом дне, / в городке, занесенном снегом по ручку двери» (1). Континент и городок имеют названия, но в стихотворении они не упоминаются, зато locus «нигде» подтверждается в (4): «Зимний вечер с вином в нигде». Подтверждается также, что герой находится в «деревянном городе» (10), где имеется по меньшей мере одна «улица» (16), хотя дома при этом стоят, «замерзая в поле» (5). Географическое название «Дакота» свидетельствует о том, что континент, на котором находится герой, – Америка, более того, что проживает он к западу от Дакоты: когда дует восточный ветер, его «кашель летит над равниной к лесам Дакоты» (18). Вымышленный топоним «Средизимнее море» (6) призван напомнить о Средиземном море, но поскольку название искажено, неясно о каком «зимнем» водоеме идет речь. Кроме того, под одним из стихотворений (9) стоит название места, где оно было написано, – Мюнхен. В ретроспективных текстах присутствует достаточно расплывчатая «география памяти»: герой вспоминает «Север», где его воспитал «холод» (2) – при том что в своем настоящем он даже не знает, «где Север» (17); балтийские болота, в которых «родился и вырос» (7); безымянную «деревню, затерянную в болотах» (11); школьную раздевалку «в восточном конце Европы» (13). В некоторых случаях читатель сам может определить, что в разных стихотворениях речь идет о разных географических точках, порой весьма отдаленных друг от друга: так, за стихотворением 9, обозначенным как «мюнхенское», следует текст, открывающийся словами: «Около океана...» (10): поскольку океана нет ни в Мюнхене, ни в Анн-Арборе, стихотворение, безусловно, написано по впечатле-

ниям от какой-то другой местности. При этом в (9) Мюнхен назван «городком» (ср. 1); среди упоминаемых в нем деталей присутствуют «венский стул» и «оконная марля», и эти же образы переключаются в (10), создавая впечатление «единства места». Подобные повторяющиеся детали, скрупулезно отмечаемые перемены погоды, самые общие приметы пейзажа – поле, холмы, деревья и т. п., одинаковые явления природы объединяют пейзаж, втягивая отдельные локусы в топографию местности с общим названием «Нигде».

Пейзаж зачастую изоморфен человеческому телу:
Средиземное море шевелится за огрызками колоннады,
как соленый язык за выбитыми зубами» (6);

И улыбка скользнет, точно тень грача,
по шерботой изгороди, пышный куст
шиповника сдерживая, но крича
жимолюстью, не разжимая уст (14).

Если в первом случае море просто уподобляется рту, то во втором между «устаами» и изгородью с «кустами» устанавливается практически полное тождество, подчеркнутое рифмой.

Собственное тело для героя такой же объект наблюдений, воспринимаемый со стороны, как окружающие его предметы: «Тело покоится на локте,/ как морена вне ледника» (4); «Да и глаз, который глядит окрест,/ скашивает, что твой серп, поля» (14); «Иногда голова с рукою/ сливаются, не становясь строкою» (18); «На пустой голове бриз шевелит ботву» (16). Последний пример особенно показателен: собственную голову герой отождествляет с корнеплодом (неодушевленным природным объектом) с ботвой вместо волос.

Овеществление собственного живого тела сочетается с одушевлением неживого, которое ведет себя как живое: «С точки зрения воздуха, край земли/ всюду. Что, скашивая облака,/ совпадает – чем бы ни замели/ следы – с ощущением каблука (14, курсив мой. – О. Б.); «и луна поправляет лучом прилив,/ как сползающее одеяло» (10). Граница между живым и неживым стирается. Надо сказать, что живого в цикле вообще мало: время от времени встречаются названия животных, один раз вскользь упоминаются прохожие, а два присутствующих в тексте имени собственных («баба Настя» и «Пестерев») относятся к людям из далекого прошлого, о которых даже неизвестно, живы ли они (11).

События прошлого то и дело вторгаются в повествование. В целом, несмотря на обозначенное в (1) безвременье – «надцатого мартабря» – в

цикле присутствует ход времени, представленный в первую очередь сменой времен года и времени суток: лишь в стихотворениях (7, 12, 19) «нет определенных сезонных примет» [7, с. 612], и может создаться впечатление, что календарный цикл – едва ли не главное, что занимает героя. Эмпирическое время представлено не через смену событий или состояний героя, а через поведение неодушевленных предметов – природные явления. Однако «ряд наблюдений» (4) то и дело перемежается воспоминаниями и экскурсами в историческое и историко-мифологическое прошлое: так в «мюнхенском» стихотворении (9) есть намеки на нацистское прошлое города и Вторую мировую войну; в (3) герою в полусне видятся картины татарского набега:

Узнаю этот ветер, налетающий на траву,
под него лежащую, точно под татарву.
Узнаю этот лист, в придорожную грязь
падающий, как обогранный князь.

С. Н. Бройтман и Х.-Ё. Ким пишут об этом отрывке как о «зыблющемся целом», в котором «ни картина ветреной осени, ни сцена татарского набега не являются автономными и расчлененными реальностями – перед нами одновременно пейзаж и батальная сцена» [9, с. 335]. Следует добавить: пейзаж из эмпирического настоящего и сцена из историко-мифологического прошлого. Так же зыбко вводится в текст воспоминание о личном прошлом героя:

Темно-синее утро в заиндевевшей раме
напоминает улицу с горящими фонарями,
ледяную дорожку, перекрестки, сугробы,
толчею в раздевалке в восточном конце Европы.
Там звучит «ганнибал» из худого мешка на стуле... (13).

«Там» может относиться и к картинке утра в раме, и к раздевалке, события прошлого даются в настоящем времени, то есть происходящими одновременно с написанием, а последняя строка – «неохота вставать. Никогда не хотелось» подчеркивает единство настоящего и прошлого неизменностью состояния героя. Так же – в настоящем времени – дается воспоминание о «деревне, затерянной в болотах» (11): – для героя она так же реальна, как его окружение:

А зимой там колют дрова и сидят на репе,
и звезда моргает от дыма в морозном небе.
И не в ситцах в окне невеста, а праздник пыли
да пустое место, где мы любили.

Именно в этом тексте всплывают имена двух реальных людей, один из которых – Пестерев – если жив, то, скорее всего, «кладит из спинки нашей кровати что-то,/ *говорят*, калитку, не то ворота» (курсив мой. – О. Б.). Это «*говорят*» (кто говорит? где?) служит полному отождествлению прошлого и настоящего, далекого и близкого, воображаемого и реального, и даже живого и неживого (ведь герой точно не знает, жив ли Пестерев). В невозвратном прошлом остается только любовь (глагол «любили» употреблен в прошедшем времени, так же как упрек адресату – М. Б., которой посвящено стихотворение – что она «забыла деревню, затерянную в болотах»). Но это невозвратное прошлое воздействует на настоящее героя, мешая ему, в частности, думать о будущем:

Что сказать ввечеру о грядущем, коли
вспоминанье в ночной тиши
о тепле твоих – пропуск – когда уснула,
тело отбрасывает от души
на стену... (5)

В дихотомической модели времени (прошлое – настоящее), существующей в сознании героя, будущее сводится разве что к эсхатологическим фантазиям:

Через тыщу лет из-за штор моллюск
извлекут с проступившем сквозь бахрому
отгиском «добрый ночи» уст,
не имевших сказать кому.

В реальной же жизни оно остается некоей грамматической абстракцией, не приходит, а неподвижно стоит: «за сегодняшним днем стоит неподвижно завтра,/ как сказуемое за подлежащим» (6). О грядущем сказать нечего, так как голова героя «повернута назад» [1, с. 33]. А в том настоящем, которое не подернуто прошлым, остается говорить только о «живой природе» (15): «если что-нибудь петь, то перемену ветра» (18).

Но что нам известно о биографии героя? Он «родился и вырос в балтийских болотах» (7); его любовные переживания связаны с деревней, также расположенной в «болотах» (11) – о том, что это другие болота, может догадаться только тот, кто знаком с реальной биографией Бродского. Он посещал школу «в восточном конце Европы» (13), но настоящим его учителем был «север», а воспитателем – «холод», вложивший ему «перо/ в руку, чтоб пальцы согреть в горсти» (2). Он проехал «всю вселенную», чтобы оказаться там, где оказался: «дальше

вроде/нет страницы податься в живой природе» (15). Рождение, воспитание, любовь, странствие – традиционный путь мифологического или сказочного персонажа; он приводит нашего героя в «синкретически нерасчлененную» [9, с. 338] реальность, где пространство «оживотворено, одухотворено и качественно разнородно» [10, с. 341], а определяемое природными циклами эмпирическое настоящее сосуществует с прошлым в едином хронотопе – перед нами, собственно мифологическая картина мира. Одиноким герой, рожденный «в болотах» и воспитанный «севером», обладает единственным орудием – пером, которым пишет свои «тихотворения»; действия, совершаемые пером, сравниваются то с охотой, то с колкой дров – действиями, необходимыми для выживания. Но в предпоследнем стихотворении цикла происходит выход из мифического круга, который осуществляется благодаря, пользуясь терминологией В. Я. Проппа, «волшебным помощникам:

...и при слове «грядущее» из русского языка
Выбегают мыши и всей оравой
Отгрызают от лакомого куска
Памяти, что твой сыр, дырявой (19).

Исследователи толкуют образ мышей, привлекая многочисленные литературные и мифологические аллюзии, в частности, представление, будто «вкусивший пищу, которой касалась мышь, забывает прошлое» [11, с. 285; 7, с. 620]. Возможно, Бродский держал в памяти все эти подтексты, но в первоначальном варианте, опубликованном в журнале «Континент» (1976, № 10, с. 86–98), во второй строке стоит «выбегают черные мыши». Черный цвет у Бродского зачастую ассоциируется с письмом, и поскольку «черные мыши» выбегают «из русского языка», можно предположить, что речь идет о буквах, из которых слагается текст: в него и уходит прошлое, освобождая наконец место будущему: «и в мозгу раздается не неземное “до”». – где «до» не столько нота, сколько предлог, означающий предшествование. Так происходит освобождение: «повернутая назад» голова героя принимает естественное положение, и в последнем стихотворении он не только забывает «отчество у тирана» но и предвкушает ближайшее эмпирическое будущее: «Стану спать не раздевшись или читать с любого / места чужую книгу ...» (20).

По воспоминаниям А. Сергеева, перед отъездом в эмиграцию Бродский сказал, что сделает изгнание своим персональным мифом» [12, с. 448]. Возможно, речь шла о том, что он постарается оказаться

причисленным к лику легендарных поэтов-изгнанников, таких как Овидий, Данте и Байрон. Но он поступил по-своему: написал «Часть речи», свой персональный миф о герое, преодолевшем травму изгнанничества с помощью слова.

Список литературы

1. Бродский, И. А. Состояние, которое мы называем изгнанием, или попутного ретро / И. А. Бродский ; пер. с англ. Е. Касаткиной // Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. – СПб. : Пушкинский фонд, 2003. – Т. 6. – С. 27–37.
2. Bethea, D. Joseph Brodsky and the Creation of Exile / D. Bethea. – Princeton : Princeton University Press, 1994.
3. Проффер, К. Без купюр / К. Проффер ; пер. с англ. В. Бабкина, В. Гольшева. – М. : АСТ, 2017.
4. Проффер, Тисли Э. Бродский среди нас / Э. Проффер Тисли ; пер. с англ. В. Гольшева. – М. : АСТ, 2015.
5. Бродский, И. А. Стихотворения и поэмы : в 2 т. / И. А. Бродский. – СПб. : Изд. Пушкинского Дома – Вита Нова, 2011. – Т. 1.
6. Бродский, И. А. Пересеченная местность / И. А. Бродский. – М. : Независимая газета, 1995.
7. Лосев, Л. В. Примечания / Л. В. Лосев // Бродский И.А. Стихотворения и поэмы : в 2 т. – Т. 1. – С. 417–647.
8. Фоменко, И. В. Цикл «Часть речи»: опыт интерпретации / И. В. Фоменко // Иосиф Бродский: проблемы поэтики. – М. : НЛО, 2012. – С. 187–198.
9. Бройтман, С. Н. О природе художественной реальности в цикле И. Бродского «Часть речи» / С. Н. Бройтман, Х.-Ё. Ким // Поэтика Иосифа Бродского. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. – С. 329–342.
10. Топоров, В. Н. Пространство / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. – М. : Сов. Энцикл., 1980. – Т. 2. – С. 341–342.
11. Стрижевская, Н. И. Письмена перспективы / Н. И. Стрижевская. – М. : Грааль, 1997.
12. Сергеев, А. Я. Omnibus / А. Я. Сергеев. – М. : НЛО, 1997.

O. Barash

J. BRODSKY'S «A PART OF SPEECH»: TRAUMA TALK OR MYTHMAKING?

The emigrant experience is by definition traumatic (even for those who emigrated of their own free will), as it involves a break or, at least, a shift in the world picture. The paper examines some of Brodsky's poems of the early emigrant period – first of all, the cycle «A Part of Speech» – in order to outline the personal «myth of exile», which served as a way for the poet to overcome the psychological and ideological trauma caused by the «change of hemispheres».

Keywords: emigration, world picture, myth, timespace, J. Brodsky.

Д. Л. Карпов, А. В. Чистопольская (Ярославль, Россия)

ТРАВМАТИЧЕСКИЙ ОПЫТ
В РУССКОЯЗЫЧНЫХ РОМАНАХ
О СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ³¹

Доклад посвящён анализу и систематизации нарративных практик в современных русскоязычных романах о современной истории, рассматривается проблема обновления нарратива, которая потенциально может стать инструментом совладания с травмой. Поднимается проблема ревизии оппозиции «сложности» и «простоты» произведений, транслирующих травматический опыт.

Ключевые слова: травма, современная русская литература, С. Самсонов, Г. Садулаев, милитарный дискурс, соцреалистический канон, когнитивная психология.

Травма – конструкт, принадлежащий области психологии и разработанный во множестве терапевтических направлений. Одним из самых эффективных направлений терапии травмы считается когнитивно-поведенческая терапия, включающая работу с дисфункциональными установками, убеждениями, когнитивными схемами, в частности, работа с нарративами травмированных людей, где акцент делается не на отдельных элементах дисфункциональных когниций, а на нарративе в целом. Характеристики нарратива (целостность, последовательность, непротиворечивость, экстерниоризованность) отражают способность индивида к совладанию с травматическим опытом [1]. Терапевтической мишенью становится создание нового нарратива, поскольку повторение прежнего нарратива, включающего дисфункциональные убеждения и схемы, приводит к ретравматизации личности. При работе с нарративом травма становится междисциплинарным конструктом, попадая в фокус внимания филологии.

Травма, как уже принято в исследованиях культуры и искусства, определяется невозможностью формирования дискурса, фрагментацией нарратива и умолчанием, которые вызваны проявлением коллективной вины и стыда [2]. Травма и реакция на неё могут быть разнесены во времени, возникает необходимость формулирования причин «острого дискомфорта» [3, с. 18]. Соответственно, чтобы начать говорить о травме, экстерниоризировать её, необходим значительный временной промежуток между событием и говорением о нём. При этом, будучи погружённой в дискурсивные практики настоящего, для которого попытка осмысления и описания травматического опыта стало

³¹Проект реализуется победителем грантового конкурса для преподавателей магистратуры 2021/2022 Стипендиальной программы Владимира Потанина.

актуальной проблемой, современная литература испытывает тенденцию к проговариванию современного травматического опыта, переживание которого актуально и, безусловно, сопротивляется вербализации. Это объяснимо, так как не просто нет установившегося языка проговаривания современной травмы, на его формирование нужно время, но нет и единообразия, единения в понимании и даже переживании её. Если же посмотреть на современную ситуацию травмирования, то очевидно, благодаря большей рефлексивности культуры, сосредоточенной на этической проблематике, невозможно говорить о нейтрализации травмы: социальная, а иногда и межличностная, коммуникация указывает на наличие ощущения травмированности, в каких бы знаках и моделях это ни выражалось, – отрицание травматического опыта, нравственная аннигиляция собственной личности и пр. Таким образом, попытка разговора о современной травме интересна не только с точки зрения прогнозирования её последствий, но и с точки зрения вырабатываемого языка, причём выбранный материал для фиксации этого языка, безусловно, может влиять на дальнейшие обобщения, что не входит в задачи настоящей работы. Наоборот, следует помнить, что такая генерализация возможна только при анализе большого объёма материала, что нуждается в значительном временном ресурсе, который нужен для проблематизации травмы в социокультурном пространстве.

Два романа, ставшие материалом работы – «Держаться за землю» С. Самсонова и «Готские письма» Г. Садулаева, посвящены одному событию – конфликту на востоке Украины. Оба романа стали победителями премии «Ясная поляна», в 2019 и 2021 гг. соответственно, которая позиционируется как премия для авторов, отличающихся «общечеловеческими моральными ценностями», и произведения которых «несут в себе идеалы человеколюбия».

Безусловно, конфликт, начавшийся в 2014 году, воспринимается как травматический опыт не только личный, но и национальный уже сейчас. Также верно, что вербализовать его крайне проблематично. Современная литература – один из способов канализации психологического и социального напряжения, но и один из индикаторов его. С этой точки зрения интересно, каким же образом вербализуется представление о травме, как выстраивается единый нарратив, который в современном мире опять представляется возможным [4].

П. Штомпка формулирует два способа проговаривания травмы: первый – сохранение устаревшей культуры и культивирование воспоминаний, второй – отрицание прежнего культурного наследия [2].

Но для реализации каждого из них необходимо накопление определённого опыта говорения о травмирующем событии, явно осознать «разрыв» между состоянием до и после травмы, разместить событие травмы на векторе «прошлое – настоящее – будущее».

На это указывает и М. Липовецкий, опираясь на Д. ЛаКапры:

«В интерпретации известного американского историка культуры Доминика ЛаКапры, “разыгрывание [травматического опыта] всегда соотносится с повторением, иногда компульсивным... ему соответствует стремление повторять травматические сцены со всеми их разрушительными и само-разрушительными эффектами... Это процесс, при котором прошлое или же чужой опыт повторяются так, как будто они проживаются заново, в буквальном смысле”. Что же касается проработки травмы, то здесь “субъект пытается найти критическую дистанцию от проблемы, обрести способность различать прошлое, настоящее и будущее... Необходимая критическая дистанция позволяет начать жить и принять на себя ответственность – что, конечно, не тождественно преодолению прошлого”» [4].

При этом уже наработанный опыт К. Карут, П. Штомпки, Д. ЛаКапры, а на русской почве опыт М. Липовецкого могут позволить говорить, пусть даже как о вероятности, о том, как работает с актуальным травматическим опытом русскоязычная литература.

Четыре года отделяет от начала событий на Востоке Украины роман С. Самсонова, при этом объём книги, почти 600 страниц, говорит о попытке создания большого романного повествования. Помогают его создать уже известные приёмы, в романе С. Самсонова узнаётся канон советского романа о войне, прежде всего это считается в системе персонажей, в которой чётко разделены, а также обозначены противопоставленные лагеря: воюют не Ивановы с Иваненко, а люди, не видящие национальностей, хоть и позиционирующие себя как русские, точнее советские, против националистов.

Иллюзия снятия бинарности присутствует в системе персонажей в линии Лютов (командир батальона сепаратистов) – Криницкий (полковник ВСУ) – Богун (командир добровольческого батальона «Тайфун»). Если Лютов и Богун являются явными антагонистами, несмотря на сходство характеров, то Криницкий – единственный переговорщик со стороны сил ВСУ, нашедший с Лютовым общий язык. Правда, это не приводит к снятию конфронтации между сторонами. Третий элемент оппозиции исключается (Криницкого убивают свои же). В сознании персонажей этого третьего члена оппозиции тоже нет:

– Спецназ, наверно, «альфовцы», у тех хоть понимание – по детям не работать. Какая-то есть еще... совесть, не совесть...

– Да все они фашики! Не вышло взять нахрапом – так тоже, видишь, начали долбать. Ну ничего, мы им еще дадим себя почувствовать..

Перед читателем традиционная для литературы войны «чёрно-белая» картина: Криницкий жалеет только своих, защитники Донбасса для него враги.

Соответственно персонажи делятся на традиционные для советских произведений о войне группы – захватчики и воюющие за свою землю, характеристики персонажей также сохраняются канонические: с одной стороны, изверги и насильники: «Ты – солдат, твое дело – мочить. Пришел оттуда – значит, враг». Причём «мочить» можно и чужих, как врагов, и своих, для острастки: «Ударить можно – сильно, слабо... избить, убить... можно и пощадить. Тут ведь главное – это не что и не как, а само ощущение: можно». С другой стороны, защитники Донбасса показаны как герои по-народному гуманные: они лечат не только своих, но и попавших в плен солдат ВСУ, препятствуют массовым расстрелам, меряют по гуманистическим мерам:

- Ты русский? – спросил вдруг боец.
- А ты? – улыбнулся Вадим. – Носы-то такие вот где раздают?
- Это да. Человек или не человек – вот вопрос...

В романе только русские имеют свою национальную идентичность, для украинцев она неясна, противоестественность войны подчёркивается возможностью единства, и считающие себя русскими, и украинцы (Богун), осознают свою идентичность как советскую.

Важным мотивом в сюжете романа является «перековка» персонажа, он является основой сюжета сразу двух героев: Лютова, бывшего полицейского, безнаказанно пользующегося своим положением и сбежавшим из России после несчастного случая, в котором пострадал внук влиятельного судьи, и Мезгирёва, работающего в министерстве энергетики и углепрома, попавшего туда по связям и присланного на Донбасс, чтобы договориться с шахтёрами. В ходе сюжета каждый из них обретает нового себя: Лютов, бывший офицер ГРУ, чей звериный инстинкт требует реализации, возможной только на войне, при этом он выступает противником бессмысленного насилия. Мезгирёв находит «мужскую» правду, которая противоречила всей его жизни чиновника, взяточника, циника: «Мизгирева тотчас же плеснулась, прямо сердце лизнула благодарная радость: вот и он стал своим, вот и он настоящий подземный».

Милитарная поэтика романа строится на романтизированном и героизированном образе войны: только война раскрывает в человеке потенциал, становится подлинным бытием. Например, Пётр Шалимов, шахтёр, понимает, что его место в рядах ополчения: «Теперь уже вот

моя шахта, вот дом. У меня аппетит появился. Не то что прямо убивать... Я там во всю силу живу, каждую минуту!».

Одним из важных компонентов поэтики является образ насилия, в том числе над ребёнком, как «катализатор ответного удара», поэтому повествование сконцентрировано на потерях защитников, это видно при сравнении описания жертв одной и другой стороны. Натурализм дополняет романтизированный образ войны, но не противоречит ему.

Метаязыком описания войны также становится советская милитаристская риторика: «фашист», «капиталист», националистическая идея как продукт капиталистического общества: «Язык их, свобода, фашизм, не фашизм, борьба там какая-то, Русь – херня это все. Это все нереально потрогать, а желудок, кормушка – это, блин, основное». Персонажи мыслят своё бытие в понятиях советской культуры: оппозиция брюхо – правда, не наступление, а защита, вместе с тем единственно возможное братство – военное, образы, восходящие к народной культуре (в первую очередь мать земля, как лейтмотив романа): «война – священная. Зоя Космодемьянская, Зина Портнова. За Советскую Родину. За сожженные села».

Поэтика соцреалистического канона в романе уживается с поэтикой «пацанского романа», понятия которого, произрастая из самой земли-матери, являются основным дискурсом персонажей: поэтому и главный антигерой романа, Богун, как выясняется из его воспоминаний, «обиженный», пытающийся на войне отомстить всем за свои унижения. Ему противопоставлен человек, живущий по понятиям, в том числе по понятиям войны, – Лютый, «зелёный призрак» Донбасса.

Сходство двух дискурсов, отношения между которыми ещё стоит определить, не отменяет текстообразующей роли первого, который является определяющим. Обращение к исторической памяти жанра военного советского романа, позволяет усилить процесс узнавания, облегчить рецепцию произведения.

Роман Г. Садулаева строится на иных повествовательных принципах, уже по внешней композиции произведения понятно, что автор «Готских писем» избегает «большого» нарратива, разбивая и дробя его, выстраивая сложную композицию точек зрения на описываемые события. Роман, строящийся вокруг истории готков, предлагает рецепцию современной истории, пропущенную через легендарную оптику. В романе с самого начала эксплицируется связь, с одной стороны, с историей Руси-России (начало романа: «Итак, откуда есть пошла земля готская?»), с другой, события готского мифа

переплетаются с повествованием о современной истории и конфликте России и Украины (фрагменты «Скифы», «Волчье брюхо и сын возницы», «Вамба», «Возвращение в Крым»).

Если роман С. Самсонова предлагает монологический взгляд на описываемые события, то Г. Садулаев усложняет повествование не столько с помощью соединения разных временных пластов, исторических эпох, сколько прибегая к усложнённой нарративной структуре, вводя ненадёжного повествователя. Читая о легендарных событиях прошлого и не менее легендарных событиях настоящего, нащупывая связи между ними, читатель в итоге сталкивается с манифестируемой частичной отменой системных связей повествования: выясняется, что центральный повествователь, которому принадлежит большая часть текста, болен шизофренией, следовательно, принимать его слова на веру не следует. Впрочем, издатель подчёркивает, что тексты он «спутал и перемешал со своими, а другие сочинил сам», так, например, фрагмент первый «Готские письма», «содержат мои интерполяции, а есть те, что сочинены мною, чтобы немного разнообразить текст». В итоге разница между «учёным шизофреником» и «здоровым» «издателем» нивелируется, как и ризомность повествования: всё, что предлагается читателю, это, по сути, монологическая точка зрения, уравнивающая две инстанции внутри нарративной структуры, а благодаря «интерполяциям» в тексте отражается интенция «издателя». Таким образом, несколько упрощая нарративную структуру романа, можно говорить о его моноцентризме, который строится на иллюзии внутритекстового плюрализма. Это заставляет смотреть и на всю историю, включая полULEГЕНДАРную, мифологическую («Махабхарата»), современную, как на единое идеологическое пространство, ведущим в котором является миф, именно он выступает связкой между событиями реальными и легендарными.

Ненадёжный статус первоисточника позволяет «издателю» создавать повествование не историческое, а мифологическое. Не раз «издатель» подчёркивает дискурсивность истории, что превращает её в миф: и прошлое, и современность понимаются в одних терминах – прошлое не только как пространство легенды, но и как медийность властного дискурса («Усиление репрессий всегда сопровождается ростом пропаганды»), также и современность не только медийна (фрагмент «Возвращение в Крым»), но мифогенна («Жабы и гадюки»). Между реальностью и мифом нет различия, а между историей и мифом тем более, они изоморфны, поэтому легко сочетаются и меняются элементами: легенда, конспирология, медиа, псевдонаука, литература и

пр. Но в романе Г. Садулаева при этом не происходит расшатывания дискурса, как и на уровне повествования все семиотические пространства схлопываются в одно – миф, делая историческое повествование трансисторичным и как бы центрируя его. Основным каждого из пространств, а по сути единого пространства, является милитарный дискурс, который задаёт, выстраивает все остальные ряды.

Апофеозом милитарного дискурса является бурлескный фрагмент «Хотят ли русские войны?». На протяжении всего романа милитаризм утверждается как основа истории, события прошлого и современности метонимически связываются друг с другом, и повествователь предлагает рассматривать современную историю также в терминах легендарного прошлого: герой, подвиг, легенда, готы, гунны, скифы, арии и пр. Разрыв между мифологическим временем и современностью оказывается минимальным, при постулировании отсутствия генетической связи между народами война (добра со злом, которая «никогда не закончится») оказывается единственной ощутимой связью между эпохами и народами.

При том, что ведущим является легендарный дискурс, а не советский («хomo советикус») вытесняется в легендарное прошлое), можно заметить некоторые мотивы, уже отмеченные в романе Самсонова с его советской генетикой: это образ ребёнка на войне (батальон «Скифы»), но Садулаев использует не кассилевский сюжет, а платоновский, при котором образ ребёнка психологизируется; важной составляющей является антикапиталистический пафос, но не как экономической формации, а как идеологии, которой и противопоставлен милитаризм как залог подлинности, скифское, духовное бытие.

При видимых отличиях романа Садулаева от традиционного представления о романном повествовании, разрушении, хоть и мнимом, «большого нарратива», мерцании события и субъекта, «Готские письма» последовательно поддерживают общую идею милитаризма, повторяемости травматических событий, создавая иллюзию переосмысления проблемы. Роман сохраняет милитаристские идеалы, которые представляются единственным двигателем истории, которая движется по кругу: «Если у тебя есть войска и есть место, куда их можно ввести – немедленно вводи. Не думай и не сомневайся. Ты великий хан, ты не должен думать. Пусть думают лошади. Ты должен просто вводить и выводить войска, чтобы народ испытывал счастье». Роман сохраняет тоталитарный дискурс, исключая альтернативы: «Новая вера становится только из яростного отрицания множеств». Всё это переживается как ностальгия по ушедшему в прошлое времени:

«И было время, когда книжное знание претворялось в жизнь, книжные доктрины становились руководством к работе, идеи овладевали массами в прямом и непосредственном смысле этого слова, и массы становились одержимы идеями, буквыми доктринами, и в какой-то момент буквая доктрина претворялась в буквом лесу. Весёлое было время. Нынче не так. Нынче тоскливо и неутешно. Я скучаю по буквым временам».

И как следствие становится единственным средством трансцендирования бытия человека:

«Мы арии, пускающие на волю белого коня и объявляющие своими все земли, по которым конь прогуляется за полный год; мы готы, везущие в своем обозе символическую «соху», в поиске земли будущего, идущие от конца к началу; мы, конечно же, землепашцы, но пашем не пепел лесов, а пепел империй и тщеты человеческого величия. Вот наша настоящая идентичность».

В итоге внешнее остранение структуры советского метанарратива приводит к созданию большого повествования, которое охватывает не только современность и недавнее прошлое, но всю историю человечества, а метанарратив реконструируется.

При этом разрывы на дискурсивном поле, безусловно, говорят о большей чуткости к травматическому опыту Г. Садулаева, который несмотря на реконструирование метанарратива выстраивает более сложную систему точек зрения, чем С. Самсонов.

Разница повествовательных стратегий, которые используют авторы, прежде всего требует ревизии идеи о соотношении формы и травмы, предложенной М. Липовецким: «Если так, то, возможно, “простые”, то есть лишённые рефлексии, “реалистические”, а точнее – жизнеподобные, стратегии представляют собой попытку обратиться к недавнему травматическому опыту самым непосредственным образом? Или, иначе говоря, – “разыграть” травму историей, “компульсивно” повторив ее на бумаге?» [4].

Не только «реалистическое» повествование, но и повествование более сложное может работать на «компульсивное повторение» и поддержание мифа о необходимости травмы, оправдывая её.

Оба рассмотренные романа прежде всего преследуют цель сохранения травматического опыта, как необходимой жизненной энергии, которая является определяющей в истории народа. Культивирование травматического опыта позволяет говорить не о единичности события, а о ретроспективе травматического опыта. В частности, это явно показано на примере романа С. Самсонова: конфликт на востоке Украины является лишь эхом иной травмы,

пережитой в конце XX века, и осознающей как историческое поражение советской цивилизации.

Травмой оказывается не военная экспансия, а ощущение себя завоёванным. Недаром П. Штомпка называет одной из причин травмы не войну, а именно завоевание народа [2]. Это может частично объяснить русскую травму не как травму народа-победителя, а как народа, пережившего завоевание и продолжающего мечтать о реванше. Таким образом, «родовая» травма советского народа всё ещё довлеет над опытом современного русского, тратящего силы на исторический реванш, построение новой/старой империи, родины, к которой «возвращаются» готы Садулаева.

Задача создания нового нарратива для переживания травмы и возможности совладать с нею остается актуальной, имеющийся опыт скорее заключается в трансляции прежней травмы, дисфункциональных убеждений, приводящих к постоянной ретравматизации.

Список литературы

1. Падун, М. А. Психическая травма и базисные когнитивные схемы личности / М. А. Падун, Н. В. Тарабрина // Консультативная психология и психотерапия. – 2003. – Т. 11, № 1. – С. 121–141.
2. Штомпка, П. Социальное измерение как травма (статья первая) [Электронный ресурс] / П. Штомпка // Социс. – 2001. – № 1. – Режим доступа: <https://www.isras.ru/files/File/Socis/01-2001/Shtompka.pdf>. – Дата доступа: 20.09.2022.
3. Дорский, А. Ю. Вторая мировая война как социальная травма: сравнительный анализ российского и французского законодательства / А. Ю. Дорский, Н. Н. Черногор // Вестник Санкт-Петербургского университета. Право. – 2019. – Вып. 2. – С. 311–331.
4. Липовецкий, М. Н. Пейзаж перед [Электронный ресурс] / М. Н. Липовецкий // Знамя. – 2013. – № 3. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/2013/5/pejzazh-pered.html?ysclid=l8kfk3iys0965502916>. – Дата доступа: 20.09.2022.

D. Karpov, A. Chistopolskaya

TRAUMATIC EXPERIENCE IN RUSSIAN-LANGUAGE NOVELS ABOUT CONTEMPORARY HISTORY

The report is devoted to the analysis and systematization of narrative practices in contemporary Russian-language novels about contemporary history. The problem of updating the narrative, which can potentially become a tool for coping with trauma, is considered. The revision problem of the opposition of «complexity» and «simplicity» of works broadcasting traumatic experience is raised.

Keywords: trauma, contemporary Russian literature, S. Samsonov, G. Sadulaev, military discourse, socialist realism canon, cognitive psychology.

А. А. Булгакова (Гродно, Беларусь)

**ТВОРЧЕСТВО КАК ЭКСПЛИКАЦИЯ ТРАВМЫ
ГЕРОЕВ РОМАНА М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»**

Рассматривается роль творчества (словесного, изобразительного, музыкального) в преодолении травмы героями книги М. Петросян «Дом, в котором...». Показывается значимость искусства в репрезентации травмирующего опыта и формировании художественного мира романа М. Петросян в целом и его персонажей в частности.

Ключевые слова: искусство, творчество, травма.

Книга М. Петросян «Дом, в котором...», причисляемая рядом издательств и книжных порталов, а также исследователями (Г. Н. Божкова, З. Ибришевич и др.) к подростковой литературе, несомненно, является чем-то большим, так как и проблемы, затрагиваемые писательницей, и образы, через которые они раскрываются, оказываются близки каждому человеку вне зависимости от возраста и социальных характеристик. Разделение на своих и чужих, сложность существования людей с особенностями, постоянное ощущение близости смерти, поиск самости, взросление как обретение нового статуса и изменения сознания, взаимодействие реальности и вымысла и многое другое составляют проблемное поле романа.

«Дом, в котором...» открывает читателю особый мир, показывая изнутри жизнь дома-интерната для инвалидов, от которых отказались близкие. Мы становимся свидетелями того, как в Доме формируется уникальный социум, структурированный и упорядоченный, изолированный от внешней реальности и живущий по своим законам. Того, как Дом живет собственной жизнью и становится главным героем, который принимает или отвергает, отдаряет или одаряет, воспитывает или наказывает, возносит или изгоняет из круга избранных...

В процессе взросления каждый персонаж приобретает новые качества, а пройдя своеобразный «обряд инициации», словно перерождается и, нарекаясь новым именем, открывает в себе истинную сущность. За это время герой должен лучше узнать себя, понять и – главное – принять свою природу, осознать предназначение, увидеть в увечье не слабость, а возможности.

Обитатели дома – дети, подростки и взрослые – глубоко травмированные (Дом является пространством – вместилищем боли): от хромоты страдает Стервятник, у Сфинкса отсутствуют руки, Шакал Табаки – колясочник, Слепой незрячий с детства, Горбач родился шестипалым, горбатым, «похожим на обезьяньего детеныша» [1, с. 104].

Физические недостатки (отсутствие конечностей, их дисфункция, особенности умственного и психоэмоционального развития) делают героев «белыми воронами» и изгоями в «наружности» (внешнем мире, за пределами Дома), но нивелируются в пространстве Дома (они учатся по-другому воспринимать свои увечья и даже использовать их). И тем не менее, травма от неприятия подростков родителями и ощущения своей неполноценности и чуждости миру внешнему остается, равно как и перспектива пугающего их будущего, связанная с поистине эсхатологическим исходом – взрослением и переходом в «наружность» (открытое, незащищенное, враждебное пространство хаоса). Говоря иначе, героям необходимо осознать себя как целостность, не игнорируя свою телесную (физический и социальный «мир-могила», по Л. Бинсвангеру [2], который ограничивает человека, тянет его к земле) и душевную ипостаси («эфирный мир», мир полета души, свободы, исполнения желаний), при этом понимая телесность (а для героев книги вместе с ней – болезни, увечья, смертность) и ее ограничения как данность, сила которой не является непреодолимой в ситуации выбора.

В некоторой степени возможность экспликации подобной травмы и ее преодоления (если не в физическом плане, то в психологическом), а также минимизации ее последствий решается через обращение к искусству и творчеству (рецепцию произведений с одной стороны и создание собственных с другой). Считывание культурных кодов в романе (литературных, музыкальных, изобразительных) важно для понимания специфики не только внутреннего мира подростков – обитателей дома, но и в целом художественного пространства романа, так как «интермедиальные референции помогают не только глубже изучить поэтику автора, но и обнаружить возможности новой интерпретации смысла произведения» [3, с. 119].

Психологи много пишут о целительной силе искусства как универсального инструмента, способного не просто зафиксировать травматический опыт личности, но и проработать травмирующую ситуацию, дистанцируя человека от нее. Рассказывание посредством любых знаков (с целью самозащиты травмированное сознание пытается спрятать ее глубже, и происходит, как пишет Б. ван дер Колк, деактивация речевых центров, в частности зоны Брока, и соответственно сложность выразить мысли и чувства словами, однако активизация полушария, отвечающего за эмоциональную сферу и познание с помощью языка тела, танцев, пения и т. п. [4]) истории, отражающей травматический опыт, передача ее в форме знаков и символов, обладает терапевтическим эффектом (Дж. Пеннебейкер, А. Прогофф, К. Адамс и

др.). В процессе создания произведения (литературного текста, картины, музыки) происходит проработка травмы, катарсическое ее переживание, способное примирить человека с самим собой, признать себя. Кроме того, не только создание текстов (в широком смысле слова), но и приобщение к чужим произведениям, резонирующим с эмоциями, переживаниями и внутренними стремлениями, помогает найти утешение, точки соприкосновения с другими людьми, способствует самовыражению – в этом случае искусство выполняет компенсаторную функцию.

В повседневной жизни обитателей Дома (как главных героев книги, так и второстепенных) присутствуют и музыка, и словотворчество, и изобразительное искусство. Они являются тем, что, с одной стороны, нарушает привычную, традиционную рутину, вносит элемент стихийности в повседневность, с другой – помогает подросткам справиться с душевной болью, выплеснуть эмоции и выразить себя. Оно объединяет «домовников» и служит способом идентификации подростка как члена той или иной группы (у каждой из них – «крыс», «птиц», «фазанов» и «четвертой» свои предпочтения в выборе музыки, книг и др.). К примеру, среди «крыс» не принято совместное прослушивание музыки или хоровое пение, каждый человек составляет индивидуальный плейлист, слушает свое в наушниках, словно формируя собственное изолированное пространство внутри группы. Подростки из «птиц», напротив, часто поют хором. Коридор, ведущий к «четвертой», расписан яркими образами в стилистике современных направлений изобразительного искусства, огромными, в человеческий рост («...стены будто вспухли от росписей, а сам коридор стал казаться уже. Я ехал по нему разинув рот, как сквозь бренд сумасшедшего»), в то время как рисунки «крыс» отличаются малыми размерами и представляют в основном примитивные формы: красные треугольники, быков и антилоп, что сближает их с творчеством первобытных людей.

Изобразительное искусство занимает важное место в жизни обитателей Дома. В целом цвет в романе противопоставляется бесцветности: так, Дом выглядит снаружи (то есть с точки зрения людей из внешнего мира) серым (цвет ахроматичный, обозначающий безликость, неприглядность, скуку): «Фасад гол и мрачен, каким ему и полагается быть» [1, с. 45]. В то время как с внутренней, дворовой стороны, он «расписан яркими красками» [1, с. 45], а стены его украшены образами (бабочки размером с небольшие самолеты, глазастые цветы, мандалы и солнечные диски), по причудливости не уступающими самим обитателям Дома. Серость фасада противопоставляется яркости Дома со стороны двора как внешняя

оболочка внутренней сущности, демонстрируя специфику восприятия одного объекта «своими» и «чужими».

Практически все герои (Рыжий, Вонючка, Сфинкс, Табаки, Курильщик, Македонский) создают визуальные образы, однако для каждого из них процесс рисования, равно как и его результат, имеют различное значение. Во-первых, живопись является *средством самовыражения, визуализации жизненных принципов и мировоззренческих оснований*. Рисунки помогают осознать истинную сущность и понять себя (Рыжая рисует белую чайку, Курильщик – дерево жизни, Табаки – дракона). Как художник в Доме реализует себя Курильщик, для которого рисунок – способ выразить свое миропонимание, показать отношение к происходящему. Его картина «Дерево жизни» была отобрана для выставки и озаглавлена как «Моя любовь к миру», хотя внимательный зритель разглядел бы в ней мрачный юмор подростка и иронию: дерево состояло из черепов и полчищ червей. Это была репрезентация душевного состояния мальчика, оставленного родителями в интернате, отвергнутого группой «фазанов» и не выстроившего тесной и придающей смысл его существованию связи с Домом: «Все, что я могу сказать о своей любви к миру, примерно так и выглядело, как я там изобразил» [1, с. 13].

Во-вторых, рисунки *выполняют мнемоническую функцию*, выступая средством сохранения памяти о людях, покинувших Дом, об их уникальности (так, надежно охраняется обитателями Дома от посягательств творческое наследие Леопарда, после ухода Лорда его в виде белого дракона изображает на стене Шакал Табаки). Рисунок Табаки демонстрирует, как, даже находясь в Доме, подростки ощущают свою дефективность, патологичность – его дракон альбинос (он чувствовал себя «никому не нужным или нужным не тем» [1, с. 395] – так объясняет сам себе смысл рисунка Табаки).

В-третьих, процесс рисования обретает *терапевтическое значение*: происходит выплескивание накопившихся эмоций, визуализация чувств: некоторые из героев, к примеру, Табаки, чаще всего уничтожают свои творения после того, как они становятся понятными для всех.

В-четвертых, искусство воспринимается героями как своего рода *магия*. Так, портреты Курильщика кажутся обитателям Дома настолько реалистичными, что некоторые считают, будто с помощью рисунка он наводит порчу на изображенного. Интересно, что в «наружности» Эрик Циммерман, будучи уже известным художником, неоднократно сталкивался с проблемой непонимания своих творений публикой, но тому же Сфинксу его работы были близки и понятны (он видел в них

«слишком откровенно раскрытую душу» [1, с. 946]), что является свидетельством разницы в восприятии действительности «домовниками» и людьми из внешнего мира. Именно картина Эрика, изображающая расходящиеся черно-белые круги, натолкнула Сфинкса на размышления о возможности изменить прошлое: «Время не течет, как река, оно как расходящиеся по воде круги. Если туда уронить перо, от него тоже пойдут круги, пересекут большие...» [1, с. 946].

В-пятых, даже разговоры героев о художниках – «своего рода *бегство*» [1, с. 507] *от действительности* – ведь это прикосновение к чему-то далекому, абстрактному, не связанному с их повседневностью. Упомянутый автором Брейгель как предмет беседы «домовцев» является знаковой фигурой, смысл которой прочитывается в контексте романа: его простые на первый взгляд картины полны метафор и аллегорий и показывают перевернутое состояние мира («Нидерландские пословицы», названная художником «Мир вверх тормашками», «Вавилонская башня») и его абсурдность («Слепые ведут слепых»).

Литература также значима для обитателей Дома. Они читают книги, обсуждают прочитанные произведения, сочиняют сами, причем иногда так искусно, что рассказанные ими истории оказываются предпочтительнее реальности. Традиционно каждый из подростков в Ночь сказок должен рассказать занимательную историю. Благоговение перед буквой заметно и в многочисленных ее изображениях на кадках, на стенах – порой это единственная возможность анонимно и безболезненно выразить свои чувства или излить душу. Показательно, что дети перед приездом Ральфа писали букву Р на стенах – задобрить Дом, чтобы он снова принял воспитателя – это было частью магического ритуала, совмещающего различные виды искусства («танцуют ночью вокруг букв, шепча заклинания и рисуя магические круги» [1, с. 298]).

Книга воспринимается как ценный артефакт, который, с одной стороны, репрезентирует личность его хозяина (так, Горбач читал стихи скандинавских поэтов и прятал под подушкой Диккенса, Фокусник предпочитал «Иллюзии реальности», Сфинкс – Махабхарату, Табаки любил перечитывать индийские сказки, находя это «захватывающим занятием» [1, с. 327], углубляясь в их суть и эксплицируя на себя некоторые их мысли, к примеру, о законе кармы: «Вот только чем глубже вникаешь, тем интереснее: кого же в прошлой жизни обидел ты?» [1, с. 327]), с другой – хранит информацию о внешнем мире или прежних владельцах.

Музыка сопровождает жизнь героев книги и является частью их повседневности. Звуки Дома и его обитателей для них так же сакральны

и значимы, как буквы (слова) и изображения (визуальные образы). Пространство Дома озвучено («Дом скрипел, охал и посвистывал, перекликался сам с собой музыкальными отрывками через стены, кипел и бурлил жизнью» [1, с. 57]), что одухотворяет его.

Персонажи романа владеют игрой на музыкальных инструментах (Горбач и Слепой – на флейте, Курильщик и Табаки – на губной гармошке, Валет – на гитаре, Фокусник – на скрипке, аккордеоне и трубе), слушают музыку (группой – как «четвертая», и индивидуально, как «крысы»), поют песни сольно и хором (к примеру, «птицы»), чужие и собственного сочинения, причем оказывается, что чужие песни, исполняемые героями, настолько срослись с ними, что и воспринимаются другими как их собственные.

Как написано на дверях «четвертой» группы, «каждый поет свою песню» (что может считываться как девиз этого микросоциума, отражающий разношерстность, несхожесть характерами, расхождение в жизненных принципах и уникальность каждого из ее обитателей). Так, песня Табаки поэтичная и печальная, он «воспевает ветер, либо дождь, либо дым, струящийся над пепелищем какого-то сгоревшего дотла здания» [1, с. 73], она характеризруется другими как «жуткая, заунывная» [1, с. 73]. Когда Горбач играл, он «впитывал в себя спокойствие и доброту, заключил себя в круг чистоты, сквозь который не пролезут бледные руки тех, что путают душу» [1, с. 104]. Фокусник и поет, и исполняет композиции уверенно, заканчивая это действие слезами.

Музыка для героев является сакральным действием: во-первых, хорошо петь и играть им удается только в одиночестве; во-вторых, она дает возможность героям не словами, а мелодией проговорить свою историю, выплеснуть эмоции. Так, Горбач отмечает, как «хорошо, когда есть кусок поющего дерева. Успокаивающий, убаюкивающий, но только когда ты сам этого захочешь» [1, с. 102]: музыка позволяет ему защититься от «наружности», забыть о многочисленных страхах и несовершенствах тела, дает возможность прочувствовать силу своего духа, когда ему, как Гаммельнскому Крысолову, приходится согласиться увести детей («неразумных») в «изнанку», в параллельный мир. Фантазер в процессе игры на музыкальных инструментах проживает свою травму, впуская «наружность» в виде болезненных воспоминаний, которые уходят с последним звуком. В-третьих, музыка позволяет подросткам создать что-то на самом деле свое, уникальное; у Слепого красиво получались только *собственные* произведения, остальные выходили «сухо и оборванно по краям» [1, с. 430], «В погоне за “своим” он не замечает шагов проходящей ночи» [1, с. 430)].

Характеризуют героев и те композиции, которые они слушают, а также личности музыкантов, которых подростки обсуждают. Песни «Лестница (стремянка) в небеса», «Иммигрантская песня», «Свинцовый дирижабль» «Led Zeppelin», имена «Beatles», Боба Дилана, Оззи Осборна, Л. Уэлса, Карлоса Сантаны встречаются в разговорах персонажей и помогают восстановить культурный контекст, «процесс освоения чужой культуры и включения музыкальных кодов в смысловое целое романа» [5, с. 52].

Таким образом, творчество служит способом не только репрезентации травмы героев романа «Дом, в котором...», но и преодоления ее посредством проговаривания травмирующей ситуации и ее переработкой. Приобщение к искусству как на уровне восприятия чужих произведений, так и на уровне создания собственных, помогает героям осознать свою целостность, понять смысл и значимость своей непохожести на других. В этом терапевтическое и катарсическое значение искусства и творчества как процесса его создания.

Список литературы

1. Петросян, М. Дом, в котором.... / М. Петросян. – М. : Livebook, 2015. – 960 с.
2. Бинсвангер, Л. Бытие-в-мире. Введение в экзистенциальную психиатрию / Л. Бинсвангер. – М. : КСП-плюс ; СПб. : Ювента, 1999. – 300 с.
3. Бочкарева Н. С. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедийности (опыт кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета) / Н. С. Бочкарева, И. А. Новокрещенных // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2017. – Т. 9, № 2. – С. 117–130.
4. Колк, ван дер Б. Тело помнит все. Какую роль психологическая травма играет в жизни человека и какие техники помогают ее преодолеть / Б. ван дер Колк. – М. : Эксмо, 2020. – 464 с.
5. Синегубова, К. В. Музыкальные коды в романе М. Петросян «Дом, в котором...» / К. В. Синегубова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13, вып. 10. – С. 50–54. – doi.org/10.30853/filnauki.2020.10.9.

A. Bulgakova

CREATIVITY AS AN EXPLICATION OF TRAUMA OF THE PROTAGONISTS IN M. PETROSYAN'S NOVEL «THE HOUSE IN WHICH...»

The article deals with the role of creativity (verbal, visual, musical) in overcoming trauma heroes of the book by M. Petrosyan «The House in Which...». The significance of art in the representation of traumatic experiences and the formation of the artistic world of M. Petrosyan's novel in general and its characters in particular is shown.

Keywords: art, creativity, trauma.

Е. В. Зимина (Кострома, Россия)

ПОЭЗИЯ КАК СРЕДСТВО СОВЛАДАНИЯ С ОГРАНИЧЕНИЯМИ В ПЕРИОД ПАНДЕМИИ

Статья посвящена поэтическим произведениям, написанным во время локдауна и пандемии коронавирусной инфекции. Анализируются стихи, посвящённые коронавирусу, и определяются ключевые эмоции, которые испытывали поэты во время пандемии. Анализ проводился с помощью выявления ключевых слов, символов и стилистических приёмов. Был сделан вывод, что англоязычные и русскоязычные поэты, как профессионалы, так и любители, по-разному воспринимают испытание локдауном и прочими ограничениями. Также выяснилось, что коронавирусная поэзия воспринимается многими как средство совладания с тяжёлой жизненной ситуацией. Проведённый эксперимент доказывает, что стихи, написанные во время пандемии, позволяют пересмотреть отношение к пандемии в конструктивном ключе и снизить уровень тревожности.

Ключевые слова: пандемия, коронавирусная инфекция, поэзия, символика коронавирусной поэзии, совладание.

Поэтическая форма служит способом выражения мыслей и эмоций, возникающих во времена испытаний. За последние 15–20 лет эта тенденция заметна, например, в Великобритании, где разнообразные социальные и политические потрясения (Референдум о независимости Шотландии 2014 года, Брекзит, смерть герцога Эдинбургского и смерть королевы Елизаветы II) породили множество стихотворных текстов, написанных как известными поэтами, так и поэтами-любителями.

Пандемия коронавируса не стала исключением, но ее особенностью является то, что социально-значимые стихи стали писать во многих странах, в том числе и в тех, где широко используется русский язык.

Помимо социоэкономических последствий пандемия коронавирусной инфекции оказала серьезное психологическое воздействие на население всего мира. К негативным последствиям пандемии относят изолированность от общества, разлуку с близкими, потерю определенных свобод, неопределенность относительно последствий заболевания, чувство беспомощности [1, с. 3; 2]. Для того чтобы преодолеть трудности, люди нередко прибегали (и до сих пор прибегают) к творчеству, в том числе и к чтению и написанию стихов.

Связь психологии и поэзии до конца не изучена. Некоторые исследователи упоминают транс, в котором поэты находят убежище от повседневной жизни и ее предсказуемости [3]. Другие [4] говорят о способности поэта настроиться на внутренние и внешние переживания благодаря развитой способности к наблюдению. Связь поэзии и

психологии рассматривалась и с точки зрения читателя: Василювски [5, с. 1231] утверждает, что декламация поэзии позволяет достичь эмоционального пика. Ахтер [6, с. 14] видит психологическую ценность поэзии в способности высвободить бессознательное. Мы можем добавить, что такое высвобождение в компактной поэтической форме (а поэзия более компактна, чем проза) может оказать успокаивающий эффект и помочь сосредоточиться. Многие исследователи отмечают, что даже равнодушные к поэзии люди в кризисных ситуациях могут начать читать стихи и даже писать их [7, с. 221]. Качество стихов, используемых для совладания с трудной ситуацией – еще один важный вопрос. Арпентьева [8, б. с.] полагает, что наилучшим терапевтическим эффектом обладают высококачественные метафорические тексты, так как они не только помогают психологически, но и способствуют духовному развитию. Мы считаем, что это возможно лишь тогда, когда у читателя накоплен большой опыт чтения таких текстов. Поэтому даже самые простые стихи могут служить на первых порах гораздо лучшим инструментом избавления от тревог.

Однако есть основания предполагать, что социокультурные особенности разных стран оказывают влияние на выбор тем и способов выражения поэтической мысли. Также можно предположить, что профессиональные поэты, которые чувствуют окружающую действительность тоньше и глубже, по-иному отреагируют на текущие события, нежели простой читатель и начинающий поэт-любитель.

Для подтверждения нашей гипотезы мы создали четыре текстовых массива из стихотворных текстов, написанных во время вынужденного локдауна. Это стихи профессиональных поэтов на русском языке, стихи профессиональных поэтов на английском языке, любительские стихи на русском языке и любительские стихи на английском языке. Каждый текстовый массив был подвергнут лемматизации. После этого все четыре массива были проанализированы в конкордансе AntConc с целью выявления наиболее часто встречающихся значимых слов. Мы предположили, что если лексическая единица повторяется в текстах достаточно часто, она может свидетельствовать о коллективных настроениях авторов текстов из данного массива.

В русскоязычной части исследования были проанализированы 56 стихотворений, 27 из которых были любительскими и 29 – профессиональными. Столько же стихотворений мы отобрали на английском языке. Источником любительских стихов стали соцсети, профессиональных – поэтические порталы, а также проекты, посвященные коронавирусу, например, Coronaverse. Выборка была

рандомной. Для этого все найденные стихотворения (а их было больше 300) были поделены на вышеуказанные четыре группы, пронумерованы в каждой группе и отобраны для анализа с помощью генератора случайных чисел для того, чтобы исключить нашу личную заинтересованность в стихах того или иного поэта.

Были получены следующие результаты:

В стихах профессиональных поэтов на русском языке окончательный список наиболее часто употребляемых слов выглядит следующим образом (в скобках указано количество употреблений в анализируемой текстовой базе): мы (80), корона (в обоих значениях, т. е. убор монарха и коронавирус) (46), ты (43), все (41), карантин (27), 19 (один), хороший (17), только (16), царь (13), чеснок (13), я (12), Москва (12), почки на деревьях (12), руки (11), сказать (10), удаленка (10).

У поэтов-любителей список выглядит следующим образом:

Коронавирус (48), вернуться (48), весна (40), карантин (32), вместе (16), выходные (16), капли (воды) (16), апрель (16), маска (16), я (16), аптека (16), барабанить (о капели или дожде) (8), аромат (8), ванна (8), вечер (7). При этом мы отметили, что поэты-любители очень часто выбирали для выражения своих эмоций жанр «пирожков», то есть четверостишия по 9-8-9-8 слов. «Пирожок» должен иметь шутивную или философскую концовку.

Для англоязычных поэтов-профессионалов список выглядит так

We (142), time (19), people (17), can (15), love (13), smile (7), future (7), alone (6), clean (6), hope (6), dream (6), fear (5).

Вместе с тем стоит отметить большое количество слов с ярко выраженной негативной коннотацией. Они встречаются нечасто, но притягивают внимание эмоциональной окраской: fear (5), covid 94), dark (4), death (3), danger (3), ill (2).

Англоязычные поэты-любители:

We (156), corona/coronavirus (23), die (17), distance (15), lockdown (15), cannot (14), love (10), mask (8), friends (8), hands (8), begin (8), panic (7), pandemic (5). Количество негативно окрашенных слов и здесь очень разнообразно: weak (5), fatigue (5), dark (5), plague (4), genocide (1), slaughter (1), verdict (1). Даже слово spring употребляется пять раз с негативной коннотацией.

Общим для всех групп стихов является употребление местоимения «мы» (we), что демонстрирует сплоченность людей перед вирусом, даже если стихи носят откровенно пессимистический характер.

После проведенного анализа у нас сложилось впечатление, что роли обеих групп поэтов диаметрально противоположны, причем эта

разница между англоязычными и русскоязычными текстами является перекрестной. Это было подтверждено при выборочном литературно-стилистическом анализе конкретных стихотворений.

Русскоязычные поэты-любители склонны сожалеть об утраченных маленьких радостях жизни. Например, казахский русскоязычный поэт Омар Канат в стихотворении «Кофе был двойной...» рисует грустную картину: радостные моменты, которые еще вчера наполняли жизнь, исчезли. Обыденные вещи («Иногда все уезжали /но всегда возвращались...») стали недоступными. Стихотворение Омара Каната является квинтэссенцией пессимистических настроений, преобладающих в русскоязычных профессиональных стихах.

Прямо противоположен тон русскоязычной любительской поэзии. Даже выбор жанра («пирожки», а также разновидность – «артишоки») уже свидетельствует о более оптимистичном подходе.

везде царит коронавирус
во всех аптеках пустота
и я шагаю за лекарством
в ликероводочный отдел

Поэты-любители выражают надежду на оптимистичный исход пандемии, высмеивают закупки гречки и туалетной бумаги, а также радуются возможности сидеть дома и не ходить на работу.

Англоязычные профессиональные поэты предпринимают попытки описать пандемию с положительной точки зрения. Мы отметили тенденцию не использовать собственно слово «вирус» и производные от него. Стихотворение Л. К. Фануччи *This Is The Good Kind Of Viral* начинается словами *When this is over*, и каждая строка вдохновляет читателя, призывает поразмышлять и научиться благодарности за то, что имеется. *When this is over, may we never again take for granted / A handshake with a stranger / Full shelves at the store/Conversations with neighbours...*

Мысль о том, что человечество должно извлечь уроки из случившегося и начать бережно относиться к другим и к тому, что имеет, звучит во многих стихах. Профессиональные поэты настроены оптимистично, в отличие от поэтов-любителей. Чаще всего поэты-любители описывают вирус как незримого врага. *It's invisible / It can sit beside you / Stand close to you/Breathe on you / Touch you/ It's invisible.*

Во многих текстах чувствуется неуверенность относительно природы вируса из-за противоречивой информации о нем, а также недоверие к мерам, принимаемым правительством. *Our lives are in a*

lottery / Of hours or maybe days? Становится понятно, что люди пишут такие стихи для того, чтобы дать выход своим страхам и эмоциям.

При сравнении англоязычной профессиональной поэзии с любительской выявилось интересное различие. Профессиональные поэты избегают использования лексики с ярко выраженной негативной коннотацией. Эмоции не называются прямо; некоторые поэты намеренно избегают пандемийной лексики. Поэты-профессионалы устремлены в будущее, а прошлое рассматривают с точки зрения совершенных ошибок. Парадоксально, но профессиональные стихи отличаются меньшей сложностью и многозначностью, чем стихи тех же поэтов на другие темы. Поэты отдают предпочтение конкретным значениям с тем, чтобы ясно и недвусмысленно донести посыл до читателя. Единственным сходством стихов этой группы со стихами любителей может служить широкое использование таких местоимений как *all, you, we, everyone*, а также наречия *everywhere* для того, чтобы подчеркнуть общий характер проблемы.

Нами было проведено дополнительное исследование. Мы предположили, что написание стихов может благоприятно отразиться на студентах, которые испытывали большой стресс в условиях пандемии и ограничительных мер. Перед началом исследования мы попросили студентов указать, какие тревоги они испытывают во время пандемии, а также написать три способа, к которым они прибегают для снятия тревожности. Нами были получены следующие результаты:

Страхи: страх заразиться – 46 %, страх того, что заразится старший родственник – 82 %, страх собственной смерти – менее 1 %, страх смерти родственника – 92 %.

Стратегии совладания: (до трех ответов): прогулки с собакой – 43 %, интенсивная учёба – 40 %, физические упражнения дома – 56 %, кулинария – 62 %, чтение – 78 %, рисование – 54 %, написание рассказов и стихов – 46 %, вязание – 32 %, компьютерные игры – 56 %, ремонт в доме – 54 %, изучение нового иностранного языка – 29 %, просмотр сериалов – 44 %, репетиторство онлайн – 72 %.

Как видно из полученных результатов, написание рассказов и стихов было отмечено почти половиной респондентов как способ совладания с тревогами и страхами.

Студентам кафедры романо-германских языков Костромского государственного университета было предложено на занятиях по практике устной и письменной речи написать стихотворение про коронавирус на иностранном языке и на родном языке.

На русском языке стихотворений было написано немного, в основном, в форме речёвок и лозунгов.

Руки с мылом тщательней мой –
Вирусу путь скорее закрой!

На английском языке самыми часто используемыми жанрами стали лимерики и хайку. Последних было не очень много, но они отличались философским подходом к проблеме и были оптимистичны.

The facial mask on the pavement
Is stepped on by a child.
Freedom.

Выбор лимерика неслучаен и схож с выбором «пирожков», так как позволяет взглянуть на тревожную ситуацию с юмором. К тому же оба жанра имеют точную форму, что требует особой концентрации внимания и позволяет отвлечься от проблем.

There was a young woman from Bath
Who had never taken a bath
The virus was happy
And jumped to her lappy (laptop)
To hug the young woman from Bath.

Подобные лимерики, в которых описывается неправильное поведение во время пандемии (девушка не мылась, поэтому привлекла вирус), встречались часто и, несмотря на шуточный жанр, были сходны по смыслу с речёвками и лозунгами. Так студенты пытались в стихотворной форме выработать правильную стратегию поведения. Вместе с тем, как и в сетевой любительской поэзии, высмеивалась паника, связанная с покупкой гречневой крупы и туалетной бумаги.

Опросы студентов после окончания эксперимента выявили следующее: 1. Студенты по-прежнему считали вирус опасной проблемой. 2. Вместе с этим студенты отметили следующее: перестали думать о печальном исходе как единственно возможном – 43 %; получили положительное представление о мерах защиты – 47 %; отметили улучшение настроения – 100 %; заинтересовались поэзией – 72 %; улучшили навыки чтения и письма на иностранном языке – 76 %. Более 70 % респондентов отметили, что хотели бы в начале каждого занятия читать короткое стихотворение (не обязательно на тему пандемии).

Таким образом, в ходе исследования частотности лексики мы получили представление о разнице в восприятии кризисной ситуации и о роли поэта в англоязычном и русскоязычном обществе, а во время исследования терапевтического эффекта поэзии подтвердили гипотезу о

том, что положительный эффект действительно помогает улучшить настроение и смягчить тяжелую ситуацию.

Список литературы

1. Li, S. Analysis of influencing factors of anxiety and emotional disorders in children and adolescents during home isolation during the epidemic of novel coronavirus pneumonia / S. Li, Y. Wang, Y. Yang, X. Lei, & Y. Yang, // Chinese Journal of Child Health. – 2020. – № 28 (3). – С. 1–9.
2. Cao, W. The psychological impact of the COVID-19 epidemic on college students in China [Электронный ресурс] / W. Cao, Z. Fang, G. Hou, M. Han, X. Xu, J. Dong, J. Zheng // Psychiatry Res. – 2020. – № 287. – Режим доступа: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/32229390>. – Дата доступа: 16.08.2020.
3. Haupt, J. Diana Hirshfield: Why write poetry? [Электронный ресурс] / J. Haupt // Psychology Today. – Режим доступа: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/one-true-thing/201401/jane-hirshfield-why-write-poetry>. – Дата доступа: 14.03.2021.
4. Raab, Diana. How poetry can heal [Электронный ресурс] / Diana Raab // Psychology Today. – Режим доступа: <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/the-empowerment-diary/201904/how-poetry-can-heal>. – Дата доступа: 14.03.2021.
5. Wassiliwizky, E. The emotional power of poetry: neural circuitry, psychophysiology and compositional principles / E. Wassiliwizky, S. Koelsch, V. Wagner, T. Jacobsen, & W. Menninghaus // Social Cognitive and Affective Neuroscience. – 2017. – № 12 (8). – С. 1229–1240.
6. Akhter, T. Relation between poetry and psychology with special reference to the poetry of Kamala Das / T. Akhter // IOSR Journal of Humanities and Social Science. – 2013. – № 9. – С. 13–16.
7. Hiltunen, Sirkku M. Sky. Bereavement, lamenting and the Prism of Consciousness: some practical considerations / M. Sirkku Hiltunen // Arts in Psychotherapy. – 2003. – № 30. – С. 217–228.
8. Арпентьева, М. Р. Антикризисная стихотворная психотерапия [Электронный ресурс] / М. Р. Арпентьева // Вестн. ПГУ им. Шолом-Алейхема. – 2018. – № 2 (31). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/antikrizisnaya-stihotvornaya-psihoterapiya>. – Дата обращения: 12.09.2022.

E. Zimina

POETRY AS A STRATEGY OF COPING WITH RESTRICTIONS
DURING THE PANDEMIC

The paper analyzes poetry written during the lockdown and the COVID-19 pandemic. Coronavirus-related poems are analyzed for the frequency of key words, symbols and stylistic devices. The author concludes that English-and Russian-language professional and amateur poets look at the lockdown and restrictions differently. Another conclusion is that coronavirus poetry is often perceived as a coping strategy in the difficult situation. The experiment staged by the author shows that poems written during the pandemic help to reconsider the situation in a positive way and make the anxiety level lower.

Keywords: pandemic, coronaviral infection, poetry, symbolism pf coronavirus-related poetry, coping.

Е. В. Локтевич (Минск, Беларусь)

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КРИЗИС В ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ

А. Н. ФИШЕВА

Исследуется песенная поэзия А. Н. Фишева в контексте индивидуально-авторского, субкультурного и общекультурного представлений о «канонах» эстетического. Субъектно-образная структура рок-текстов рассматривается в связи с феноменом демонического эстетства и идейно-субъектной пограничностью. Анализируется творческий диалог А. Н. Фишева с поэтами других эпох, определяются типологические сходжения и отличительные особенности в презентации лирического переживания, в образной сфере и коммуникативном строе стихотворений. Рассматривается тенденция перехода от субъектной неопределенности к игровой внесубъектности, которая позволяет лирическому герою А. Н. Фишева быть как сопричастным, так и внепричастным любой субъектной активности в рок-тексте. Выявляется и характеризуется повышенное внимание рок-поэта к идейно-эстетическому структурированию и концептуализации, что позволяет запечатлеть графику эстетического видения героем бытия, небытия и смерти.

Ключевые слова: Алексей Фишев, песенная поэзия, панк-рок, эстетическое, феномен демонического эстетства, субъектная организация, образная сфера, лирический герой.

Эстетические нормы и принципы русской *оригинальной рок-поэзии* [1, с. 112] в культурном дисплее эпохи всегда отличались эмоционально-образной экспрессией, откровенностью экзистенциальной символики, устойчивой жизнетворческой позицией. А эстетические постулаты русских панк-рокеров своей выразительной безрассудностью, с одной стороны, и шокирующе-абсурдистским нравственным посылом, с другой, – вызывают особый интерес даже в андеграундной в «общекультурном плане» [2, с. 224] среде. Несоответствие ценностным ориентирам доминирующей культуры формирует в социуме неприятие панк-рока, реализующего идею духовно-нравственного самоуничтожения, которое объясняется концептуальным ядром этого поджанра – «эпатаж и полное отрицание существующих в обществе правил поведения» [3, с. 145]. Это отторжение панк-рокеры принимают, как неизбежную данность, как маркер самобытной «ненормальности»: «Так всем миром, / Всем народом / Ему сдохнуть помогли. / Чтобы не было в помине / Грязной волосатой твари!» [4, с. 114]. Удивительно близка эта позиция мысли, высказанной в творчестве поэтессы ГУЛАГа А. А. Барковой, что указывает на общемаргинальный контекст восприятия панк-рока и лагерной поэзии: «И внимала бы публика видная / Очень скорбным надгробным словам. / (Наконец-то подохла, ехидная, / И дорогу очистила нам!)» [5, с. 86]

Парадоксальным является «код» пробуждения и преобразования личности, встроенный, как это ни странно, в тексты панк-рока, нередко

воплощающие экзистенциальную пустоту, небытие, ничто – актуализируется «перевернутая» эстетика, побуждающая реципиента к скрупулезному самоанализу. В индивидуально-авторской философии Д. Хармса, например, «ноль» обрел совершенно особое значение («А ноль божественное дело. / Ноль – числовое колесо. / Ноль – это дух и это тело, / вода и лодка и весло»): Бог «становится нулем, который отныне воспринимается как единственно возможное выражение универсального континуума» [6, с. 88]. Сходное прочтение феномена небытия предлагает русский панк-рокер Алексей «Угол» Фишев: «Но если нету ничего, / Так что то это, что осталось? / Как сформулировать его? / Когда, зачем, откуда взялось? <...> И заставляет трепетать, / И в исступленьи озираться, / Его не слыша огляхаться, / Его не видя пригибаться. / И с ним сливаясь обрести, / Забытый напрочь, вновь знакомый, / Сквозь мясорубку всех стихий / Тот яркий свет родного дома» (с. 79). В творчестве современных русских рок-поэтов (Д. Луцковский, Е. Уваров, С. Калинин, Н. Ерохин, Эм Калинин, Сабрина Амо и др.) небытие обретает бытийственный статус; феноменология небытия задает эстетический ритм и эмоциональный тон рок-текста. Динамике бытийно-небытийных смещений способствует также открытая художественная фактура панк-рока: «панк-рок, – отмечал Андрей «Свин» Панов, – не имеет стилевых рамок, он может принимать любую форму» [7]. А. Фишев также подчеркивал, что он и участники его группы «экспериментируют практически во всех направлениях»; «мне лично, – замечает рок-поэт, – все равно, как нас называют, главное, чтобы попсней не пахло» [8]. Это во многом определяет и «включенность» содержания рок-текстов в разные художественные парадигмы, и их межэпохальную диалогичность.

Вытесненное официальной культурой искусство, пишет В. Адорно, «притягивает к себе, как магнит» [9, с. 31], так как, «наслаждаясь вытесненным, искусство воспринимает и все то зло, все то уродливое и жестокое, что олицетворяется в принципе вытеснения» [9, с. 31]. Сфера низменных побуждений человека и его духовное разложение предстают в панк-роке в апокалиптических масштабах. Особого напряжения демонстрация «падения» достигает в этике лирического героя:

1) погружение неподготовленного читателя в пространство нравственного обнуления вызывает ужас от сделанного героем добровольного выбора: «В прошлом грязном и грядущем, / И непручем, и вонючем, / Предаю я все анафеме!» (с. 8), «Рожденный после ломать не строит, / После рожденный не строит ломать» (с. 16), «Моя весна – это кошмары, / Это мультфильмы по ночам. / Это бессонница и слезы, / Это кровавая моча» (с. 103);

2) феномен демонического эстетства [1, с. 112–114], актуализированный в панк-роке, призван разрушить духовный ориентир: «Квартиросъемщиком будет Иуда. / Кто там залетел от Святого Духа? / На аборт ее тащите срочно!» (с. 11), «Горбатый нерв – мое воображение, / Я в сушилке и кашле наркотическом / Зову тебя, найди сквозь поколения, / В свой черный мир червей гиперболических» (с. 31);

3) отвержение выбора как выбор выявляет *идейно-субъектную пограничность* [10, с. 62–68] лирического героя панк-рока: «Бесконечная мысль гидроцефала / Закончится, только приди в начало. / Отсюда нет выхода, есть только приход, / И это – судьба гидроцефала» (с. 29), «Я это или не я? / Или чёрта мумия? / Ты это или не ты? / Или чёртовы понты?» (с. 133).

Примечательно, что искусство, выражая «зло посредством идентификации с ним, предвосхищает победу над злом, лишает его власти и силы» [9, с. 31–32]. Исследование разрушительного начала, встроенного в субъектную организацию, образную сферу, общий эмоциональный тон поэтического текста, позволяет прояснить механизмы его воздействия на сознание человека. «Никогда не презирай своего неприятеля, – предостерегал А. В. Суворов, – каков бы он ни был; знай хорошенько его оружие и способы обращения с ним; знай, в чем заключается сила и в чем слабость врага» [11, с. 282]. Так, лирический герой А. Фишева, отвергая всё и всех, сталкивается с ситуацией, вынуждающей оценить привычный и близкий ему мир хаоса в контексте вечности: «Непостижимое и вечное, / Оно незримо, но так явно. / Оно плюс-минус бесконечность, / Оно пугающе-забавно» (с. 79). Пребывая душой в очевидном небытии, герой всегда сохраняет радость бытия: «Такой у меня регламент / Хронического счастья! / Запущенный пациент я, / Такие не дышат!» (с. 110) Сабрина Амо замечает отличительную черту рок-поэта: «он не был великим пессимистом, но именно в атмосфере эмоциональной напряженности почему-то возвещал о неминуемой гибели» [12, с. 38]. Таким образом, панк-рок-текст не призван разрушать духовный мир читателя (слушателя), а нацелен показать путь самоуничтожения, принятие или отвержение которого – позиция личного выбора. «Мы ничего никому не хотим доказать, – говорит А. Фишев, – ясно ведь, что пути-то нет никакого... Мы занимаемся запредельностью и экзистенциализмом» [13].

Музыкант и поэт Алексей Николаевич Фишев «Угол» (1973–2003) – фигура в русском панк-роке самобытная, яркая; уже традиционно его личность связывается с такими характеристиками, как «сверх-радикальный лидер», «священный засранец», «идеолог анархо-аморализма» [13], «великий и ужасный Угол» [12, с. 27]. Доминантой

творчества А. Фишева, по мнению С. Ф. Меркушова, является гротескный абсурд [14, с. 273], который ориентирован на осмысление и придание семантической прочности тому, что вносит в жизнь человека безумие, нравственный распад. Для экспрессивности визуализации мира-бреда, мира-хаоса А. Фишев довольно активно использует obscene лексикой, что становится дополнительной причиной отвержения творчества рок-поэта. Именно фильтрация языка по принципу «пристойности / непристойности», породила, пишет М. Надель-Червинская, «специфический парадокс лицемерного неприятия тех или иных проявлений собственной национальной культуры», поэтому, например, «многие элементы народной смеховой культуры» насильственно устраняются из культурного наследия [15].

Т. В. Адорно указывает на взаимообусловленный характер связи стилей в искусстве и развития социума: «развитие художественной техники, чаще всего обозначаемой понятием “стиль”, соответствует общественному развитию» [9, с. 11]. Тогда и культурно-языковой запрос, и образная система индивидуального литературного творчества как части художественной системы – парадигмы художественности – указывают на исторически обусловленные общественные изменения, трансформирующие представление об идеале, об этико-эстетических законах. Очевидно также, что и стиль жизни, выбранный человеком, определяет качественный потенциал его речи, которая воссоздает преображенную в сознании индивида действительность. Возможность сопряжения панк-рока и литературно-нормированной лексики воспринимается, как минимум, настороженно: жизнь, имеющая законом одно правило – «правил нет», – априори абстрагируется от запроса доминирующей культуры, которая в совокупности с индивидуально-авторским стилем оформляет принципы создания словесно-образного бытия художественного произведения. Сквернословный язык, по мнению Ф. М. Достоевского, «самый удобный и оригинальный, самый приспособленный к пьяному или даже лишь к хмельному состоянию, так что он совершенно не мог не явиться, и если б его совсем не было. <...> Язык этот уже спокон веку отыскан и принят во всей Руси» [16, с. 180–181]. Таким образом, истребление нецензурных слов из художественной литературы не гарантирует утверждения повсеместной чистоты языка, ведь это требует пребывания в некоторой «идеальной действительности», «которая бы лишала человека поводов для употребления “крепкого” словца» и которой, как справедливо указывает Т. М. Шкапенко, не существует [17, с. 70].

Панк-рок-группа «Оргазм Нострадамуса», лидером которой являлся А. Фишев, ставила «своей целью тотальное разложение и неподчинение

законам эволюции» [18], «отрицание морально-этических ценностей» [13], а эмблемой был взят «Знак Гидроцефала» – «древний символ саморазрушения, самоуничтожения и добровольной деградации» [13]. Этот знак в группе «кто-то называл... замурованной прорехой, кто-то – заколоченным окном в рай» [13]. При этом эпатажность, провокационность и агрессивность духовной двойственности, выраженная на сцене *медийным автором* [19, с. 43], как отмечают друзья А. Фишева, шла вразрез с его внесценическим образом. Сабрина Амо утверждает, что на публике рок-поэт «мог творить что угодно, публика исчезала — исчезала и его вся эта мишура, он начинал впадать в рассуждения о смысле бытия и т. п.» [20]. Это подтверждает сам «Угол» («я заложник своего образа, я вынужден бухать!» [12, с. 37]), пророчески сообщив в одном из рок-текстов последнего прижизненного альбома «Эстетический терроризм» (2002): «Синька меня породила, / Синька меня и убьет» (с. 73). Но «за пределами панк-общины, у себя дома, Угол становился едва ли не главным интеллектуалом города»: в его домашней библиотеке, которой он активно пользовался, были работы греческих философов, книги Г. И. Гурджиева и Е. П. Блаватской, трактаты Ж. Ан-косса (Папюса), труды Г. Гегеля, Ф. Ницше и А. Шопенгауэра, художественная литература (Ф. М. Достоевский, Р. Л. Стивенсон, В. В. Набоков, Г. П. Климов, Ю. В. Мамлеев и др.) [13]. В одном из интервью А. Фишев сравнивает принципы панк-творчества с художественными координатами писателей разных эпох: «Панки и им подобные ярко выраженные агрессивные энергоносители всегда были и будут. Если, например, заглянуть в историю, в Древней Руси это юродивые и скоморохи, в литературе это Достоевский, Толстой, Велимир Хлебников, наконец. А рок-музыка – это самая на данный момент благоприятная почва для генерации панк-культуры» [8]. Такое видение преемственности свидетельствует о значимости для А. Фишева достижений той части русской литературы, которая уже утвердилась в *креативной памяти культуры* (А. Ассман) и с которой он ищет диалога, выраженного в его поэтических текстах аллюзивно-реминисцентными «вставками», отсылающими к произведениям А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, В. П. Чувеского, А. А. Блока, С. А. Есенина, В. Хлебникова, Д. Хармса, к русским народным песням. Два культурных пласта (официальная и неофициальная) и две лирические системы (медийного автора и собственно автора) сталкиваются в творчестве А. Фишева, превращая осмысление поэтических текстов в диалог с лирическим героем.

После смерти А. Фишева многие говорили о необходимости написать книгу и снять фильм о его жизни и творческой судьбе, «но

практически ничего не осуществляется», а «материализовался лишь сборник его стихов (песен) “Эстетический терроризм”» [12, с. 40], который и стал материалом нашего исследования. Остановимся далее на анализе рок-текстов, вошедших в одноименный альбом, с целью осмысления эстетического кризиса, пережитого лирическим героем как смерть, после которой остается лишь небытие – пространство для бытия мертвеца.

«Гимн дураков»

Эстетическая парадигма этого рок-стихотворения (с. 30) строится на оппозиции «пьяный – дурак», где пьяный олицетворяет человека умного, но временно «застрявшего» в пространстве идейно-субъектной пограничности: «Пьяный проспится, дурак – никогда». В эстетике поэзии А. Фишева эта оппозиция синонимична другой паре «раненый – убитый», которая актуализируется посредством идентичной синтаксической логики: «Если пуля в голове, то это надолго, / Если в голове снаряд – это навсегда!» (с. 37) «Гимн дураков» примечателен пересмысленной реминисцентной основой, связывающей ряд значимых для героя имен и философско-эстетических идей: 1) М. Ю. Лермонтова («Смерть поэта»): «Не вынесла душа поэта, / Устал залатывать он брешь»; 2) А. С. Грибоедова («Горе от ума»): «Орать: “Карету мне, карету!”», / Не повалешь – не поешь!»; 3) А. С. Пушкина («Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»): «Кто лучше, чище всех на свете, / Тот всех больнее и мертвей. / А кто румяней и белее, / Тот всех подлее и живей»; 4) В. П. Чувского (романс «Гори, гори, моя звезда»): «Ты гори–пылай, моя звезда»; 5) фольклорное творчество (поговорки): «Твои глаза да богу в уши».

Идейно этот рок-текст сближается с размышлениями лирического героя В. Хлебникова («Слава пьянице, слава мозгу, / Который однажды после смерти / Напился до основания, а затем / Был подан как учебный помощник, / Учитель истины веселой радости» [21, с. 154]) и Д. Хармса («Вино приятнее каши. / Бля, бля, бля! / Вино приятнее каши... / Я пью только пиво и водку» [22, с. 294]). Мысли, высказанные русскими поэтами в прежней эпохе, озвучены на языке панк-рока — абсурдистски незавуалированно, с желанием подчеркнуть сходство социокультурных явлений разных эпох, актуальность «вечных» тем. Отметим, что лирический герой видит в себе обе ипостаси — и дурака, и пьяницу, и не в состоянии выбраться из зоны бытийно-небытийного пограничья: «Чмо на небесах – звезда в Аду, / В Адо-Рай, стало быть, я попаду». Герой презирает в себе «дурака», с присутствием которого приходится смиряться: «У дурака одна забота – / Икота, рвота и зевота, / Метаться в

мыльном пузыре, / В петле висеть на фонаре». Бессмысленность жизни, которую видит лирический герой, оставляет заданные вопросы без ответов. Подобную в своем духовном «накале» безысходность, предопределенность, можно обнаружить и в переживаниях лирического героя А. А. Блока: Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой, / Монотонной и певучей! / Вновь я буду пить вино! / Всё равно не хватит силы / Дотащиться до конца / С трезвой, лживою улыбкой, / За которой – страх могилы, / Беспокойство мертвеца» [23, с. 317–318].

«Гигантский младенец»

В антиэстетическом бытии этого рок-текста (с. 28) лирический герой ясно видит себя со стороны: благодаря *игровой внесубъектности* [1, с. 114] он имеет возможность вступить со своим *alter ego* в дискуссию. Нередко свое демоническое «я» лирический герой воспринимает в облике ребенка: «Гигантский младенец склонился надо мной. / Такой вот, представляете ли, пупсик-верзила. / Но пупсик необычный: с косматой бородой, / С жировиком на ж*пе, як лысая горилла». И если лирический герой В. Хлебникова заигрывал с «младенцем»-смертью и побеждал его («– Будрое дитя, мови: / Когда будешь червивым мешком, / Мешком туго завязанным, / Полным до краев? / – Буду любимцем звезд! / Буду, балуя, править / Звездной конницей / Сполохогривой. / Поклонимся, в знак внимания, / До пояса / Будрому дитяти» [24, с. 17]), герой З. Гиппиус приютил и сжился с «ребенком-дьяволенком» («И даже как-то с дьяволенком / Совсем сжился я наконец. / Он в полдень прыгает козленком, / Под вечер темен, как мертвец» [25, с. 123]), то герой А. Фишева желает, но не может освободиться из-под власти «злого ребенка»: «Я думаю, что делать, куда деваться мне? / В плену я оказался гигантского младенца. / Меня он не отпустит, я весь в его г*вне, / В косматой бороде его. Куда мне деться?»

Такая обреченность связана с осознанием героем присутствия своего «теневого Я», что проявлено в одном из более ранних произведений рок-поэта: 1) «Гигантский младенец»: «Беззубо улыбается, кричит: “Уа! Уа!” <...> Он пьяный и стоит он еле на ногах. <...> И пузырит соплями, слюнями закорюки. <...> Ведь он на все способен, ведь он бухой и злой»; 2) «Последние секунды жизни»: «Я улыбаюсь такому концу. / Черные сопли текут по лицу. / Лыба во весь рот, и фляга пуста – / Я всем желаю такого конца!» (с. 97) Первый стих произведения («Гигантский младенец склонился надо мной») становится рефреном, оформляющим кольцевую композицию и утверждающим хронотоп небытия – вне времени и пространства. Мотив преследования, слежки, связывает этот рок-текст с циклом «Пляски смерти» А. А. Блока,

где лирической герой боится «тайных сыщиков», которые играют, как дети, но могут и сжечь: «Есть дурной и хороший есть глаз, / Только лучше б ничей не следил: / Слишком много есть в каждом из нас / Неизвестных, играющих сил... <...> А пока – в неизвестном живем / И не ведаем сил мы своих, / И, как дети, играя с огнем, / Обжигаем себя и других» [23, с. 317].

«Заходи похохотать» → «Маятник» → «Обманул»

В процессе анализа рок-текстов А. Фишева была выявлена сюжетная динамика образа «демонического начала», проявленного в двух произведениях последнего альбома («Заходи похохотать» и «Маятник») и тексте («Обманул»), опубликованном через два года после смерти рок-поэта. Духовно-эстетический кризис здесь определяется выбором лирического героя и проходит три фазы (в которых можно выявить, как религиозно-философские, так и фольклорные (сказочные) интенции): 1) приглашение-искушение («Заходи похохотать»); 2) гибель (/ пребывание) героя в зоне идейно-субъектной пограничности («Маятник»); 3) разоблачение искусителя («Обманул»).

В рок-стихотворении «*Заходи похохотать*» (с. 44), как и во многих произведениях А. Фишева, можно выделить два бытийных и соответственно диалогических плана. Первый план связан со стремлением лирического героя передать «ирреальное» состояние наркотического (/ алкогольного) бреда: «Но не вздумай, слышь, не вздумай / Меня спрашивать про хохот». Второй план указывает на подмену лирического героя ролевым героем (демоническим «я»). И если в стихотворении З. Гиппиус «Я» [25, с. 59] дается дополнительный заголовок-уточнение «От чужого имени», подчеркивающий ролевой субъектный принцип, то в «Заходи похохотать» субъектность демонического «я» не выявляется ни на уровне заголовка, ни в построении композиции. «Демонический» гейм-герой в рок-тексте А. Фишева не фигурирует как субъект (например, как демон в лирике А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. Я. Брюсова или А. А. Блока), духовное устройство которого передает лирический герой в прямо-оценочной точке зрения, и позиция которого нередко раскрывается во фразеологической точке зрения. Однако присутствие демонического начала «прочитывается» в соблазнах, которые предлагаются входящему человеку: 1) «Хочешь – водки наливай» (винопитие); 2) «Пей, закусывай, хмелей, / Хочешь папки полистать?» (высокоумие); 3) «Хочешь, лампочку вкрути, / Чтоб светлее было жрать» (чревоугодие); 4) «Хочешь, громко говори, / Можешь перейти на шепот» (любоначалие); 5) «Хочешь, поцелуемся, / Ты – губами, я – ножом» (блуд и убийство); 6) «Хочешь, выпрыгни в окно» (самоубийство).

Таким образом, лирический герой А. Фишева сам является носителем «кода» смерти и «демонического начала» в силу игровой внесубъектности, что проявлено в рок-тексте «Последние секунды жизни» (2000). Это он сам хохочет, возвещая о приближающейся смерти, и это он «сталкивает в пропасть» себя: «Слышу старушечьи голоса, / Вижу багровые небеса. / Молча кричу я и хохочу. / В пропасть, барахтаясь, я лечу» (с. 97). И единственной (ключевой!) приметой «демонического присутствия» и принципиальной несвободы героя является в этих строках указание на *молчаливый* крик и хохот: герой не может закричать и захохотать, он только желает этого. На субъектную неопределенность, рассеянность сознания лирического героя и его плененность указывает пребывание в зоне бытийно-небытийного пограничья: «Прячусь в клокочущей тишине. / Нету меня уже даже во мне. / Я наблюдаю со стороны, / Как я лечу в потолок со стены» (с. 97). Так *субъектная неопределенность* получает смысловое продолжение, развитие в *игровой внесубъектности* лирического героя А. Фишева.

После перечисления всех возможных пожеланий, которые гейм-герой готов исполнить, раскрывается финал пути пришедшего к нему человека: «Тогда вместе мы поржем. / Попогочем от души, / В смехе распростертые, / Ты теперь такой, как я, / Вместе теперь мертвые. / Мертвые с тобою мы, / Наш с тобой клокочет смех». Рефрен «Заходи, мил человек» закольцовывает композицию, подчеркивая устойчивость незавершенности, вневременного и внепространственного бытия – результат экзистенциального осмысления абсурда. Напомним, что в лирике А. А. Блока герой-демон не летит вместе с лирическим героем, он лишь стоит рядом и способствует падению: «Дрожа от страха и бессилья, / Тогда шепнешь ты: отпусти... / И, распустив тихонько крылья, / Я улыбнусь тебе: лети» [23, с. 330].

Образ хохочущего и искушающего «демона» в рок-поэзии А. Фишева экзистенциально близок образу смерти в ранней поэзии В. Хлебникова, которая смеется и провоцирует на грех (смерть = смех = грех): «Смехлые уста смерть протянула целующая, / Дохла и пуста твердь протянулась целуемая» [24, с. 107]; «Я любоч жемчужностей смеха, / Я любоч леунностей греха. / Смехи-грехи – всё мое. / Сладок грех мне, сладко дно!» [24, с. 115]. В рок-поэзии А. Фишева проявляется иной субъектный подход к самосознанию – утверждение гротескно-абсурдистского единства лирического героя и смерти: «Будем ужасаться, будем хохотать, / Будем видеть повороты его жизни всей, / Иногда к нему мы будем подключать / Наши злые тасочки – кайф ему ломать. / Ну а ты в хрусталике посиди немного, / Он долго не сможет, смерть наступит скоро» (с. 65).

Рок-текст *«Маятник»* (с. 72) визуализирует в чувственных формах и демоническое эстетство, и идейно-субъектную пограничность. Даже заглавие указывает на пребывание лирического героя на некоторой границе. Эмоциональный тон произведения экзистенциально-напряженный, чему способствует не только позиция собственно автора, субъектно-образная структура текста, но и абсурдистский контекст трагической (само)иронии лирического героя, сгорающего до «маленького комка» на глазах читателя: «Человек-светлячок, / Человек-маятник, / Тик-так, тик-так / Без ума, без памяти». Этот контекст психологически усиливается благодаря жанровым интенциям заклатья (заговора), направленного героем на себя и представленного полновесной композиционной графикой – структурными элементами *задела, желания и закрепления*. Сначала характеризуется *задел* через описание места силы, к которой обращается герой: «Это просто чёрт те что, / Это просто х*й пойми». Далее озвучивается *желание* – перечисление всего, что необходимо выполнить для реализации заговора: «За руки меня, давай, / Да и за ноги возьми. / Кисти рук и ступни ног / Завяжи узлом в пучок, / Обмакни меня в бензин, / Подожги и дай толчок». В финале произведения демонстрируется *закрепление* посредством символов «череп» и «огонь»: «Когда прогорю совсем, / То качай мой черепок. / Завяжи, дружок, потуже / Челюсти ты в узелок. / И теперь легче качать – / Понял сам поди, дружок. / Такой маленький комок, / А в глазницах – огонек».

Адский «огонек» присутствует и в произведении *«Обманул»* (с. 82), субъектная схема которого «Я (-лирический герой = демон) → Вы»: «Неужели до сих пор вам непонятно / Я подставил всех вас, я вас обманул, / Я всех вы*бал вас непотребно, грязно, / В унитаз с г*вном башкой вас окунул». Несмотря на то что прямо-оценочная точка зрения и изображение чувств-переживаний говорят о присутствии лирического героя, заглавие имеет неоднозначный смысл: нет указания на «я» обманувшего, которое тем не менее проясняется по мере осмысления текста, закрепленного финальным «PS»: «Теперь *бите друг друга. Все! / А я умываю руки!» Субъект сознания и речи наслаждается властью, описывает этапы своей победы, и в этом он максимально сближается с первичным субъектом сознания рок-текста «Заходи поохотать» («В ваших снах мои капканы и ловушки, / В зеркалах моя засада, западня, / Не продали, а проср*ли вы мне душу, / В черепаках ваших хозяйничаю я» (с. 44)). В момент условной «кульминации» раздвоенное «Я» лирического героя посредством игровой внесубъектности затуманивает восприятие в произведении источника сознания и речи: «Я повел вас и бросил в лабиринте, / Убежал я, растворился, нет меня. / Вы тарашите во тьму глаза

овечьи, / Собачонка лишь гундосит жалкая». Этот этап субъектной деформации сопровождается уничижительным тоном героя, исключающим возможность всякого диалога. Таким образом, субъектная схема замыкается («Я = Я»): «Я духовный террорист, я – провокатор, / В моем шоу вы всего лишь декорации, / Да х*ли мне вообще с вами базарить, / Ополчение добровольцев профанации».

Тема «черного человека» агрессивно и безапелляционно звучит в творчестве А. Фишева, а его лирический герой не просто хочет понять своеобразие эстетики демонического субъекта, но и сам периодически обретает его субъектность, чтобы почувствовать эстетический и экзистенциальный кризис в своей душе. В попытках познать свое *alter ego*, герой увлекается «темной» философией, становится ее частью, вполне понимая, каков итог этого взаимодействия: «Я ведь знаю – ты преследуешь меня, / Под юродивого косишь ты уродца, / Ты был послан, чтоб ТУДА забрать меня, / Когда я вдруг захочу выключить солнце» (с. 96). Безусловно, переживание лирического героя своего сосуществования с демоническим «я» тесно связано с предшествующей литературной традицией (М. Лермонтов, З. Гиппиус, А. Блок, С. Есенин, А. Баркова, А. Башлачев и др.). Лирический герой А. Фишева видит, как от него «...воротят рыла / Забубенные друзья» (с. 121), и он, действительно, беседует с самим собой: «Одна же фигура осталась, / И смотрит теперь на меня. / В глазах ее – страх и усталость, / Фигура! Да это же я!» (с. 129). Оформление игровой внесубъектности позволяет лирическому герою А. Фишева быть и над субъектами стихотворения (функция собственно автора), и быть каждым из них, что объясняется, по нашему мнению, формированием на рубеже XX–XXI вв. *экзистенциально-виртуального типа субъектной организации*. Такое коммуникативное построение в современной русской оригинальной рок-поэзии демонстрирует подход к реализации субъектности лирического героя посредством гейм-стратегий (по аналогии с компьютерной игрой), когда художественный мир текста виртуализируется, что и позволяет герою выбирать временный облик («avatar») и временное бытие.

«Эстетический терроризм» А. Фишева, по мнению Е. Зайцевой, выстраивается «на строжайших эстетических канонах» [26]. Эти каноны не только индивидуализированы, но и имеют общекультурные и общесоциальные приметы. В фокусе эстетического кризиса, перевернувшего в художественном мире рок-поэзии А. Фишева модели *прекрасного – безобразного, возвышенного – низменного, трагического – комического*, обнажается духовный кризис, который, на первый взгляд, далек от действительности. В то же время многие явления духовно-нравственных метаморфоз, визуализированные посредством шок-образности и шок-лексики –

«эстетического терроризма», – остаются в памяти читателя. Исследование песенного творчества А. Фишева будет способствовать системному осмыслению русского панк-рока в свете оригинальной рок-поэзии.

Список литературы

1. Локтевич, Е. В. Феномен демонического эстетства в современной русской рок-поэзии / Е. В. Локтевич // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2022. – № 3. – С. 111–118. – DOI: 10.20339/PhS.3-22.111.
2. Доманский, Ю. В. О культурном статусе русского рока / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып. 3. – С. 211–225.
3. Никитина, О. Э. Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре / О. Э. Никитин // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 8. – С. 142–157.
4. Алексей «Угол» Фишев. Эстетический терроризм / под ред. Д. Гусева. – Новосибирск : Изд-во «Подснежник», 2017. – 144 с. (далее ссылки на это издание приводятся в круглых скобках с указанием страницы)
5. Баркова, Анна. ...Вечно не та / Анна Баркова ; сост. Л. Н. Таганов, О. К. Переверзев (письма) ; послесл. Л. Н. Таганов ; примеч.: Л. Н. Таганов (стихотворения и поэмы) и О. К. Переверзев. – М. : Фонд Сергея Дубова, 2002. – 612 с.
6. Жаккар, Ж. Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Ж. Ф. Жаккар ; пер. с фр. Ф. А. Перовской. – СПб. : Академический проект, 1995. – 471 с.
7. Свин Панов: Последнее интервью (1998) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/topic-191640217_43970207. – Дата доступа: 10.08.2022.
8. Пушин, Е. Интервью Угла «Оргазм Нострадамуса» [Электронный ресурс] // LiveJournal. – Режим доступа: <https://carlosandy.livejournal.com/1789.html>. – Дата доступа: 10.08.2022.
9. Адорно, Т. В. Эстетическая теория / Т. В. Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
10. Локтевич, Е. В. Феномен идейно-субъектной пограничности в лирике начала XX века : моногр. / Е. В. Локтевич. – Гродно : ЮрСаПринт, 2020. – 672 с.
11. Суворов, А. В. Наука побеждать / А. В. Суворов. – М. : Эксмо, 2015. – 480 с. – (Серия: Великие полководцы).
12. Сабрина Амо. Сделайте мне Аборт Мозга / Сабрина Амо. – Иркутск : ООО Оперативная типография «На Чехова», 2018. – 144 с.
13. Навескин, Р. Оргазм Нострадамуса: Я теряю контроль [Электронный ресурс] / Р. Навескин // Batenka.Ru. – Режим доступа: <https://batenka.ru/aesthetics/audioshock/orgazm-n>. – Дата доступа: 10.08.2022.
14. Меркушов, С. Ф. Репрезентация абсурда в русской литературе конца XX – начала XXI в. : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01; 10.01.08 / С. Ф. Меркушов ; Твер. гос. ун-т. – Тверь, 2021. – 466 с.
15. Надель-Червинская, М. Проблемы обценной лексики в лексикографическом описании [Электронный ресурс] / М. Надель-Червинская // Лексика подстандарта, 1. Проблемы описания разговорной речи. – Катовице 2007. – Режим доступа: http://plutser.ru/nauka/M_Nadel_Czerwinska_Problemy_mata.
16. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя / Ф. М. Достоевский ; сост., коммент. А. В. Белов ; отв. ред. О. А. Платонов. – М. : Ин-т рус. цивилизации, 2010. – 880 с.

17. Шкапенко, Т. М. Общественная лексика: о когнитивных механизмах табуизации слов / Т. М. Шкапенко // Вестн. Волж. ун-та им. В. Н. Татищева. – 2016. – Т. 2, № 4. – С. 68–72.

18. Оргазм Нострадамуса [Электронный ресурс] // zausev.net. – Режим доступа: <https://zausev.net/artist/125642> – Дата доступа: 10.08.2022.

19. Локтевич, Е. В. Не-смерть автора: смена субъектной парадигмы современной русской рок-поэзии (Ч. 1) / Е. В. Локтевич // Modern Humanities Success. – 2022. – № 9. – С. 41–47.

20. Мелеховец, Д. Алексей Фишев (Угол). Оргазм Нострадамуса / Д. Мелеховец // Insurgent.ru. – Режим доступа: <https://insurgent.ru/ugol-orgazm-nostradamusa>. – Дата доступа: 10.08.2022.

21. Хлебников, В. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. Стихотворения 1917–1922 / В. Хлебников ; под общ. ред. Р. В. Дуганова ; сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 608 с.

22. Хармс, Д. И. Полное собрание сочинений. Т. 1 : Стихотворения. Переводы / Д. Хармс ; вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. В. Н. Сажина. – СПб. : Академический проект, 1997. – 440 с.

23. Блок, А. А. Избранные сочинения / А. А. Блок ; вступ. ст. и сост. А. Туркова ; примеч. Р. Романовой. – М. : Худ. лит., 1988. – 687 с.

24. Хлебников, В. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1. Литературная автобиография. Стихотворения 1904–1916 / В. Хлебников ; под общ. ред. Р. В. Дуганова ; сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 544 с.

25. Гиппиус, З. Н. Живые лица : в 2 кн. Кн. 1 : Стихи и дневники / З. Н. Гиппиус. – Тбилиси : Мерани, 1991. – 400 с.

26. Зайцева, Е. Аноргазмия [Электронный ресурс] / Е. Зайцева // Топос. – Режим доступа: <https://www.topos.ru/article/3794>. – Дата доступа: 10.08.2022.

E. Loktevich

AESTHETIC CRISIS IN SONG POETRY A. N. FISHEVA

The article examines the song poetry of A. N. Fishev in the context of individual authorial, subcultural and general cultural ideas about the «canons» of the aesthetic. The subject-figurative structure of rock-texts is considered in connection with the phenomenon of demonic aestheticism and ideological-subject borderline. The creative dialogue of A. N. Fishev with poets of other eras, typological similarities and distinctive features in the presentation of lyrical experience, in the figurative sphere and communicative structure of poems are determined. The tendency of transition from subjective uncertainty to game non-subjectiveness is considered, which allows the lyrical hero A. N. Fishev to be both involved and not involved in any subjective activity in the rock-text. The increased attention of the rock-poet to the ideological and aesthetic structuring and conceptualization is revealed and characterized, which makes it possible to capture the expressive graphics of the hero's aesthetic vision of being, non-being and death.

Keywords: Alexey Fishev, song poetry, punk-rock, aesthetic, the phenomenon of demonic aestheticism, subject organization, figurative sphere, lyrical hero.

Д. А. Завельская (Москва, Россия)

НЕОБРАТИМОСТЬ И ЧУДО: МОТИВ ПРЕОДОЛЕНИЯ В СКАЗОЧНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Е. ШВАРЦА

Рассматривается специфика сюжетов сказок Шварца. Мотив чуда как преодоления необратимости проанализирован с точки зрения психологизации проживания непереносимого события и обретения внутренней силы. Рассмотрены ценностные аспекты сюжетных элементов и сходство их с сюжетом миракля.

Ключевые слова: Шварц, драматургия, травма, мимесис, необратимость, сюжет, миракль.

Понятие психологической травмы имеет давнюю историю изучения, однако до сих пор вызывает многочисленные дискуссии специалистов. В данном исследовании мы рассмотрим гипотетическое отражение травмы в литературе с точки зрения преодоления травматического опыта через повтор и возвращение. Подобная концепция изложена в работе Питера А. Левина и Энн Фредерик «Пробуждение тигра – исцеление травмы» (1997). В частности, в работе описаны терапевтические приемы «переигрывания» травматической ситуации, что указывает на универсальность этого глубинного механизма. Также обратит внимание на принципиальное разграничение понятий «повторного проигрывания» и «повторного преодоления» [1, с. 222, 238–242] и на ключевое понятие «трансформации» [1, с. 228]. Трансформация, согласно авторам книги, позволяет приобрести новые духовные силы и доверие к миру с мудрым пониманием того, что в жизни возможно всякое, но оно преодолимо [1, с. 228].

Рассматривая целительные возможности самой психики, в контексте культуры логично предположить наличие универсальных художественных, в частности литературных моделей, отвечающих понятию мимесиса у Аристотеля и воплощающих психический процесс через художественную форму. Литературоведческой опорой может послужить работа Корниловой «Погружение в глубины психики и тайна раздвоения личности в романах Э. Т. А. Гофмана и Г. Гессе»:

«Показательно, что разделенные веком естественно-научные и медицинские представления о структуре и реакциях человеческой психики в литературе реализуются с помощью довольно близких приемов поэтики и однотипных жанровых вариаций.

Агиография как жанр всегда затрагивала глубины человеческого сознания, поскольку касалась вопросов таинства отношений человека с Богом. Очевидно, что средневековая житийная литература так или иначе использована Гофманом в «Эликсирах сатаны». Брат Медард начинает повествование о своей судьбе с рождения под сенью монастыря Св. Липы и завершает путь благочестивой кончиной

в капуцинском монастыре близ города Б. Разумеется, это не ортодоксально-христианский текст, призванный обратить к вере заблудшие души, но и назвать его пародией на житийную литературу невозможно, потому что широко известная схема: праведничество – искушение – раскаяние – благочестивая кончина здесь свято соблюдены» [2, с. 49].

В данном случае мы будем говорить об однотипной сюжетной структуре, в которой предположительно запечатлелось базовое человеческое стремление преодолеть необратимость, «переиграть» ситуацию, непереносимую для психики, и восстановить связь с жизнью. Обратим внимание и на уподобление сюжетной структуры Гофмана агнографическим произведениям, однако в контексте данного исследования необходимо подчеркнуть именно принцип возвращения героя из «бездны» губительного состояния к душевному умиротворению, что соответствует сюжету чудесного преодоления необратимости.

Подобный тип сюжета универсален, в творчестве Е. Л. Шварца он встречается особенно часто. И упоминание немецкого романтика в контексте творчества Шварца не случайно. Романтизм оказал мощнейшее влияние на художественный мир советского драматурга, однако исторически романтизм ранее повлиял на всю последующую художественную литературу, причем особенно ярко романтическая модель запечатлелась в авторской сказке. Стоит уточнить, что творчество Гофмана было известно Шварцу, во многом под влиянием группы «Серрапионовы братья», с которой он тесно общался, но мы не ставим задачу сравнить его произведения с «Эликсирами Сатаны», речь идет о типологии построения литературного произведения, в котором герой сталкивается с непреодолимой для него ситуацией, но чудесным образом проходит через нее.

Можно предположить, что Шварц тяготел к этому сюжетному типу как автор детских сказок, однако у него есть три произведения, предназначенных для взрослой сцены, в которых мы наблюдаем подобную структуру: «Тень», «Дракон» и знаменитое, дважды экранизированное «Обыкновенное чудо».

Среди детских сказок Шварца в этом отношении показательны «Красная Шапочка», «Снежная Королева», «Два брата», «Сказка о потерянном времени». Мы остановимся на трех последних, поскольку в «Красной Шапочке» мотив гибели бабушки и ее внучки максимально смягчен: в брюхе Волка обе героини весело переговариваются, что рождает комический эффект. И все же не будем забывать, что сказка существовала в двух вариантах, один из которых заканчивался трагически. Разумеется, это должно напомнить, что мотив гибели и

воскрешения характерен для сказочного жанра. Однако это лишь подтверждает его универсальность, с одной стороны, а с другой необходимо учитывать специфику авторской сказки. Необратимость у Шварца далеко не всегда означает физическую гибель, мотив этот всегда лично психологизирован, осмыслен автором или героем.

«Сказку о потерянном времени» рассмотрим в ее прозаическом изложении, хотя существует и драматургический вариант – пьеса, которая была написана Шварцем для кукольного театра еще в 1940 г., а впоследствии дорабатывалась уже после публикации прозаического текста в 1945 г.

В тексте произведений обнаруживается два структурных элемента – первый это осознание необратимости и переживание сильной эмоции.

1. Я не испугалась короля, я ушла от разбойников, я не побоялась замерзнуть, а с тобой мне страшно. Я боюсь подойти к тебе [3, т. 1, с. 387]

2. *Аннунциата*. Дайте же мне проститься с ним! Прощай, Христиан-Теодор!

Ученый. Прощай, Аннунциата!

Аннунциата. Тебе страшно, Христиан-Теодор?

Ученый. Да. Но я не прошу пощады. Я...

Первый министр. Барабаны!

Пьетро. Барабаны!

Барабанищик бьет в барабан [3, т. 2, с. 79].

3. Значит, я умираю не даром. Прощай, Эльза. Я знал, что буду любить тебя всю жизнь. Только не верил, что кончится жизнь так скоро Прощай, город, прощай, утро, день, вечер Вот и ночь пришла! Эй, вы! Смерть зовет, торопит... [3, т. 2, с. 141]

4. И Старший упал.

И бедный Младший ударился о корень дерева.

И с жалобным звоном он разбился на мелкие кусочки.

Сразу тихо-тихо стало в лесу.

И из снега вдруг негромко раздался знакомый тоненький голос:

– Конечно! От меня. Так. Легко. Не уйдешь!

И Старший упал на землю и заплакал так горько, как не плакал еще ни разу в жизни. Нет, ему нечем было утешиться, не на чем было успокоиться [3, т. 3, с. 64].

5. Как быть?

Что делать?

Да неужели же не вернуть ребятам потерянной молодости? [3, т. 3, с. 43]

6. *Хозяин*. Да, да, не надо, не надо! Давайте принимать жизнь такой, как она есть. Дождики дождиками, но бывают и чудеса, и удивительные превращения, и утешительные сны. Да, да, утешительные сны. Спите, отите, друзья мои. Спите. Пусть вое кругом спят, а влюбленные прощаются друг с другом.

Первый министр. удобно ли это?

Хозяин. Разумеется.

Первый министр. Обязанности придворного...

Хозяин. Окончились. На свете нет никого, кроме двух детей. Они прощаются друг с другом и никого не видят вокруг. Пусть так и будет. Спите, спите, друзья мои.

Спите. Проснетесь – смотришь, уже и пришло завтра, а все горести были вчера. Спите. (*Охотнику.*) А ты что не спишь?

Охотник. Слово дал. Я... Тише Спугнешь медведя! [3, т. 2, с. 350]

Во всех отмеченных случаях присутствует внутреннее переживание момента необратимости. Наиболее полно и глубоко оно развернуто в монологе Ланцелота и репликах Хозяина. Соответственно зрители в театре или читатели должны погрузиться в чувства, связанные с прощанием, пройти некий рубеж. И только после этого происходит нечто, волшебным образом меняющее ситуацию. Второй элемент – поворот событий, который в некоторых случаях объясняется какими-то действиями героев, но в «Драконе» и «Обыкновенном чуде» внешне почти не мотивирован. Некая жена дровосека, выходявшая умирающего Ланцелота, ощущается почти как лишний элемент.

Можно ли обнаружить некое смысловое сходство между чудесами, которые в сказках Шварца преодолевают необратимость?

Тут стоит обратить внимание на «Снежную Королеву» как на пьесу, максимально приближенную по сюжетному построению к исходному произведению Андерсена. В обоих случаях Герда совершает чудо «размораживания» ледяного сердца, только у Андерсена это происходит благодаря слезам и рождественской песенке о розах и Христе, Шварц заменяет религиозный мотив речью Герды, оживляющей воспоминания и сострадание. Так Шварц подчеркивает высшую суть человеческих ценностей – у Кея пробуждается совесть, а значит – пробуждается душа.

В сказке «Два брата», где прослеживается определенная параллель со «Снежной Королевой», заледенел не Старший, а Младший брат, хотя душа его была не затронута черствостью. При этом спасение Младшего происходит благодаря животным – здесь прочитывается сходство с фольклорной сказкой, где присутствуют «волшебные помощники». Однако животные сами были спасены Старшим от зловещего Прадедушки Мороза, и здесь испытание героя выражается его покаянием, а потом и отказом быть учеником и слугой демонического существа, воплощающего всеобъемлющий холод. Чудо воскрешения Младшего происходит только после волевого усилия Старшего к спасению брата, череды испытаний и отчаяния, после которого герой засыпает и пробуждается в обновленном и радостном мире:

«И когда Старший проснулся, брат его, целый и невредимый, спал на холмике. Старший стоял и хлопал глазами, ничего не понимая, а птицы свистели, лес шумел, и громко журчали ручьи в канавах» [3, т. 3, с. 65].

Наиболее отчетлив переход от необратимости к спасению в «Обыкновенном чуде»:

Полный мрак. Удар грома. Музыка. Вспыхивает свет. Принцесса и Медведь, взявшись за руки, глядят друг на друга.

Хозяин. Глядите! Чудо, чудо! Он остался человеком!

Отдаленный, очень печальный, постепенно замирающий звук бубенчиков.

Ха-ха-ха! Слышите? Смерть уезжает на своей белой лошаденке, удирает несолоно хлебавши! Чудо, чудо! Принцесса поцеловала его – и он остался человеком, и смерть отступила от счастливых влюбленных [3, т. 2, с. 351].

Показательна здесь аллегорическая фигура смерти, которая означает не столько вполне конкретную угрозу, сколько некую неотвратимую разрушающую стихию, которой противостоит любовь.

Физическая смерть настигает героя сказочной пьесы «Тень», однако он оживает, вопреки исходному сюжету Андерсена. Это произведение демонстрирует наиболее кардинальную переработку исходного сюжета Андерсена, поэтому особое внимание следует уделить мотиву воскрешения Ученого, отсылающему к иным художественным моделям и сюжетным структурам, в частности, к сюжету продажи души. Именно здесь можно увидеть параллель с «Эликсирами Сатаны», но лишь типологическую.

Кардинально трансформируя исходную структуру «Тени» Андерсена, Шварц воспроизводит общую схему вечного сюжета, но психологизирует его: очарованность ложной мечтой – соблазн; отделение тени – шаг навстречу темной силе; интрига с договором – возможное завершение сделки, которая состоялась формально, под влиянием обмана. Однако именно она делает Ученого подвластным собственной тени. И хотя условием воскрешения у Шварца становится живая вода, это происходит благодаря духовным усилиям героя: жизнь герою возвращает не механическое действие снадобья, а словно бы ответ высших сил на внутренний выбор.

Вспомним, что в «Снежной Королеве» Шварц заменяет религиозный мотив на этический. То же самое происходит и в «Тени», особенно с учетом того, что герой для расторжения сделки с темной силой должен пройти через последнее испытание, через смерть, здесь Шварц воспроизводит уже структуру агиографического характера, усиливая христианские аллюзии очень смелой репликой:

«Но я пошел на смерть, Аннунциата. Ведь, чтобы победить, надо идти и на смерть. И вот – я победил» [3, т. 2, с. 86].

Доктор. Он поправился. Слышите вы все: он поступал как безумец, шел прямо, не сворачивая, он был казнен – и вот он жив, жив, как никто из вас [3, т. 2, с. 86].

Заметим, что мотив чуда, преодолевающего необратимость, отчетливо просматривается в одном из жанров христианской церковной литературы, который так и называется – «чудо» [4, с. 503]. Этот жанр должен был воплощать важный ценностный постулат о присутствии в жизни человека потусторонних сил, которые кардинально влияют на его судьбу, и если дьявол стремится привести человека к духовной гибели, то Бог, святые или Богородица в самый отчаянный момент даруют грешнику спасение, но лишь в ответ на духовный подвиг.

В упомянутом романе Гофмана реализуется именно такой вариант спасения из бездны отчаяния, и заметное сходство со сказочными пьесами Шварца – само переживание погружения в эту бездну как обязательный этап на пути к спасению.

Драматургическим воплощением чуда становится средневековый миракль, в котором к праведнику избавление от бед приходит лишь после глубокого духовного проживания необратимых обстоятельств («Миракль о Берте»). Важно и такое замечание: «Драматическое действие миракля «Чудо о Теофиле» Рютбефа раскрывает диалектику человеческой души, проходящей свой драматический путь испытаний противоположностями и переживающей чудо откровения, которое и приводит к катарсису...» [5, с. 50]. Структура миракля, восходящая к сюжетной структуре жанра чуда, по сути психологична и предполагает путь души, проходящей стадию наивысшего напряжения и обновления в испытаниях через переживание необратимости.

Сопоставим определение миракля с пьесой Шварца «Гень»: «Жанр как содержательная форма возникает тогда, когда в недрах мировоззрения сознание схватывает неразрешимый конфликт, который и раскрывается цепочкой перипетий драматического действия. В оптике миракля – психология, тончайшая диалектика души, порождающая импульсы драматической активности героя, диалектику его целей» [5, с. 51]. Определение вполне соответствует финалу «Обыкновенного чуда». Чудо совершается не столько *после* проживания всеми персонажами глубины необратимости, сколько *благодаря* этому проживанию, исходя из некой глубины жизненного миропорядка, в котором душевное состояние личности отождествляется с духовным в момент принятия выбора. И этот выбор «отменяет» необратимость заклятия, наложенного на Медведя. «Обыкновенность» чуда соответствует закономерности психического процесса, который зрители должны пережить вместе с героями, чтобы, ощутив бездну, ощутить и обновление души.

Приведем еще одну цитату о жанре миракля: «В теоцентрическом мировосприятии, когда разум предельный, а вера беспредельна, «откровение» есть высший способ постижения Истины, а «чудо»,

естественно вплетенное в средневековое сознание, является не искусственным, а органично присущим этому мировоззрению способом «снятия» противоречий, «разрешения» непримиримого конфликта» [5, с. 54]. Конечно, из сопоставления структурных особенностей миракля с пьесами Шварца не следует выводов о «теоцентричности» его мировосприятия или о проявлении «средневекового» сознания в его сказочных пьесах, однако христианское понимание чуда как проявления высшей силы через испытания души, откровение и проверку ценностей обнаруживается в моделях литературной сказки, а проведенные здесь параллели указывают на значимость психологической стороны мимесиса в сказочной драматургии. Исходя из этого, мы можем предположить роль теоцентрических представлений в формировании данной художественной модели, которая из средневековой литературы переходит в другие эпохи, с особой отчетливостью предстает в романтизме и воспроизводит базовую потребность сознания в преодолении невыносимых переживаний. Именно такая модель предстает в творчестве Шварца как воплощение внутренней трансформации после тяжелого душевного опыта.

Список литературы

1. Левин, Питер. А. Пробуждение тигра – исцеление травмы. Природная способность трансформировать экстремальные переживания / Питер А Левин, Энн Фредерик. – М. : АСТ, 2007. – 316 с.
2. Корнилова, Е. Л. Погружение в глубины психики и тайна раздвоения личности в романах Э. Т. А. Гофмана и Г. Гессе. Ч. 1 / Е. Л. Корнилова // Вестник Московского университета. – 2014. – № 1. – С. 45–54.
3. Шварц, Е. Л. Собрание сочинений : в 5 т. / Е. Л. Шварц. – М. : Книжный клуб Книговек, 2010.
4. Гаспаров, М. Л. Клерикальные жанры / М. Л. Гаспаров // История всемирной литературы : в 8 т. – М. : Наука, 1983–1994. – Т. 2. – 1984. – С. 503–507.
5. Забулионите А. К. И. Миракль как содержательная форма средневекового театра / А. К. И. Забулионите, Е. В. Виноградова // Вестн. Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2016. – № 3 (23). – С. 40–54.

D. Zavel'skaya

IRREVERSIBILITY AND MIRACLE: THE MOTIVE OF OVERCOMING IN THE FAIRY-TALE WORKS OF E. SCHWARTZ

The article discusses the specifics of the plots of Schwartz's fairy tales. The motive of a miracle as overcoming irreversibility is analyzed from the point of view of psychologizing the living of an unbearable event and gaining inner strength. The value aspects of the plot elements and their similarity to the plot of the miracle are considered.

Keywords: Schwartz, drama, trauma, mimesis, irreversibility, plot, miracle.

А. Ю. Носкова (Екатеринбург, Россия)

ЗАКРЫТЫЙ МИР ДРАМАТУРГИИ РИНАТА ТАШИМОВА

Статья посвящена анализу художественного мира современного уральского драматурга Рината Ташимова (на материале пьес «Катиша», «Пух», «Пещерные мамы», «Кошачий полдник», «Шайтан-озеро» и «Первый хлеб»). Рассматривается система персонажей, уровни пространственной и коммуникативной организации пьес, каждый из которых демонстрирует закрытость границ внутри художественного мира, характеризующегося топологической замкнутостью, ограниченными социальными взаимодействиями героев и нарушением связи между ними, влекущим за собой коммуникативную «катастрофу» и демонстрирующего трагизм существования человека в условиях заданной парадигмы.

Ключевые слова: современная уральская драматургия, закрытое пространство, нарушение коммуникации, травматичный опыт.

Ринат Ташимов – современный российский драматург, сценарист, режиссер и актер. Будучи родом из деревни Инцисс Муромцевского района Омской области, он называет себя «сибирским татаринном», хотя его корни по материнской линии генетически восходят к татарству казанскому. В то же время Р. Ташимов как драматург – это автор уральский, поскольку именно в Екатеринбурге, где он изучал драматургию на курсе Н. Коляды, оказавшего на него большое влияние, начинается его писательский путь.

Про Р. Ташимова знают мало, пишут – еще меньше. Помимо новостных заметок, рецензий и интервью, существует лишь одна статья критического характера, где автор – М. А. Тимашева – высказывается об отсутствии каких-либо причинно-следственных связей в пьесе «Шайтан-озеро» [1, с. 84], которую в 2016 году судейская коллегия конкурса «Кульминация» порекомендовала к постановке. При этом Р. Ташимов за 10 лет своей творческой карьеры действительно многократно становился лауреатом различных драматургических конкурсов («Евразия», «Кульминация», Международный Волошинский конкурс), но только в 2021 году его имя стало достаточно широко известно за пределами театрального сообщества.

Причиной этому стал спектакль «Современника» по его пьесе «Первый хлеб» (режиссер Бениамин Коц). Сама пьеса была написана Ташимовым в 2017 году, тогда же состоялась ее читка на фестивале «Lark+Любимовка», но на настоящую, причем столичную сцену одного из крупнейших российских театров, она попала спустя четыре года, спровоцировав один из крупнейших театральных скандалов за последнее время. Постановку обвинили в оскорблении ветеранов Великой Отечественной войны, пропаганде ЛГБТ, русофобии и

оскорблении татарского этноса, дело дошло до Генпрокуратуры, однако серьезных репрессивных мер за этим не последовало.

Но сам факт того, что скандал состоялся, представляется любопытным: почему именно «Первый хлеб»? Ведь, по мысли Л. С. Кисловой и С. О. Драчевой, вся новейшая драма «воспринимается как аксиологический эксперимент, <...> она шокирует и травмирует читателя/зрителя, неадекватные, маргинальные герои «новой драмы» – страдающие, агрессивные, находящиеся «на грани» – словно постоянно тестируются на человеческую состоятельность» [2, с. 72]. Очевидно, что практически любая пьеса из современного репертуара без труда может стать объектом упреков и обвинений, поскольку репрезентируемые ценностные картины в рамках художественных миров таких произведений зачастую антигуманны и безжалостны. Но именно вокруг спектакля «Современника» по пьесе малоизвестного драматурга разыгрывается достаточно ожесточенное действие. Объяснения этому могут быть разные: от случайного стечения обстоятельств, при которых именно «Первый хлеб» оказался в фокусе внимания (что подкрепляется статусом театра и личностью Лии Ахеджаковой, исполнившей главную роль) до особенностей самого текста пьесы, причем эти факторы не являются взаимоисключающими.

При этом пьеса «Первый хлеб» – это самая поздняя работа драматурга (из обнародованных). До момента ее написания Р. Ташимов создал целый ряд драматургических текстов, которые не становились объектом пристального внимания широкой общественности, но при ближайшем рассмотрении в них отчетливо прослеживается проблемно-тематическое единство всего творчества автора, а также специфика его художественного мира. Доминантой этого мира является его закрытость, реализующаяся на уровнях пространственной организации, системы персонажей и коммуникативной ситуации.

Действие всех пьес разворачивается в условиях российской провинциальной действительности, характерными локусами являются нестоличный город («Кошачий полдник», «Первый хлеб») или деревня («Катифа», «Пух», «Пещерные мамы», «Шайтан-озеро»). Упоминание топонимов в авторских ремарках (деревня Зелёновка, деревня Алексеевка, деревня Чеплярово, река Тара, Шайтан-озеро) свидетельствуют о том, что география ташимовского мира территориально сконцентрирована в Омской области – месте обитания сибирских татар. Наиболее репрезентативно описание места действия представлено в пьесах «Шайтан-озеро» и «Первый хлеб». Деревню у Шайтан-озера и безымянный город объединяет мотив пространственной

замкнутости, однако для этой замкнутости существуют разные основания.

Закрытость деревенского локуса обуславливается, во-первых, его отдаленностью от большого цивилизованного мира, во-вторых, своей мифологией, осмыслением места как фантастического пространства: «Вот стоит одна такая деревенька, вернее, ну как она стоит, не стоит она вовсе, река год от года чуть-чуть подмывает берег и задвигает её всё ближе к лесу, где живёт Шайтан-озеро. Говорят, гиблое место, говорят, вода там «мёртвая», говорят, на дне озера стоит храм индуистского бога Ханумана, и когда придёт «конец света», храм всплывёт со дна и спасёт этих... ну, тех, кто в это верит и ждёт, а их там таких год от года все больше – молодёжь» [3].

Примечательно, что при характерной закрытости, сдавленности («Вот и зажата теперь деревня между рекой и лесом, в котором живёт Шайтан-озеро») границы локуса проницаемы и способны трансформироваться. Но если способность к трансформации (притяжение деревни к озеру) демонстрирует принцип фантастического существования этого мира, то проницаемость обуславливается тем, что место действия не труднодоступно – деревня посещается как исследователями (археологами или студентами-фольклористами), так и паломниками, верящими в особую энергетику этих земель. Важно то, что проницаемость границ не является знаком их нарушения, поскольку в их рамках функционируют свои мифологические законы. Земля здесь не принимает чужих грехов (закопанное ружье, ставшее орудием убийства, вылезает наружу), за неправильным исполнением ритуала следует наказание (за то, что главная героиня пьесы – Латифа – в молодости закопала в землю четверых котят, вместо того, чтобы утопить их в Шайтан-озере, погибают ее четверо сыновей), само озеро воспринимается как живое дьявольское божество, а название деревни (которое в самом тексте отсутствует) три вечно живые старухи – хранительницы местной мифологии – переводят как «самое болото», что, в совокупности с подвижностью границ локуса, подчеркивает эсхатологическую направленность этого мифа.

В пьесе «Первый хлеб» закрытость пространства выступает доминантой не мифологического, а социального мира. В открывающей ремарке дается обзорное описание города, сам город не называется, что свидетельствует об определенной степени типизации, однако, судя по косвенным указаниям (положение города на большой реке, памятник отцам-основателям в виде большого черного шара), прототипом его является Омск, где сам Ташимов жил и учился до переезда в

Екатеринбург. Характерными чертами городского локуса в авторском описании являются его подчеркнутая провинциальность («...будто это и не город, кажется, а деревня» [4]), замкнутость, теснота («Очень маленький город» [4], «...коробки, коробки, коробки» [4]), порожденная пространством тоска («А в коробках грустят люди» [4]) и жажда покинуть его («...на одной из льдин сидит дворяжка, она пытается покинуть этот город, но у неё ничего не выйдет – её спасут равнодушные» [4]). Даже название местного видеоблога – «Не пытайтесь покинуть этот город» – фиксирует заблокированность топологических границ. Замкнутость, серость и противоестественность пейзажей (частные секторы, грузовые доки, строительные жирафы, срубленные деревья), отсутствие красоты в окружающем мире (единственным красивым местом названа набережная с декоративными кустарниками) – все это влияет на сознание местного жителя, которое либо ассимилируется, что выражается в открытой агрессивности или, наоборот, в инертности (Галия, Талгат, Гуля и Зуля, Алтынай, Синсибай, Таурбек), либо пытается сопротивляться (Нурия, Даня, Закария).

При всей пространственной ограниченности, мир ташимовских пьес наполнен лиминальными локусами (вокзал, крыльцо, озеро, река, болото, колодец, больница, морг, кладбище и т. д.). Все эти «пороговые места» проявляются как неизбежная реакция на замкнутость сферы действия, как точки выхода циркулирующей внутри энергии. Но каждый такой локус выполняет свою специфическую функцию, что наглядно продемонстрировано в финале пьесы «Шайтан-озеро»: Латифа и Саша уплывают из деревни по реке Тара – это открытое пространство, путь, в конце которого – известное для героев местоназначение (дом); Марат и Римма, плывущие по Шайтан-озеру в поисках золотого храма, символизирующего для них спасение, выход, оказываются в тупике: «*Марат*. Здесь должен быть храм. Золотой. *Римма*. Это выдумка. Шутка такая. Нет храма» [3].

Герои Р. Ташимова, существуя в условиях специфически замкнутого мира, не встроены в какую-либо широкую социальную парадигму. Внимание драматурга сосредоточено на жизни частного человека, в центре всех произведений находится семья – именно в рамках семейного пространства разыгрывается главный драматический конфликт, при этом ведущая роль всегда принадлежит женщине (матери или бабушке).

Так, в ранней пьесе «Катифа», которая, в силу ярко выраженной дискретности эпизодов, нелинейности и гротескности сюжета, больше напоминает сценарий короткометражного фильма, главная героиня –

замужняя женщина, мать троих детей, живет в отрыве от своей семьи, ощущает себя счастливой «вольной птицей» и жаждет покинуть родную деревню вместе со своим возлюбленным «чеченом Серегой» и младшим сыном Кольком. Однако «окрыленность» и беспечность Катифы стали причиной трагического исхода: дочь Настя после нескольких попыток отравления бросилась под поезд, муж Альфред был сильно избит деревенскими жителями за то, что в порыве ревности сменил русло реки и смыл половину деревни, а сама Катифа на протяжении пьесы умирает три раза (в шестом эпизоде Альфред сбрасывает ее с крыши, в одиннадцатом она тонет в болоте под глумливые насмешки двух мужчин, в одном из которых угадывается ее мнимый возлюбленный, а также под женское пение колыбельной, адресованной ее любимому сыну, в двенадцатом эпизоде, состоящем из одной ремарки, Катифа сама прыгает с крыши). Это утрированное троекратное умирание становится символом невозможности обретения индивидуального женского счастья.

В центре внимания других пьес находится проблема взаимоотношения «отцов и детей» (хотя, в контексте ташимовского мира, преобладающей и развивающейся все-таки мыслится линия «матерей и детей»). Отец либо умер к моменту начала действия («Пещерные мамы», «Кошачий полдник», «Шайтан-озеро»), либо между отцом и ребенком невозможно адекватное взаимодействие. Если в «Первом хлебе» это проявляется в полном отсутствии общения между Даней и Талгатом, то в пьесе «Пух» причиной становится открытая мужская агрессивность и нестабильность, граничащая с угрозой, что ярко проявлено в эпизоде первого (и единственного) совместного похода отца и сына в баню, который выполняет функцию инициации (взросление и осознание своей гендерной принадлежности). Марат быстро адаптируется и начинает копировать действия отца, но допускает ошибку: вместо того, чтобы опрокинуть ковш с водой на камни, мальчик поливает ей печь и ошпаривает Мерзу, который в жесткой, инвективной форме отчитывает ребенка. При этом сам Мерза – воплощение крайней степени животного мужского начала, что проявляется в его полигамности (наличие «трех жен») и стремлении к доминированию и насилию (в финале пьесы его приговаривают к 20 годам тюремного срока за убийство одной из «жен» и поджог дома). После эпизода в бане Мерза перестает участвовать в жизни Марата, его мать Рашида вместе с любовницей Мерзы Сабиной решают уехать с мальчиком из деревни. Коллективное женское воспитание (следствие

«безотцовщины» репрезентируемого мира) – это свидетельство дисфункциональности семьи и знак драматизма действительности.

Женщина в художественном мире Р. Ташимова оказывается в состоянии глубокого кризиса. В образе героини пьесы «Кошачий полдник» – Фимы – воплощается проблема ущемленной женственности: «Гера. Да. Ну, еще потому что вот на потолке, возле шкафа, всегда, когда свет выключаешь, там твое лицо было, страшное, и вместо волос – змеи, как у Медузы Горгоны, и она всегда вот так делала – фа-а-а (показывает). И я сразу прятался под одеяло. Каждую ночь она там была. Всегда» [5]. Апелляция к мифологическому образу Медузы Горгоны актуализирует семантику «ущемленности», поскольку Горгона изначально была прекрасной девушкой, а потому столь существенен зазор между красотой и уродством. Уязвленность Фимы проявлена во многих жизненных сферах: замужество («Тебе не пришлось рожать, мужа алкаша терпеть, нас как из Германии депортировали, он ни дня не просыхал! Да я рада была, что он вздернулся» [5]), материнство («Потому что ребеночка мне Бог не давал, а я просила, долго просила, а он, сука, не давал. А я тогда взяла и у луны попросила. Вот, вот так. А она мне возьми и подари. А я ведь так и знала, что она тебя заберет обратно. Я так и знала» [5]), профессиональная самореализация («Я колокольчик! Я на колокольчике играю! Я не первая скрипка! Я даже не литавры!» [5]). Тотальная несостоятельность становится причиной «расчеловечивания» женщины, которое достигает апофеоза в сцене у больничной койки, где Фима калечит труп Геры.

Причиной окончательного слома, граничащего с трагизмом, оказывается «коммуникативная катастрофа», разыгрывающаяся между героями. Она затрагивает все уровни – от семантики слов и синтаксиса до возможности коммуникации как таковой. Утрата семантического значения и отсутствие согласования ярко проявлено в речи героев «Первого хлеба»: Галия называет Нурию тещей (хотя она свекровь), невесты приходят свататься к жениху, Зуля «учится лаборанткой» и т. д. Герои часто переспрашивают друг друга и произносят одни и те же слова или фразы: «Алтынай. Ну, это хорошо, хорошо это, если молодой человек, становится серьезным уже, ведёт себя солидно. Вот у нас старший сын – солидный человек, другие тоже – солидные люди. Надо себя солидно вести, понимаете, да?» [4].

В пьесах достаточно частотна агрессивная и обценная лексика. В совокупности с употреблением просторечий и коротких, нераспространенных синтаксических конструкций, являющихся свидетельством обедненности сознания героев, этот слой языка

закономерно встраивается в лингвистическую картину художественного мира. Но существуют и демонстративно-неконвенциональные примеры использования обценной лексики. Так, в «Кошачьем полднике» Фима читает «Отче наш», вставляя в текст молитвы бранные слова, а Нурия в «Первом хлебе» произносит свой развернутый монолог на пустыре бывшего кладбища, обращаясь, в частности, к похороненному там русскому солдату, участвующем в Великой Отечественной войне: «Раскатали вас тут. Навоевался там? Защитил наше спокойствие? А? Говнюк?» [4].

Оба примера – жесты трансгрессивного вторжения брани в сферу сакрального мира – демонстрируют ситуации крайнего отчаяния женщины в условиях её тотального бессилия – они не могут защитить ребенка от предстоящей смерти. Однако этот жест сработать не может, потому что коммуникация внутри художественного мира нарушена. Фима способна признаться сыну в его сверхъестественном происхождении (подарок Луны) только в тот момент, когда думает, что он уже умер; Нурия отстраняется от реальности, предпочитая ей состояние перманентного запоя, поскольку она не может отпустить образ утраченного рая («Знаешь, что такое красивый город? Я когда-то жила в красивом городе...» [4]), привязанность к прошлому отрывает ее от жизни в настоящем, а потому обвинение в адрес внука не корреспондирует с его внутренними переживаниями, вызванными кризисом идентичности и стремлением определить свое место в жизни: «Дед твой краской торговал, все плохо жили, а мы хорошо жили, ни дня на советскую власть не работал. Мать твоя тоже, все в девяностые плохо жили, а мы хорошо жили, на оптовке торговали ангоровыми кофтами из Польши. Щас вот, отец вешенки выращивает, ты продаешь. Тоже жизнь. Ты трус, Даня, что ли? Жить надо. Иногда грустить, а потом веселиться надо. Не умеешь?» [4]. При всем том, что в этой семье только между Нурией и Даней есть душевная привязанность (что особенно актуализируется в связи с отсутствием между ними генетического родства), они, тем не менее, не могут это артикулировать, согласовать, разрешить свои чувства в языке: «*Нурия*. Заткнись. Не смей рот свой раскрывать, пока я говорю» [4].

Молчание как вид нарушения коммуникации принципиален в художественном мире Р. Ташимова, поскольку именно оно становится почвой для конфликта. Герои Ташимова часто являются носителями тайн, но тайны эти, во-первых, нельзя сберечь, а во-вторых, сама попытка сокрытия некоего знания или поступка запускает целую цепочку событий, которые приводят к чрезвычайным последствиям. В первом

акте пьесы «Пещерные мамы» на спиритическом сеансе раскрывается секрет бабы Маши – в прошлом она была любовницей мужа своей ближайшей подруги Месавары. В течение всей пьесы обнаруживается все больше подробностей и последствий этого умолчания: это была не единичная, а систематическая связь, сын бабы Маши рожден не от ее супруга Сереги, а от Акрама, а дети Месавары и бабы Маши (Венера и Олег), не подозревая о своем родстве, вступили в сексуальные отношения, и теперь Венера ждет ребенка от собственного брата. Секрет бабы Маши повлек за собой разрушение и вырождение двух семей (инцестуальные отношения Венеры и Олега), её собственный сын покинул семью, в которой его не любили (для матери он был невысказанной тайной, для официального «отца» – неродным сыном: «Серега его лупил как сидорову козу. Только пикнет, сразу – херакс по башке! – вот и вырос идиот. Знал же, что не его сын. Простил... меня не простил, а Акрама простил» [6]).

Однако «пещерности» как замкнутости на самом себе, которая обуславливает нарушение внутреннего взаимодействия между героями, в мире Рината Ташимова закономерно противопоставляется диалог. Он становится способом преодоления коммуникативной «катастрофы», возможностью исправить деформацию, которая вызвана неумением людей разговаривать друг с другом. В финале пьесы баба Маша отправляется на поиски сына, чтобы впервые, хотя и неумело, но по-настоящему с ним заговорить: «Баба Маша. Ты никогда-никогда не плакал. А, я хочу, чтоб ты плакал, хочу, чтоб ты плакал на моей груди. Хочу, чтоб мы в город вместе на карусели ездили, будем на каруселях кататься и ножками болтать. Будем? А, хочешь, в цирк пойдем? Хочешь, не пойдем? Можем дома остаться. Ты уже стал большим, а я как будто маленькой стала, крошечной, как бусинка. Помнишь, мы в музей ходили, мамонтенка смотрели, а ты ещё такой говоришь, а где косточки папы и мамы мамонтенка? Думаю, вот дурак какой, вот дурак. А ты не дурак, я твои косточки, вот они мои косточки, моего мамонтенка. Я тебя сволочью воспитала, ты сволочь, да! Ненавижу. Мой мамоненок! Папка бьёт мамонтенка, мамка ругает мамонтенка, вот мы и выйдем. Мы выйдем все, как мамонты, один ты у меня будешь в музее стоять. Мама услышит. Мама придет. Вот она я. Олега, приезжай! Мама тебя ждет. Олега! Приезжай!

Голос. Мама...» [6].

В «Первом хлебе» же коммуникативный акцент смешается: смысловым центром пьесы становится монолог Нурии на кладбище, который, как уже было сказано, является трансгрессивным жестом, но сама форма и

объем характеризуют его как попытку целостного, полноценного высказывания – герои Ташимова постепенно учатся разговаривать.

Таким образом, можно говорить о том, что в творчестве Р. Ташимова действительно складывается своеобразный образ мира, в котором замкнутость всех уровней обуславливает функционирование художественного пространства пьес. Закрытость границ внутри этого пространства является важным фактором развития и усугубления травматичного опыта. Репрезентируемый Р. Ташимовым мир так или иначе основывается на персональных травмах его героев, причем тот факт, что система персонажей каждой пьесы ограничена кругом семьи (и иногда приближенных), весьма значим. В рамках нормы именно члены семьи должны быть опорой и поддержкой при изживании травматичного опыта, однако семья у Ташимова – это деформированная система, в которой нарушен механизм взаимодействия между людьми, отчего болезненный опыт не изживается, а лишь продуцируется.

Список литературы

1. Тимашева, М. А. Чемпионат Нигерии по лыжам / М. А. Тимашева // Вопросы театра. – 2017. – № 1–2. – С. 82–87.
2. Драчева, О. С. Аксиологический эксперимент в русской «Новой драме» рубежа XX–XXI веков / О. С. Драчева, Л. С. Кислова // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2017. – № 1.2. – С. 72–76.
3. Ташимов, Р. Ф. Шайтан-озеро [Электронный ресурс] / Р. Ф. Ташимов. – Режим доступа: https://theatre-library.ru/authors/t/tashimov_rinat. – Дата доступа: 02.04.2022.
4. Ташимов, Р. Ф. Первый хлеб [Электронный ресурс] / Р. Ф. Ташимов. – Режим доступа: https://theatre-library.ru/authors/t/tashimov_rinat. – Дата доступа: 02.04.2022.
5. Ташимов, Р. Ф. Кошачий полдник [Электронный ресурс] / Р. Ф. Ташимов. – Режим доступа: <http://www.uralplays.ru/works/67>. – Дата доступа: 04.03.2022.
6. Ташимов, Р. Ф. Пещерные мамы [Электронный ресурс] / Р. Ф. Ташимов. – Режим доступа: https://theatre-library.ru/authors/t/tashimov_rinat. – Дата доступа: 02.04.2022.

A. Noskova

THE ENCLOSED WORLD OF DRAMA BY RINAT TASHIMOV

The article is devoted to the analysis of the artistic world of the modern Ural playwright Rinat Tashimov (based on the plays *Katifa*, *Pooh*, *Cave Moms*, *Cat's Tea-Time*, *Shaitan Lake* and *First Bread*). The system of characters and the levels of spatial and communicative organization of plays, are explored. Each level demonstrates the closeness of the boundaries within the artistic world. The considered world is characterized by topological isolation, limited social interactions of characters and a breakdown in communication between them, leading to a communicative «catastrophe» and demonstrating the tragedy of human existence in given paradigm conditions.

Keywords: modern Ural dramaturgy, enclosed space, communication breakdown, traumatic experience.

КОЛЛЕКТИВНАЯ ТРАВМА КАК ПАМЯТЬ



М. О. Граматчикова (Екатеринбург, Россия)

ТЮРЬМА КАК ЛИЧНАЯ И КОЛЛЕКТИВНАЯ ТРАВМА 1930-х ГОДОВ НА МАТЕРИАЛЕ ДНЕВНИКА И ПОЭЗИИ О. БЕРГГОЛЬЦ

Рассматривается отражение коллективной травмы репрессий 1930-х годов в творчестве и жизни О. Берггольц. Анализируется трансформация отношения к жертвам арестов: от презрения до сострадания. Отмечаются различия в осмыслении личного травматичного опыта в стихотворениях цикла «Испытание» и в дневниковых записях.

Ключевые слова: О. Берггольц, поэзия 1930-х, дневниковая проза, репрессии 1930-х, коллективная травма.

Мне лично стало за эти годы
жить горше и тяжелее,
а жизнь в целом стала лучше и веселей.
О. Берггольц. 26 ноября 1936 года.

Репрессии 1930-х годов для убежденных коммунистов (к которым принадлежала О. Берггольц) были закономерной «чисткой» общества. До сих пор в коллективной памяти народа не определилось отношение к жертвам политических репрессий. В отличие от потомков жертв Холокоста родственники жертв и карателей системы ГУЛАГа испытывают не скорбь, а стыд, что мешает преодолеть эту коллективную травму до сих пор. По разным данным жертвами террора стали от 10 до 39 млн. человек, а случаев оправдания, замалчивания происходящего невозможно сосчитать. К 1938 году репрессии в Советском государстве прошли несколько стадий: «красный террор» гражданской войны, раскулачивание, борьба с «вредительством», с церковью, с отдельными этническими меньшинствами, «чистка» своих кадров и т. д. Первые массовые аресты 1930-х не вызвали О. Берггольц противоречивых чувств, она сочиняла изобличительные статьи, а в дневнике фиксировала: «Иду по трупам? Нет, делаю то, что приказывает партия. Совесть в основном чиста» (3 сентября 1936) [6, с. 378]. Стоит ли говорить о том, насколько симптоматично звучит это уточнение «в основном» для истовой коммунистки? Отсюда и какое-то гипнотическое цитирование Сталина в дневнике: «жизнь стала веселей» на фоне смерти единственной дочери, ареста бывшего мужа и захлестнувшего весь Ленинград «кировского потока».

К концу 1938 года тучи сгущаются и над головой поэтессы, а дневник начинает отражать сложную внутреннюю коллизию: неужели все арестованные – виновны? «Жалости, м. б., нет еще и потому, что слишком уж бытовым явлением сделались эти аресты. Количество их – потрясающе все же. Неужели все 100 % арестованных – враги? Конечно, не все. Ряд – профилактика и т. д. Господи, а сколько страданий человеческих сейчас!» (октябрь 1937) [6, с. 473]. Прошел всего год после записей, сделанных уверенной рукой, и вот появляется мысль о том, что все это может быть обманом. В финальном восклицании появляется сострадание, хотя она и утверждает, что «жалости нет». Дальше будет не удивившее Берггольц «дело Авербаха» и совершенно раздавившее ее исключение из партии за «связь с чуждыми людьми на литературном фоне, врагами народа, за потерю политического лица как в партийном, так и в бытовом отношении». Ее репутация разрушена, о ней судачат в газетах, а подробности ее интимной жизни разбирают на партсобраниях. Однако причиной для ареста станет другое «дело»: в конце 1938 года поэтессу арестуют по ложному доносу об участии ее в террористической группировке, собирающейся убить тов. Жданова и тов. Ворошилова. Так коллективная травма, которая до этого не касалась Берггольц, станет ее собственной реальностью и ее личной историей.

Еще острее почувствовать общую трагедию позволит страшный несостоявшийся опыт материнства поэтессы. В главе романа «Архипелаг ГУЛАГ» «Женщина в лагере» у Солженицына звучит мысль о том, что даже в тюрьме слабый пол старался сохранить «женские признаки», терял красоту, но мертвой хваткой держался за любовь и материнство. Это давало надежду на свободу, не потому что беременных отпускали на волю, а потому что «сами безвозвратно униженные, лагерные женщины через материнство утверждались в своём достоинстве, они на короткое время как бы равнялись вольным женщинам» [14, с. 121]. О силе материнства писала Е. Гинзбург в книге «Крутой маршрут», отмечая, что работа с детьми скрашивала ее «поруганное материнство» (разлуку с ребенком). Несмотря на то что материнство чуждо лагерной жизни, если ребенок уже был, то женщины чувствовали надежду на встречу с ним, и потому не сдавались, а если удалось забеременеть уже в заключении, то надеялись на обретение «новой жизни» хотя бы внутри тюремного ада. Коллективная травма заключения для Берггольц будет усугубляться личной травмой несостоявшегося материнства. На момент ареста Берггольц находится на 5 месяце беременности, которая прерывается из-за психологических и физических пыток. «Ее версию, что дитя погибло от этой страшной спазмы тела и духа в сопротивлении страху, – подтверждает то, что в

дальнейшем (она страстно хотела детей) при ее попытках дитя в ней погибало в тот роковой срок (а может быть, и час), когда погибло в тюрьме: в 5,5 месяца» – так вспоминает об этих событиях сестра Ольги Мария Берггольц [8, с. 163]. То, что теперь ребенок всегда будет умирать в этом возрасте, Берггольц поймет нескоро. В 1942 году, когда Ольга попытается уехать из блокадного Ленинграда, чтобы начать в Москве новую жизнь, случится очередной выкидыш. Тюрьма не только посеет смуту в душу, разрушит образ Родины и «осквернит» красным карандашом дневники поэтессы, тюрьма отберет у нее будущее.

Внезапный арест и тюремное заключение разделили все ее существование на «до» и «после». Американский историк и культуролог Кэти Карут отмечает, что главная особенность травмы в ее вневременном существовании: она из прошлого переносится в настоящее, не отпуская человека. «С точки зрения психоанализа травма и заключается в неспособности провести границу между актуальным состоянием индивида и его прошлыми состояниями» [1, с. 80]. Самым ярким подтверждением этого размышления станет дневник Берггольц, в котором она признается, что через несколько месяцев после освобождения «еще не вернулась из тюрьмы». Через два года еще одно свидетельство: «второй раз из этого дома меня увезли в тюрьму, и с нее началась моя вторая смерть, – смерть “общей идеи” во мне. Я не живу; я живу вспышками, путем непрерывных коротких замыканий, но это не жизнь» (26 марта 1941) [6, с. 612]. Первой смертью она назовет смерть дочери, второй – арест, однако частичное преодоление тюремной травмы окажется посильным благодаря (как это не парадоксально) травме еще большей – войне. Так, она свидетельствует об этом в дневнике: «22 июня 1941 года, когда была объявлена война, тюрьма отошла и простилась. Тюрьма простилась, т. е. перестала болеть, т. к. заменилась другой, новой, острейшей и тоже общенародной болью. Рубец же от нее, конечно, остался на всю жизнь» [6, с. 557]. Важным оказывается то, что Берггольц войну называет народным бедствием, как и заключение, что было неочевидным для нее еще несколько лет назад.

Память о тюрьме останется для поэтессы «незаживающей раной»: «Много-много лет мне снилось два страшных сна, с жестокой реальностью судьбы: тюрьма и его измена» (1 июня 1953) [7, с. 489]; «Так я вам и выблюю в ведро всё, что заставило меня пить? И утрату детей и самой надежды на материнство, и незаживающую рану тюрьмы и обиды за народ, и Николая, и сумасшедший дом, где он погиб, и невозможность говорить правду, и сомнения в Юрке, – и вот все так и останется кругом, и вы думаете, что если я месяц поблюю, то все это во мне перестанет болеть и требовать забвения?!» (1951) [7, с. 519].

П. Штопка размышляет о том, что травма привносит раскол и дезорганизацию в привычный мир. Именно расколом можно назвать травму тюрьмы в жизни Берггольц, в отличие от травмы войны. Война вернула поэтессе главное – веру в народ и Родину, а именно этого она лишилась, когда оказалась невинная в одиночной камере на 175 дней. И если подтвердить наличие травмы оказывается несложно, так как все записи после 1938 года демонстрируют, что забыть, оправдать, простить это невозможно, то гораздо сложнее говорить о преодолении травмы.

Обратимся к дневнику 1939 года, в котором Берггольц после выхода из тюрьмы осмысляет опыт ареста и заключения. Одним из ключевых образов этого времени становится образ России, который поразному описывается в дневнике и в стихотворениях. В дневнике 1939 года образ Родины обретает не лирические, а совершенно реальные черты. Он более сложный и внутренне противоречивый, чем в поэзии. Звучит интонация сомнений и глубокой тоски, поэтесса разрывается между привычной и искренней любовью к отчизне, служению партии и тем, что после тюрьмы эта любовь не может быть прежней.

В дневнике с одной стороны: «я – уважаемый человек на заводе, пропагандист, я буду делать доклад о Сталине» [6, с. 569] или «Это не изменило моего отношения к нашим идеям, к нашей Родине и партии. По-прежнему, и даже в большей мере, готова я отдать им все свои силы» [6, с. 571] или «Мысль о том, что я до сих пор не написала обо всем Сталину – мучит меня как содеянная подлость» [6, с. 572].

И с другой стороны: (по поводу желания написать Сталину) «Но я знаю – это бесполезно. Я имею массу примеров, когда люди тыкались во все места, вплоть до Сталина, а “оно” – шло само по себе» [6, с. 572] или еще про чтение в тюрьме стихотворения, посвященного Сталину: «Как этот слабый стишок там любили! Плакали, когда я дочитывала до конца, и сама я так волновалась, когда читала... Пока не стала думать: “твоя вина!” Где и когда мы выскочили из колеи?». [6, с. 571]

Все больше риторических вопросов появляется в дневнике после тюрьмы, поэтесса не находит ответов на вопросы, которые еще недавно были простыми, а сейчас мучают и тревожат: «Но что же делать, если все-все равно, и так, напоминает об ушедшем времени, жизни и счастье? И зачем обороняться? Да, но зачем же вся жизнь – как вино, как огонь, как стрела!» / «Так в чем же дело? К чему “лезть на рожон”? Снова иллюзии? Снова идеализм?» / «Но зачем же все-таки подвергали меня всей той муке?» / «Но почему, почему? Ну, ладно, может быть, есть там пара-другая виновных, но тысячи-то за что гибнут?» [6, с. 570]. Она понимает, что без Родины она себя не представляет, но остаться в прежних иллюзиях тоже невозможно, поэтому так сильны ее мучения:

«В Советском Союзе, советский человек боится своих мыслей? Нет! Ведь иного пути, кроме пути с Родиной, у меня все равно нет. Но сердце и сознание представляют собой зияющую большую рану, дымящуюся сомнением, как отравой...» [6, с. 558].

Особенно остро в дневнике 1939 года звучит жажда свободы, честности, абсолютной откровенности с собой и своим народом. И именно этого она оказывается лишена, здесь камень преткновения, потому что поэтесса осознает, что как только она выскажет то, что думает, – ее снова посадят. Так на первый план выходит мысль о том, что в государстве, которое она прославляет, запрещено говорить правду. «О-ох, трудно, трудно жить с таким желанием полной правды, полной безбоязненности, полной откровенности и сознанием невозможности ее...» или «И ведь ужас-то весь в том, что вот первый раз посадили, значит, и второй раз опять могут ни за что посадить... И не скажешь ничего дурного, а ведь они исказят, “осмыслят” – и донесут. О, подло, подло жить в этом страхе, бояться за каждое ЧЕСТНОЕ, правдивое слово свое, прятать благородную боль свою, недоумение свое от людей, ждать расправы и унижительного уничтожения за любовь свою к людям» [6, с. 567]. Смысл, который Берггольц так легко и ясно находит во время тюрьмы в стихотворениях, здесь утрачивается, ускользает. Родины в виде одинокой звезды «в срубе темного колодца» не существует, потому что в реальной жизни Родина требует доносов, работы с пропагандой и чтения стихотворений, посвящённых Сталину, на заводах. Но этого поэтесса уже не может дать государству.

Любовь к мужчине в стихотворениях поэтизирована, «родной» далеко, жизнь с ним кажется ей недостижимой, и потому прекрасно-желанной, но в реальности отношения с «Колькой» не приносят того успокоения души, которое бы свидетельствовало о найденной опоре. Когда Колно призывают в армию, то Берггольц переживает, но пишет, что «сколько баб сейчас мучится так, и еще сильнее, чем я». Несмотря на то, что она ощущает приближение войны, мужа могут послать на фронт, но остро переживания расставания все равно нет, несколько строчек посвящены этому событию, а дальше – снова о призвании и о тюрьме. Таким образом, становится ясно, что любовь, которая гармонизировала и поднимала ее поэзию, в жизни сталкивается со страшными испытаниями и не может удержать поэтессу от чувства безысходности и отчаяния после того, как она узнала, что внутри нее мертвый ребенок: «Одни мы с Колькой, совсем одни, какие-то проклятые Богом. За что только? <...> Тоска и пустота. Ужасное ощущение пустоты. <...> Может быть, умру в этот раз в больнице. <...> Мне все вокруг твердит: разлуке / Ты обречен» [6, с. 574] – так

заканчивается дневник 1939 года. На неточной цитате из стихотворения Ходасевича «Утро», повторенной дважды за одну запись. В стихотворении звучит слово «предсмерть» – вот то состояние, в котором живет поэтесса, и из которого любовь ее не может спасти.

Если обратиться к опыту психолога и психиатра В. Франкла, который пробыл в немецких концлагерях почти три года, то станет ясно, что главным источником психологической травмы является не столько внешнее потрясение, сколько утрата смысла. Это еще раз отсылает нас к дневнику 1941 года, где Берггольц признавалась в «смерти идеи» внутри нее. Франкл утверждает, что единственное спасение в том, чтобы «смысл был найден», он не может быть дан внешними силами, потому что на самом деле он находится внутри. Вот здесь проходит черта, отделяющая дневник от поэзии, в дневнике – отчаяние и сомнение, в поэзии – поиск смысла, хотя и сквозь боль и скорбь. Поэзия становится тем языком, на котором Берггольц способна говорить. И. Калинин, размышляя над посттравматическими синдромами на материале работ Шкловского, приходит к выводу, что поэтический язык отличается от обычной речи и прозы своей «кривизной», ненормальностью. Поэтому так часто поэзия выводит читающего человека из привычного состояния равновесия, она резонирует с травмой, потому что сама травматична, «исковеркана». «Когда Шкловский писал в своем манифесте “Искусство как прием”, что “автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену, страх войны”, то в качестве способа воскрешения рецептивной остроты он видел некий эксцесс: исчезновение быта как такового, супружескую измену или эмоциональный шок от увиденного на войне» [12]. Поэзия может помочь достичь так называемого остранения без реального потрясения, но если потрясение уже произошло, то только она поможет осмыслить свое состояние изнутри. Возвращаясь к обретению смысла через поэтический язык, обратимся к стихотворениям 1939 года.

Отдельные тексты будут опубликованы с 1956 по 1990 год. В 12 стихотворениях выделяются два главных мотива, которые «вытаскивают» лирическую героиню из эмоциональной ямы отчаяния и утраты смысла: это любовь к Родине и любовь к мужчине. Несмотря на то, что государство виновно в том, что лирическая героиня оказалась в заточении, смириться с мыслью, что государство и Родина – это части одного целого, она не может. И потому в поэзии возникает идиллический образ России, который помогает ей выстоять даже во тьме. Он соединяется с образами детства и воспоминаниями: «Мне старое снилось жилище, / где раннее детство прошло, / где сердце, как прежде, отыщет / приют, и любовь, и тепло <...> зачем же, зачем же мне

снится / страна отгоревшей любви?» [4, с. 233]. В стихотворении-молитве «Просьба» лирическая героиня умоляет, чтобы ее муки смягчились возможностью «спать без сновидений», однако если это невозможно, то единственный сон, который ее утешит, это: «Пусть с березками болотце / мне приснится иногда. / В срубе темного колодца / одинокая звезда...» [4, с. 233]. Так рождается лирический образ Родины, который утешает героиню не только в дни заключения, но и в мыслях о своей «горькой любви». Героический образ России просматривается в стихотворении «Маргарите Коршуновой»: «мне встретила женщина-воин / с упрямым и скорбным лицом», «сурова, нежна и проста». С Маргаритой Берргольц познакомилась в тюрьме, они были сокамерницами, девушка оказалась героем Гражданской войны. В стихотворении она суровая и «нежная» подвижница, которая вместо славы получила клевету. О такой спутнице мечтает лирическая героиня Берргольц: «Никто никогда не узнает, / о чем говорили мы с ней. / Но видеть хочу, умирая, / ее у постели моей» [4, с. 235]. В стихах периода Великой Отечественной войны такой образ поэтесса создаст для России.

Не только любовь к Родине становится той опорой, но и любовь к своему «единственному, родному» спутнику. «Ты ждешь меня, возлюбленный! Я знаю, / Ты ждешь меня, тоскуя и любя... <...> О, только бы домой дойти! Пятнадцать / Минут ходьбы. Пять улиц миновать. / По лестнице на самый верх подняться / И в дверь условным стуком постучать» [4, с. 228]. Образ избранника соединяется с оставленной «дотюремной» жизнью, которая представляется героине страшно близкой (всего пятнадцать минут от камеры до их комнаты), но уже и ставшей настолько же далекой. Возврат ни к тому, ни к другому не представляется возможным. Особенно важным в этом контексте кажется стихотворение «Дни проводила в диком молчании», в котором образ возлюбленного и образ любимой отчизны сливаются воедино. Сначала совершенно ясно она обращается к спутнику: «Друг мой, ты спросишь – / как же я выжила, / Как не лишилась ума, души? / Голос твой милый все время слышала, / Его ничто не могло заглушить» [4, с. 231]. Именно этот голос заставляет лирическую героиню бороться, потому что он дает надежду на то, что «много жизни еще впереди». Очевидная любовная интонация в четвертой строфе разрешается признанием, что это не голос любимого, а голос «полный любви и жалости, / Голос отчизны моей больной...» [4, с. 231]. Грань между любовной и гражданской лирикой не ощущается: лирическая героиня одинаково сильно любит своих несчастных спутников – Родину и мужа.

Травмирующий опыт тюремного заключения помог О. Берггольц превратиться в человека, который станет голосом блокадного Ленинграда и всего народа. В 1937 году в дневнике поэтессы появляется такая запись: «Невзирая на вопли о “сведении личных счетов”, с 32 года как могла способствовала Союзу его выгнать. Арестован правильно, за жизнь» [9, с. 115]. А через полгода в дневнике по отношению к случайным, почти незнакомым арестованным людям (ко всем, кто сидит в Лубянках и Крестах): «Родные мои, прекрасные товарищи, все, кого знала и кого не знаю, все, кто ни за что томится сейчас в тюрьмах советской страны. О, если б знать, что это мое обращение могло помочь вам, отдала бы все, всю жизнь!» [6, с. 564].

Н. А. Прозорова, исследуя женские образы в отрывке «Баня» к незавершенной части «Дневных звезд», отмечает: «травма, по определению исследователей *trauma studies*, становится “консолидирующим событием”, которое объединяет жертв перенесенных страданий и отделяет их от тех, кто к этой травме отношения не имеет» [13, с. 117]. Именно незаживающий всю жизнь «опыт боли» превращает О. Берггольц в Ленинградскую Мадонну.

К 1941 году поэтесса уже умеет оставлять сомнения, отчаяние и боль в дневниковых записях, а в поэзию впускать только то, что способно дать надежду на победу и «бронзовую славу». Главной силой блокадной музыки станет ее сострадание каждому, кто слышит ее голос. Закономерно, что ленинградцы стали называть ее Мадонной, Божьей Матерью на католический манер. В апокрифах и народном сознании Богородица – главная защитница людей. Через поэзию она изживает свою рану и залечивает раны целого народа. Оставаясь наедине со своей болью, пустотой, отчаянием в дневниках, Берггольц в стихотворениях не дает людям остаться в том же одиночестве.

Список литературы

1. Аникин, Д. А. Травмы культурной памяти: концептуальный анализ и методологические основания исследования / Д. А. Аникин, О. В. Головашина // Вестн. Томск. гос. ун-та. – 2017. – № 425. – С. 78–84.
2. Ассман, Алейда. Новое недовольство мемориальной культурой / Алейда Ассман ; пер. с нем. Б. Хлебникова. – М. : НЛЮ, 2016. – 232 с.
3. Беляева, Е. В. Моральная проработка коллективной травмы (на материале белорусского протеста 2020–2021 гг.) / Е. В. Беляева // *Tempus et Memoria*. – 2021. – Т. 2, № 2. – С. 80–86.
4. Берггольц, О. Запретный дневник / О. Берггольц ; проект Н. Соколовской. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – 606 с.
5. Берггольц, О. Избранные произведения / О. Берггольц. – Л. : Советский писатель, 1983. – 608 с.

6. Берггольц, О. Ф. Мой дневник. Т. 2 : 1930–1941 / О. Ф. Берггольц ; сост., текст. подг., подбор иллюстраций Н. А. Стрижковой ; вступ. ст. Т. Ю. Красовицкой, Н. А. Стрижковой ; коммент. Н. А. Громовой, Н. А. Стрижковой. – М. : Кучково поле, 2017. – 824 с.
7. Берггольц, О. Ф. Мой дневник. Т. 2 : 1941–1974 / О. Ф. Берггольц ; сост., текст. подг., подбор иллюстраций А. Н. Гавриловой ; вступ. ст. А. Н. Гавриловой, Н. А. Стрижковой ; коммент. О. В. Быстровой, Н. А. Громовой, Н. С. Романова. – М. : Кучково поле ; Музеон, 2020. – 840 с.
8. Гинзбург, Е. Крутой маршрут. Хроника времен культа личности / Е. Гинзбург. – М. : Астрель, АСТ, 2008. – 925 с.
9. Громова, Н. А. Ольга Берггольц. Смерти не было и нет. Опыт прочтения судьбы / Н. Громова. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Изд-во АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2020. – 430 с.
10. Завьялов, С. Что остается от свидетельства: меморизация травмы в творчестве Ольги Берггольц / С. Завьялов // НЛО. – 2012. – № 4. – С. 146–157.
11. Исаева, Э. Г-И. Консультирование травмированной личности / Э. Г-И. Исаева, А. Р. Сутаева // Вестник УРАО. – 2016. – № 4. – С. 84–93.
12. Калинин, И. Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация [Электронный ресурс] / И. Калинин // НЛО. – 2013. – № 6. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/6/istorichnost-travmatischeskogo-opyta-rutina-revoljucziya-reprezentacziya.html>.
13. Прозорова, Н. А. Женские образы и визуализация травмы в блокадном тексте Ольги Берггольц / Н. А. Прозорова // Сибирский филологический журнал. – 2021. – № 4. – С. 110–123.
14. Солженицын, А. И. Архипелаг ГУЛАГ / А. И. Солженицын. – М. : Центр «Новый мир», 1990. – 1312 с.
15. Франкл, В. Человек в поисках смысла : сб. / В. Франкл ; общ. ред. Л. Я. Гозмана и Д. А. Леонтьева. – М. : Прогресс, 1990. – 368 с.
16. Шеманова, Н. А. Сталинские репрессии как коллективная травма / Н. А. Шеманова, А. Ю. Шеманов // Историческая память: травмы прошлого, противоречия настоящего, перспективы будущего : сб. ст. по итогам Всерос. науч. конф. / под ред. В. Н. Сырова. – 2018. – С. 265–270.
17. Штомпка, П. Социальное изменение как травма / П. Штомпка // Социологические исследования. – 2001. – № 1. – С. 6–16.

M. Gramatchikova

PRISON AS A PERSONAL AND COLLECTIVE TRAUMA OF THE 1930s ON THE MATERIAL OF A DIARY AND POETRY O. BERGHOLTZ

The article deals with the reflection of the collective trauma of the repressions of the 1930s in the work and life of O. Bergholz. The transformation of attitude towards the victims of arrests is analyzed: from contempt to compassion. Differences are noted in the comprehension of personal traumatic experience in the poems of the «Test» cycle and in diary entries.

Keywords: O. Bergholz, poetry of 1930s, diary prose, repression of 1930s, collective trauma.

Д. К. Поляков (Москва, Россия)

**РЕАКЦИЯ НА ЧЕШСКУЮ НАЦИОНАЛЬНУЮ ТРАВМУ
1968 ГОДА В ЭССЕИСТИКЕ МИЛАНА КУНДЕРЫ**

Анализируются реакция Милана Кундеры на национальную травму (подавление Пражской весны в 1968 г.) и возможные пути ее преодоления, продемонстрированные в его эссеистике. Ответ на оккупацию Чехословакии лежит в дискурсивной и художественной плоскостях: это обращение к центрально-европейской идентичности и формирование мифа Центральной Европы как пространства, максимально противопоставленного СССР и России («максимум разных культур на минимуме территории»), а на уровне поэтики – память о ценностях барокко и модернизма, также маркирующих этот ареал – в противовес «русской сентиментальности», главным носителем которой Кундера объявляет Достоевского (ср. знаменитую полемику о Достоевском с И. Бродским).

Ключевые слова: Милан Кундера, Пражская весна, Центральная Европа, миф, дискурс о Центральной Европе.

Подавление в августе 1968 г. Пражской весны – реформистских устремлений Чехословакии, сопровождавшихся либерализацией экономики и общественной жизни, снятием цензурных ограничений, возвращением в литературу и искусство забытых имен и появлением там многих блестящих дебютантов, привело к эмиграции многих представителей культуры. В 1970-е страну покинул ряд ведущих писателей: М. Кундера, Й. Шкворецкий, П. Когоут, А. Лустиг и другие.

В эмигрантском и диссидентском (а после падения коммунизма – и в официальном) дискурсе ввод в Чехословакию войск Варшавского договора интерпретировался как национальная катастрофа, событие не только глубоко травмирующее [1–3], но и потенциально ведущее к исчезновению чешской и словацкой наций под гнетом могущественного восточного соседа: казалось, что будущее страны, погрузившейся в «вечность русской ночи», «еще века будет под угрозой» [3, с. 1].

Писатели-эмигранты и диссиденты в эти годы «выступали не только как авторы, но и как общественные деятели, публицисты, пропагандисты» [4, с. 32]. Возможно, больше всех в этой «экстра-литературной» функции проявил себя Милан Кундера, автор романов, эссе и статей, в которых рефлексировались события 1968 г. и последующее существование Чехословакии в условиях советской оккупации. Важность этой темы для Кундеры подтверждается ее появлением в текстах как 1980-х гг. («Предисловие к вариации», 1981, и «Похищенный Запад. Трагедия Центральной Европы», 1983, «Искусство романа», 1986 [3; 5–6]), так и посткоммунистических времен («Нарушенные завещания», 1993, «Занавес», 2005, «Встреча», 2009 [7–9]). Тема

1968 г. и его последствий возникает и в его романах, из которых упомянем хотя бы «Невыносимую легкость бытия» (1984).

Хотя некоторые из эссе 1980-х гг. возникли как мгновенная реакция на тогдашнюю политическую ситуацию и впоследствии не переиздавались, их значение актуально не только для того времени. Именно в них травма, поразившая чехов, получает свое описание и осмысление, а также намечаются пути ее преодоления.

В полном согласии с канонами эссеистического жанра, Кундера занимается самописанием и саморефлексией, анализирует собственную реакцию на события 1968 г. Физический уход из пространства травмы – писатель эмигрировал во Францию в 1975 г. – не привел к ее изживанию, однако именно для текстов эмигрантского периода характерны не только катастрофистские настроения, но и размышления о возможных перспективах спасения культуры и языка. А поздняя эссеистика, где судьба Чехословакии вплетена в более глобальные сюжеты, содержит и фрагменты некоторых старых текстов, сопровождаемых ретроспективными примечаниями, в которых тогдашние идеи Кундеры оказываются отрефлексированными и порой переосмысленными (как, например, в сборнике «Встреча» [9, с. 98–99]).

Проявленная в текстах Кундеры реакция на травму относится к разным уровням: к общественно-политическому дискурсу (его частью стали и многие публицистически яркие французские интервью и заметки писателя, «Предисловие к вариации» и прежде всего «Трагедия Центральной Европы») и к области художественной. При этом одно оказывается связано с другим: созданный Кундерой антитоталитарный «миф» Центральной Европы стал частью дискурса 1980-х, а оригинальная версия центральноевропейского литературного канона, теории романа, декларирующей ценность для центральноевропейского пространства опыта модернизма и барокко, – достоянием эстетики.

Прежде всего политическую реакцию вызвала написанная по-французски статья Кундеры «Трагедия Центральной Европы». Она вышла в конце 1983 г. и в течение следующих лет была переведена на основные мировые языки. Этот текст, обращенный к западному читателю, можно считать иллюстрацией одной из стратегий преодоления травмы, предлагаемых Кундерой – формирования (восстановления?) центральноевропейской, т. е. региональной, надгосударственной идентичности и соответствующего дискурса, отрицающего как объединение «социалистических стран Европы», так и «славянское единство», тем самым какую бы то ни было культурную близость с тогдашним СССР и прошлой Россией.

Дискурс о Центральной Европе 1980-х гг. (см. [10; 11]), одним из главных авторов которого стал Кундера, – прежде всего эмансипационный, построенный на противопоставлении России и отвержении любых явлений, объединяющих с ней этот ареал. Кундера утверждает особую роль центральноевропейского пространства как части Запада, по воле Истории оказавшейся на Востоке, но онтологически чуждой ему. Страны этого ареала «ощущают перемену, происшедшую в их судьбе после 1945 года, не только как политическую катастрофу, но и как нападение на их цивилизацию. Глубочайший смысл их сопротивления заключается в борьбе за сохранение своей сущности или, говоря иными словами, за сохранение своей принадлежности к западному миру» [5, с.176]. К носителям центральноевропейской идентичности Кундера относит основных союзников чехов и словаков по этой «борьбе за сохранение себя» – поляков и венгров: именно они стали участниками явлений общеевропейской драмы, охарактеризованных им как «золотая гирлянда возмущений, которые в течение сорока лет подтачивали восточную империю» [8, с. 74]. Кундера исходит не из исторического, но из «историко-политического» подхода к региону, ибо «Центральная Европа – не государство, а культура, судьба. Ее воображаемые границы изменяются в зависимости от исторической ситуации» [5, с. 178].

Концепция Кундеры, возникшая как реакция на цивилизационную травму («Причиной нашего отчаяния был не коммунистический режим. <...> мы увидели, как нас поглощает другая цивилизация» [9, с. 99]), не предполагает объективного, аналитического подхода. Так, ни в одном из его текстов 1980-х гг. не упоминаются, например, Словения или Хорватия: они не относились к пространству длящейся травмы, «похищенному Западу», как Кундера метафорично назвал центральноевропейский ареал в своей статье³². Метафорика развивается и в «Искусстве романа»: «именно в этой самой Центральной Европе впервые в современной истории Запад смог увидеть гибель Запада или, если точнее, отсечение части его самого, когда Варшава, Будапешт и Прага оказались поглощены советской империей» [6, с. 23].

Спустя десятилетия Кундера напишет:

«Кто еще помнит сегодня о вторжении русской армии в Чехословакию в августе 1968 года? А в моей жизни это было истинное бедствие. Однако, если бы я сегодня стал перебирать воспоминания об этом времени, результат оказался бы

³²При этом в Словении центральноевропейской концепцией Кундеры тут же заинтересовались как альтернативой официальному дискурсу югославского единства: «Трагедия Центральной Европы» была переведена на словенский уже в 1984 г. [12].

плачевным: в них было бы полно ошибок и невольной лжи. Но наряду с фактической памятью существует и другая: моя маленькая страна предстала передо мной, лишенная последних остатков своей независимости, навсегда поглощенная огромным чужим миром; я считал, что присутствую при начале ее агонии; разумеется, моя оценка ситуации была неправильной; однако, несмотря на свою ошибку (или благодаря ей), моя экзистенциальная память получила огромный опыт: с тех пор я знаю то, что никакой француз, никакой американец знать не может; я знаю, что означает для человека пережить смерть своей нации» [8, с. 219].

Центральная Европа, тем самым, есть пространство травмы, переживаемой малыми народами, которые не раз оказывались перед угрозой уничтожения и потому с недоверием относятся к Истории. Существование малых наций «не является чем-то само собой разумеющимся, это всегда проблема, пари, риск; они всегда занимают оборонительную позицию по отношению к Истории, этой силе, которая обходит их стороной, не принимает во внимание и даже не замечает» [8, с. 53–54]. Страх небытия находит отражение в культуре, передаваясь и через поколения: ««Польша *еще* не умерла» – вот первая патетическая строчка их национального гимна, а каких-нибудь пятьдесят лет назад Витольд Гомбрович в письме Чеславу Милошу написал фразу, которая не могла бы прийти в голову ни одному испанцу: “Да, и через сто лет наш язык все еще существует...”» [8, с. 54]. Количественные характеристики не важны: так, напоминает Кундера, поляков столько же, сколько испанцев, но последние никогда не жили в условиях гибели государства. Подобное он еще в 1983 г. пишет об Украине: «Медленно гибнет и исчезает с земли почти сорокамиллионный украинский народ – один из величайших народов Европы. А мир и не сознает, что на его глазах происходит столь колоссальное, невообразимое событие» [5, с. 188]. Сам *genius loci* ухода, исчезновения провоцирует мессианизм: поляки, чехи, словаки и венгры гибнут ради Европы, которая этого не заметила: «если жить означает существовать в глазах любимых, тогда Центральной Европы больше не существует» [5, с. 186].

Конструируемый миф Центральной Европы противопоставлен славянскому мифу. Жесткой критике Кундера подвергает концепцию славянской взаимности (зародившейся и обретшей популярность, напомним, в чешских землях). Писатель отождествляет представления о культурной близости славян с панславизмом как империалистической идеологией России, используемой ею в качестве обоснования своих экспансионистских устремлений. (Заметим в скобках, что в качестве обоснования империалистических притязаний Германии появилась в начале XX в. и концепция *Mittleuropa*, развивавшаяся Ф. Науманном, см. об этом [10; 13].) «Славянское» тем самым всегда вызывает подозрение, а стереотипы «славянская душа» или «славянский дух»,

которыми издавна злоупотребляет Запад, отторгают Кундере как пустые этикетки, говорящие лишь о нежелании видеть Центральную Европу как собственную часть и уравнивании чехов или поляков с далекими русскими (именно они, по Кундере, и есть цивилизационные Другие): во Франции писатель «с удивлением» обнаружил, что он, «оказывается, “беженец из Восточной Европы”» [8, с. 67]; при этом в рассуждениях о сентиментальной «русской душе» он и сам, однако, исповедует максимально стереотипный подход (подробнее см. [14]).

О межславянской культурной близости, по Кундере, стоит говорить лишь как «об образчике политической мистификации, изобретенном в XIX в.» [5, с. 177]: славян объединяет лишь принадлежность их языков к одной семье: «Несмотря на родство языков, чехи и русские никогда не имели ничего общего ни в истории, ни в культуре. С другой стороны, отношения между поляками и русскими всегда были не чем иным, как борьбой не на жизнь, а на смерть» [5, с. 177]. Противопоставления в текстах 1980-х гг. максимально обострены: Россия есть далекий, агрессивный и чуждый Восток, Другой; в ситуации длящейся травмы, разумеется, невозможно объективное рассмотрение каких-либо связей и вообще любых исторических фактов, сближающих культуры³³.

Большой аналитизм вместе с иным, менее резким тоном повествования, появится уже в эссе 2000-х гг. Впрочем, если восприятие событий 1968 г. у позднего Кундере меняется («Прочитав в своем старом тексте фразы о “нации, которая только что была приговорена к смерти” и о катастрофе, “поразившей мою страну... последствия которой переживут века”, я тут же решил их убрать, потому что сегодня они могут показаться абсурдными» [9, с. 98]), то оценка «славянского мифа» по-прежнему категорична: «если и существует лингвистическое единство славянских наций, то нет никакой славянской культуры, никакого славянского мира: история чехов, так же как история поляков, словаков, хорватов или словенцев (и, разумеется, венгров, которые вовсе никакие не славяне), в чистом виде западная» [8, с. 68].

Еще одна реакция на травму – идеализация самого конструируемого культурного пространства, такая его репрезентация, которая не приемлет характеристик, противоположных заявленным,

³³Схожим образом – отталкиванием от всего связанного с Россией – можно объяснить популярную по крайней мере в медийном пространстве Чехии начала 1990-х гг. версию о кельтском (т.е. неславянском) происхождении чехов: хотя официальный советский дискурс перестал использовать идеологемы славянства вскоре после Второй мировой войны, память о русофильстве и неославизме, действительно распространенных в Чехословакии еще в 1920–30-е гг. и крепко спянных друг с другом, была еще свежа.

например, важного для истории центральноевропейских народов национализма середины – конца XIX в. или 1920–30-х гг. XX в. «Создавая» Центральную Европу как антипода России, подчеркивая те черты, которые указывают на ее «положительность», и не упоминая о противоположных, Кундера оказывается и тенденциозным, и антиисторичным (см. [11, с. 83–84]). Основной тезис писателя состоит в том, что Центральная Европа издревле была пространством мультикультурности, содержащим максимум культурных различий на небольшой территории, в отличие от России, «исповедующей противоположный принцип: “минимум многообразия при максимуме жизненного пространства”» [5, с. 173].

Еще больше на кундеровскую Центральную Европу как конструкт, указывает не только постулируемый писателем культуроцентризм этого пространства, но и то, что он уравнивает его со «старой европейской» культурой, успевшей утратить позиции на Западе («В Париже даже в самом культурном обществе на званых обедах обсуждают телевизионные программы, а не литературные обзоры. Ибо культура уже покорила» [5, с. 186]). Борьба малых наций за свою цивилизацию означает борьбу за культуру, борьбу с самой Историей:

«Центральная Европа должна противостоять не только сильному агрессивному соседу, но и безжалостному дуновению времени, уносящему с собой эру культуры. Вот почему в центральноевропейских восстаниях есть нечто консервативное, почти анахроничное. Они отчаянно пытаются вернуть прошлое – прошлое культуры, прошлое современной эры. Ведь только в такую эпоху, только в мире, сохраняющем культурное измерение, Центральная Европа может защитить свою сущность, быть в глазах любимых тем, чем она действительно является» [5, с. 186–187].

Наконец, на эстетическом уровне концепция Центральной Европы для Кундеры заключается в специфической поэтике: подлинное центральноевропейство для него находит свое отражение в модернизме Кафки, Музиля, Броча, Гомбровича, Гашека «с их отвращением к романтизму; их любовью к добальзаковскому роману и духу вольнодумства <...> с их недоверием к Истории и восторгом перед будущим...» [6, с. 174]. Как на идеологическом, так и на литературном, эстетическом уровне Кундера вновь исключает из концепции то, что противоположно его собственным бытийным установкам: в оппозиции барокко и модернизму оказывается и левый авангард с его политическими иллюзиями, и важная для центральноевропейских народов литература романтизма, отличавшаяся пафосом национального (впрочем, о Петефи и Мицкевиче как важнейших символах для венгров и поляков говорится в «Трагедии Центральной Европы» [5, с. 172], а «великая романтическая поэзия» упомянута позже в «Занавесе» [6,

с. 75]); гораздо чаще, однако, романтизм представлен в оппозиции к модернизму и барокко [14, с. 293–294].

Размышляя об эволюции романа, Кундера приходит к выводу и о разнице западноевропейской и центральноевропейской традиций: «слова “роман”, “искусство modern”, “роман modern” означают для меня совсем другое, чем для моих французских друзей» [8, с. 75]: эпоха великого романа – XIX век во Франции, но именно в Центральной Европе «ситуация была иной, оппозиция восторженной, романтической сентиментальной, музыкальной традиции привела модернизм некоторых, самых оригинальных гениев к искусству, которое является привилегированной сферой анализа, ясности, иронии: к роману» [8, с. 76]. Роман при этом есть эстетический ответ на ту же самую бытийную травму; именно в романе, а наиболее ярко – как раз у Кафки, Гашека, Музиля, Гомбровича – проявляется центральноевропейское «недоверие к Истории». Быть писателем, а точнее, романистом оказывается для Кундеры модусом существования гораздо более всеобъемлющим, чем приверженность какой бы то ни было идеологии.

«Единственное, о чем я глубоко, страстно мечтал, это о ясном, лишенном иллюзий взгляде на мир. И наконец я нашел его в искусстве романа. Именно поэтому быть романистом означало для меня нечто большее, чем заниматься каким-то одним “литературным жанром” среди прочих; это было выбором, мудростью, позицией; позицией, исключающей любое отождествление с политикой, религией, идеологией, моральной доктриной, принадлежностью к какой-то определенной группе; это было сознательным, упорным, яростным неотожествлением, задуманным не как бегство или бездействие, а как сопротивление, вызов, мятеж. В результате я стал участником этих странных диалогов: “Вы коммунист, господин Кундера?” – “Нет, я романист”. “Вы диссидент?” – “Нет, я романист”. “Вы правый или левый?” – “Ни тот, ни другой. Я романист”» [7, с. 159–160].

Такое самопозиционирование лишь частично отражает активность Кундера в 1980-е годы (есть и иная его автохарактеристика – «гедонист, пойманный в ловушку до крайности политизированного мира» [3, с. 1]) и степень его известности: в то время он считался самым политически ангажированным из чешских писателей-эмигрантов. В то же время оба центральноевропейских мифа, предлагаемые писателем, общественно-политический и эстетический, корреспондируют друг с другом, они основаны «на одной и той же послышке – общей системе ценностей и сознании необходимости защищать их» [15, с. 107]. Оба эти «проекта» явились скорее реакцией на национальную травму, попыткой описать ее и ее последствия, чем рецептами преодоления. Однако возможные пути этого преодоления заложены в самой сущности центральноевропейских ценностей, какими их видит писатель, – в памяти и культуре.

Список литературы

1. Czaplínska, J. Metafora roku 1968 v exilových prózách Jiřího Klobouka a Karla Srpna / J. Czaplínska // Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Studia Moravica V. Symposiana. Obraz dějin v umění 20. století. – Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. – S. 143–148.
2. Pucherová, D. Trauma and Memory of Soviet Occupation in Slovak (Post-) Communist Literature / D. Pucherová // Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures / eds. D. Pucherová, R. Gáfrík. – Leiden; Boston : Brill Rodopi, 2015. – P. 139–159.
3. Kundera, M. An Introduction to a Variation / M. Kundera // The New York Times Book Review. – 1985. – 06.01. – P. 1.
4. Шерлаимова, С. Литературный фактор в чешской истории XX в. / С. Шерлаимова // Итоги литературного развития в XX веке в проблемно-типологическом освещении. Центральная и Юго-Восточная Европа. – М. : Индрик, 2006. – С. 8–37.
5. Кундера, М. Трагедия Центральной Европы / М. Кундера // Проблемы Восточной Европы. – 1985. – № 11–12. – С. 170–191.
6. Кундера, М. Искусство романа : эссе / М. Кундера. – СПб. : Азбука, 2013.
7. Кундера, М. Нарушенные завещания / М. Кундера. – СПб. : Азбука, 2004.
8. Кундера, М. Занавес / М. Кундера. – СПб. : Азбука-классика, 2010.
9. Кундера, М. Встреча / М. Кундера. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2013.
10. V kleštích dějin: Střední Evropa jako pojem a problém. – Vrno : Host, 2009.
11. Миллер, А. И. Тема центральной Европы: история, современные дискурсы и место в них России / А. И. Миллер // НЛЮ. – 2001. – № 52 (6). – С. 75–96.
12. Kundera, M. Tragedija Srednje Evrope / M. Kundera // Nova revija. – 1984. – Š. 30. – S. 3456–3468.
13. Dhand, O. The Idea of Central Europe / O. Dhand // Geopolitics, Cultural and Regional Identity. – London ; New York : I. B. Tauris, 2018.
14. Поляков, Д. К. Достоевский или достоевичина? «Загадочная русская душа», сентиментальность и антисентиментальность по Милану Кундере / Д. К. Поляков // Эмоциональное и рациональное в славянских литературах и искусстве / под ред. Н. М. Куренной и Д. К. Полякова. – М. : Ин-т славяноведения РАН, 2022. – С. 279–297.
15. Kubíček, T. Středoevropsan Milan Kundera / T. Kubíček. – Olomouc : Periplum, 2013.

D. Polyakov

REACTION TO THE CZECH NATIONAL TRAUMA OF 1968 IN MILAN KUNDERA'S ESSAYS

The article analyzes the reaction of Milan Kundera to the national trauma (the suppression of the Prague Spring in 1968) and the possible ways to overcome it, demonstrated in the essay. The reaction to the occupation of Czechoslovakia lies in the discursive and artistic planes: it is an appeal to the Central European identity and the formation of the myth of Central Europe as a space that is maximally opposed to the USSR and Russia («the maximum of different cultures on a minimum of territory»), and the memory of the values of baroque and modernism, which also mark this space – as opposed to «Russian sentimentality». Dostoevsky is declared by Kundera to be its main bearer.

Keywords: Milan Kundera, Prague Spring, Central Europe, myth, discourse about Central Europe.

А. А. Семина (Москва, Россия)

ТРАВМА КАК ОПЫТ ПОКОЛЕНИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
РУБЕЖА XX–XXI вв.
(Д. НОВИКОВ, Л. ШЕВЧЕНКО, Б. РЫЖИЙ)

Рассматривается, как опыт поколения, пережившего распад СССР, отразился в творчестве поэтов Д. Новикова, Л. Шевченко, Б. Рыжего. Выявляются истоки трагического мироощущения, характерного для всех трех авторов.

Ключевые слова: русская поэзия рубежа XX–XXI вв., современная поэзия, травма.

Мне больно жить на современных скоростях,
Лепить кумира, разбивать кумира.
Л. Шевченко. О прошлом, еще раз о прошлом

Вопреки расхожим стереотипам, многие представители русской гуманитарной интеллигенции восприняли распад СССР болезненно. Подобные настроения аккумулировались в творчестве поэтов, ставших свидетелями данного цивилизационного слома. Их мироощущение оказалось во многом созвучным мировосприятию художников эпохи *fin de siècle* на рубеже XIX–XX столетий – художников, чьи произведения несут на себе печать переживания богооставленности, упадка, утраты нравственных и жизненных ориентиров.

Представляется интересным рассмотреть с указанного ракурса поэзию Дениса Новикова (1967–2004), Леонида Шевченко (1972–2002) и Бориса Рыжего (1974–2001) как авторов, рельефно отразивших подобное мироощущение. Выбор персоналий объясняется, с одной стороны, их относительно небольшой возрастной дистанцией и принадлежностью к одному поколению³⁴, с другой – заведомым исключением при этом возможного влияния факторов локальной среды, для чего были выбраны авторы из разных регионов: коренной москвич Новиков, уроженец Волгограда Шевченко и Рыжий – представитель уральской поэзии.

Часто болезненные настроения в лирике конца XX в. объясняют утратой присущего русской культуре литературоцентризма, – что для писателя является особенно ощутимым, ведь одновременно с этим он лишился прежнего статуса пророка и властителя дум. Осмысление этой проблемы преломилось в творческой эволюции Д. Новикова, воплотив-

³⁴Общими чертами представителей этого поколения можно назвать их воспитание в системе координат советской идеологии – и их зрелость, которая приходится на иные социально-исторические условия. Возможность сопоставить советский и постсоветский периоды, таким образом, заставляет авторов много размышлять в этом направлении.

шего в образе своего лирического героя-поэта целый спектр социальных ролей: от посвященного и демиурга до «ресторанного певца». Осознание девальвации поэтического слова в новых социально-исторических условиях предопределило трагическую интонацию двух его последних прижизненных книг – «Караоке» (1997) и «Самопал» (1999), – где *караоке* представляет собой символ бытования поэзии в новую эпоху: теперь это развлекательное занятие на досуге и не более того: *«Включу-ка я легкую музыку, вот что. / Я тоже ведь легкая вещь. / Я тоже ведь создан как будто нарочно, / чтоб публику-дуру развлечь»* [1, с. 170]. В этой связи любопытны размышления Новикова из интервью 1998 г.: «Русская поэзия – как Советский Союз. Вчера это казалось неизбежным. Сегодня флаг спустили. Мы же все знали всегда, что на западе давно стихи не читают. А у нас читают, потому что мы – другая страна. И вот в этом смысле мы вдруг стали таким же западом. Грубо говоря, в этой стране перестали читать стихи так же неожиданно, как изменилась экономическая система» [2].

Примечательно, что еще раньше, в 1995 г., в послесловии к книге Новикова «Окно в январе» И. Бродский проницательно предвидел изоляцию, в которой окажется поэт новой эпохи: «Новиков – чистый лирик, и стихи его совершенно безадресны. Он говорит не “от имени”, и трудно представить аудиторию, ему аплодирующую... Голос Новикова – голос человека в раздробленном, атомизированном обществе, где поэт более не антипод государя или власти вообще и поэтому лишен гарантии быть услышанным, не говоря – пьедестала...» [3, с. 98]. И хотя размышления о вреде цензуры и государственного вмешательства в русский литературный процесс давно стали общим местом, как ни странно, именно власть в XX столетии во многом подогревала интерес массового читателя к потаенной литературе, одновременно наделяя ее осознанием собственной значимости. В противостоянии литература обретала силу, и этот импульс угас, когда давление со стороны власти сменилось равнодушием или попытками взаимовыгодного сотрудничества.

В то же время очевидно, что не стоит сводить причины трагического мироощущения поэтов конца XX столетия лишь к смене культурных парадигм. Так, Л. Шевченко ярко выразил переживания нравственной деградации своего современника: лишившись прежних идеалов и идеологии (пусть даже советской – то есть ориентированной все же на материальное благополучие потомков), – масса утратила духовные ориентиры. Пропагандируемый в течение стольких лет материализм, по Шевченко, обернулся для бывших советских людей

духовной катастрофой: диктат сугубо материальных ценностей уподобил их жизнь существованию животных или растений:

Воспитание подонков, консервация помидоров,
Собачий свадебный вальс, забойный баян.
Их вдохновлял харизматический Киркоров
И подпитывал маленький Петросян.
Ездили всей толпой на дачу
Окучивать провинциальный «парадиз»... [4, с. 66]

О подобном «расчеловечивании» пишет и Новиков в стихотворении «Считалочка» (1999):

на исходе двадцатого века
вижу зверя в мужчине любом
вижу в женщине нечеловека
словно босха листаю альбом...³⁵ [1, с. 218]

Рыжий также не питает иллюзий по отношению к современникам, увиденным его героем на дне жизни, – однако, в отличие от Новикова и Шевченко, в его стихах проскальзывает нота зависти к людям, не обремененным нравственным кодексом и рефлексией³⁶:

<...> Мне плевать, какая мерзость рядом
ест и пьет.
<...> Мне всегда хотелось быть таким же,
как они.
В шлюхе видеть шлюху. В пьянстве – радость. <...>.
Всё для них, и звезды... [5, с. 110]

Черты «толстокожего» человека, каким он предстает в стихотворении, позволяют ему наслаждаться жизнью, – чего постоянно рефлексировавший герой Рыжего часто не может себе позволить.

Духовную бедность современника Л. Шевченко любит подчеркивать благодаря явному или имплицитному сопоставлению с предками, с героическими страницами советской истории:

Тут легла, как под Сталинградом пьяная молодежь... <...>
Вы не делали историю, история делала вас,

³⁵В стихотворении 1995 г. Новиков выражает это переживание более предметно: «...Стало больше престижу. / Как бы это назвать поточней, / но не грубо? – А так: НЕНАВИЖУ // загулявшее это хамьё, / эту псарню под вывеской “Ройял”. / Так устроено сердце моё, / и не я моё сердце устроил» [1, с. 127].

³⁶Ср. с другим стихотворением Рыжего «...в эти руки бы надежный автомат...» [5, с. 176].

вы стояли не насмерть,
и вас расстреляли из детских
водяных пистолетов [4, с. 90].

Как ни парадоксально, в новом мире лирических героев пронизывает чувство богооставленности, – только вместо Бога они тоскуют по утраченной цельности и высоте духа. Если социализм сделал все возможное, чтобы занять в душе советского человека место, которое отводилось религиозным переживаниям, и смог предложить взамен иные идеалы, то произошедшее в конце XX столетия можно сопоставить с кризисом веры, постигшим декадентов на рубеже XIX–XX вв. Как и тогда, катастрофичность смыслоутраты усиливалась отсутствием какой бы то ни было альтернативы.

О духовной дезориентации своих современников много размышлял и Рыжий: *«На купоросных голубых снегах, / закончившие ШРМ на тройки, / они запнулись с медью в черепах / как первые солдаты перестройки»* [5, с. 377].

Примечательна в этом фрагменте подчеркнутая пассивность причастных к криминалу друзей поэта: очевидно, что солдат обычно становится жертвой того или иного сражения не по своей инициативе, чаще он только выполняет приказ. Рыжий, таким образом, оправдывает своих современников, перекладывая ответственность на «перестройку» – на время, на социально-исторический слом. Не секрет, что постоянно терзавшее его чувство вины за раннюю гибель друзей, по-видимому, привело Рыжего к собственному личностному кризису и собственной трагедии (*«Что убьет тебя, молодой? Вина. <...> Перед кем вина? Перед тем, что жив»*) [5, с. 517].

В панораме общественной жизни 1980–90-х гг. преобладает атмосфера неблагополучия, которое проявляется во всем (у Шевченко «последнего Ромео» убивают чеченцы [6, с. 78]; героями значительной части стихов Рыжего становятся урки; у Новикова лейтмотивом оказывается материальная нужда: *«Нет денег. В сотый раз обшарил / Карманы куртки – денег нет. / И, судя по всему, не шарик / Земля, а колющий предмет»* [1, с. 47]). Материальные трудности также могут становиться у поэтов на пути к своему призванию (ср. у Рыжего: *«Мне тогда хотелось быть поэтом, / но уже не очень, потому / что не зарабатываешь на этом / и цветов не купишь никому»*) [5, с. 251]).

Одновременно в стихах всех трех авторов во весь голос звучит мотив страха перед засильем пошлости. Хлынувшее с крушением железного занавеса на русского обывателя изобилие не во всем пошло ему на пользу. Так, обнаружилось, что у многих представителей homo

soveticus нет вкуса³⁷: пока разнообразие оставалось недоступным, это не так бросалось в глаза. При этом почти гипнотическое воздействие пошлости оказывается губительным для реципиента с тонкой душевной организацией: «*Ну что еще тебе надо? / Шерри-леди? Голубой вагон? / А вот не скажи: попса, эстрада – / Эсхатология, Армагеддон*» [4, с. 22]. В осмыслении катастрофичности воздействия массовой культуры Шевченко удивительно близок Рыжему, для которого также очевидна разрушительная сила пошлости. Последнюю может воплощать, к примеру, даже надпись на торте: «*...мы погибнем не от взрыва / и осколков в животах. / <...> мы умрем от строчки Вашей: / “Перед вами торт ‘Букет’...”*» [5, с. 232], или русский шансон, который вызывает у героя Рыжего рвотный рефлекс. Для Новикова пошлость современности символизирует караоке – новомодный суррогат поэзии.

Любопытно, что и Шевченко, и Рыжий в качестве метафоры безвременья выбирают кинематограф (очевидно, из-за особой популярности кинофильмов, особенно западных³⁸). Как, например, в стихотворении Шевченко «Ялта»:

А мы сидим полжизни в кинозале,
и в коридор выходим покурить,
и водку пьем из термоса, а там
играют контролеры в дурака
и девочка дебильная смеется [4, с. 68].

Ср. со стихотворением Рыжего «На границе между сном и явью...»:

Это жили, что ли, поживали?
Это умирали.

Это в допотопном кинозале,
где говно казали,
плюнул ты, ушёл, а я остался
до конца сеанса.

Пялюсь на экран debil debilом.

³⁷Справедливости ради стоит отметить, что воспитывался он вопреки обстоятельствам, чем благодаря им, ведь в вечном споре искусства с действительностью в СССР приоритет отдавался последней. Эту проблему поднимает, например, А. Терц, подчеркивая неуместность эстетических оценок применительно к социалистическому проекту и последствиям его воплощения: «Что вы смеетесь, сволочи? Что вы тычете своими холеными ногтями в комья крови и грязи, облепившие наши пиджаки и мундиры?» [7, с. 16]. В то же время именно Синявский заявлял в интервью о своих «чисто стилистических» расхождениях с советской властью.

³⁸См. также стихотворение Л. Шевченко «Поле чудес».

Мне б к родным могилам
просквозить... [5, с. 511].

Очевидная неудовлетворенность текущим историческим временем побуждает Шевченко и Рыжего апеллировать к модели романтического двоемирия. Так, оба автора активно прибегают к образу куклы, столь излюбленному романтиками и удобному для конструирования иной – параллельной – реальности. Как отмечает А. Аллева, в стихах Рыжего его «персонаж... прогрессивно становится автономным литературным двойником, который исключает, уничтожает своего создателя» [8, с. 1–2], причем в этой роли выступают куклы, манекены, статуи. Сходный сюжет «замещения» разрабатывает Шевченко в стихотворении «Кукла»:

Заводную куклу завели,
и она пошла, заговорила,
гости пили, девочка курила,
елку новогоднюю зажгли. <...>

Заводная кукла шла и шла,
денежку нашла,
и купила на базаре самовар.
В темную комнату вползал кошмар.

У него большая голова,
у него на голове трава.
У девочки курящей за спиной
ключ огромный, ключик золотой [4, с. 176–177].

Д. Новиков, в целом поэт реалистический и достаточно равнодушный к экспериментам в духе романтизма, в «Стихотворениях к Эмили Мортимер» (1991) сравнивает свое лицо в момент вдохновения с лицом мертвого (или, возможно, с посмертной маской³⁹):

Я боюсь, она скажет в конце:
своего ты стыдился лица,
как писал – изменялся в лице.
Так меняется у мертвеца... [1, с. 92]

Впрочем, к образу куклы Новиков также обращается, однако с иной целью. Отношение к кукле у него – это своего рода «тест» на человек-

³⁹Возможно, это отсылка к роману А. Битова «Пушкинский дом», опубликованному в СССР в эпоху перестройки, где посмертная маска Пушкина служит сюжетно-образующей деталью, выявляя симулятивность реальности, в которой живет Лева Одоевцев.

ность, некая лакмусовая бумажка⁴⁰, которая выявляет в человеческой природе то, о чем не принято говорить:

Голое тело, бесполое, полое, грязное
В мусорный ящик не влезло – и брошено около.
Это соседи, отъезд своей дочери праздная,
Выперли с площади куклу по кличке Чукоккала. <...> [1, с. 29]

Отношение к кукле становится индикатором метаморфоз, произошедших с душой человека за последние десятилетия: на примере двух разных реакций на данную ситуацию Новиков показывает, как очерствел человек в горниле социально-исторических трансформаций:

Голая кукла Чукоккала мёрзнет на лестнице.
Завтра исчезнет под влажной рукою уборщицы.
Если старуха с шестого – так та перекрестится.
А молодая с девятого – и не поморщится [Там же.]

Поэзия Л. Шевченко и Д. Новикова очень исторична. Герой Шевченко почти физически ощущает за мельканием повседневности присутствие своих предков, погибших в Великой Отечественной войне: *«Оккультного зрения / мне не надо для этих красот, / я и так без сомнения / догадаюсь, кто здесь раздаёт // леденцы или яблоки / за чтение глупых стишков...»* («Этот праздник») [4, с. 18]. Несмотря на порой экзотический колорит стихов Шевченко, в действительности они глубоко укоренены в национальной истории, ведь в первую очередь его занимает внутренний облик своего соотечественника и влияние на него тех или иных социокультурных перемен на исходе XX столетия. Закат советской империи его герой также воспринимает как событие, неотделимое от своей индивидуальной судьбы: *«Ушла под землю сумасшедшая страна / и мальчику костяшкой погрозила»* [4, с. 54].

Чувство истории в стихах Новикова также обострено, но чаще оно проявляется в конкретных деталях, как в стихотворении 1995 года:

От отца мне остался приёмник – я слушал эфир.
А от брата остались часы, я сменил ремешок
и носил, и пришла мне догадка, что я некрофил,
и припомнилось шило и испорченный шилом мешок.

Мне осталась страна – добрым молодцам вечный наказ.
Семерых закопают живьём, одному повезёт.
И никак не пойму, я один или семеро нас. <...> [1, с. 122].

⁴⁰В этом отношении Новиков, по-видимому, продолжает традицию И. Анненского, о чем писал также И. З. Фаликов [9].

Размышления о цикличности человеческого бытия порождают у героя Новикова отчетливое ощущение преемственности поколений: *«Не пёс на цепи, но в цепи неразрывной звено»* [1, с. 79], – которое, подобно контрапункту, так или иначе присутствует во многих его стихотворениях (на первый взгляд, казалось бы, далеких от широких исторических обобщений). Эпоха проступает в его стихах в своих узнаваемых реалиях – как, например, в стихотворении 1988 года, где у героя *«мир сердечный замутнён / на сутки даденного ксерокса / прикосновением времён»* [1, с. 54]. О. Нечаева в примечаниях комментирует данный текст следующим образом: «в ксерокопиях в то время ходила запрещённая, а также дефицитная литература, получить которую обычно удавалось на очень короткий срок» [1, с. 435].

Интересно, что, хотя советский период представлен в поэзии всех трех авторов без идеализации, это именно та эпоха, в которой герои их стихотворений чувствуют себя «дома». Буквально это ощущение своего родства с миновавшим временем выразил Д. Новиков в 1998 г.:

<...> Когда-то мы были хозяева тут,
но всё нам казалось не то:
и май не любили за то, что он труд,
и мир уж не помню за что [1, с. 154].

Таким образом, травматический опыт поколения, чья зрелость прошла под знаком распада СССР, отчетливо артикулировался в лирике поэтов, рожденных в конце 1960-х – начале 1970-х гг. Д. Новиков в своих поздних стихах сложил реквием по русскому литературоцентризму; Л. Шевченко показал трагические перемены в мироощущении современника, утратившего духовные ценности и павшего жертвой изобилия, хлынувшего из-за железного занавеса; Б. Рыжий, создав поэтический «памятник» району Вторчермета в Свердловске-Екатеринбурге, в своем творчестве отразил трагический надлом человека порубежной эпохи, лишившегося прежних ориентиров. Судьба этих авторов свидетельствует об их катастрофической неспособности найти свое место в новой системе координат: все они покинули этот мир в достаточно раннем возрасте (проживший дольше других Новиков погиб в тридцать семь лет). В чем причина столь массового исхода поэтов данного поколения на заре нового, XXI века? Столетие назад ответ на этот вопрос дал А. Блок в речи «О назначении поэта», произнесенной в Доме литераторов на 84-ю годовщину смерти Пушкина: «...Пушкина... убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура» [10, с. 167]. Тогда же, в 1921 году, Блок личным примером подтвердил правоту своей догадки.

Вероятно, на рубеже XX–XXI столетий так же непоправимо изменился воздух эпохи, и наиболее чуткие к нему — поэты — сгорели в нем, как сгорают астероиды в верхних слоях атмосферы. В стихотворении 1997 года Л. Шевченко, по-видимому, уже предчувствовал подобный исход:

<...> Вот исчезает поколение,
 Как будто мотыльки сожжённые.
 Когда они в полёт решающий
 Идут серьёзные и бедные,
 Где только твой фантом летающий,
 Мои иллюзии бессмертные [6, с. 76].

Список литературы

1. Новиков, Д. Г. Река – облака / Д. Г. Новиков ; сост. Ф. Чечика, О. Нечаевой ; вступ. ст. К. Кравцова ; подг. текста, примеч. О. Нечаевой. – М., 2018. – 488 с.
2. Новиков Д. Г. Интервью Ксении Рождественской [Электронный ресурс] // DENIS_NOVIKOV. – Режим доступа: <https://denis-novikov.livejournal.com/16525.html#cutid1>. – Дата доступа: 09.09.2022.
3. Бродский, И. А. Частный голос из будущего (послесловие) // Окно в январе / Д. Г. Новиков. – Нью-Йорк, 1995. – С. 97–100.
4. Шевченко, Л. В. Рок : стихи / Л. В. Шевченко. – Волгоград, 2001. – 190 с.
5. Рыжий, Б. Б. В кварталах дальних и печальных: Избранная лирика. Роттердамский дневник / Б. Б. Рыжий. – М., 2017. – 576 с.
6. Шевченко, Л. В. Саламандра / Л. В. Шевченко. – Волгоград, 2014. – 229 с.
7. Терц, Абрам. Что такое социалистический реализм / Абрам Терц. – Париж, 1988. – 64 с.
8. Alleva, A. Ангелы, поэты, боги, манекены: фигуры отражения в стихах Бориса Рыжего / A. Alleva // Russian Literature. – Vol. LXVII-I : Special Issue : Boris Ryzhij. – 2010. – P. 1–12.
9. Фаликов, И. З. Денис Новиков. Виза (рец. на кн.) [Электронный ресурс] / И. З. Фаликов // Знамя. – 2008. – № 2. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/2/fa17.html>. – Дата доступа: 10.09.2022.
10. Блок, А. А. Собр. соч. : в 8 т. Т. 6 : Проза. 1918–1921 / А. А. Блок. – М. ; Л., 1962. – 556 с.

A. Semina

TRAUMA AS AN EXPERIENCE OF A GENERATION IN THE RUSSIAN POETRY AT THE TURN OF THE 20th – 21st CENTURIES (D. NOVIKOV, L. SHEVCHENKO, B. RYZHIY)

The article deals with the way, in which the experience of the generation, which outlives the USSR collapse, reflects in the poems written by D. Novikov, L. Shevchenko, B. Ryzhiy. The author reveals the origins of their tragic world perception.

Keywords: Russian poetry at the turn of the 20th – 21st centuries, modern poetry, trauma.

Е. В. Федюкина (Москва, Россия)

**ПРЕОДОЛЕНИЕ ТРАВМАТИЧЕСКОГО ОПЫТА
ЛАГЕРНЫХ ИСПЫТАНИЙ КАК ПУТЬ
ХРИСТИАНСКОГО ПОДВИЖНИЧЕСТВА
(НА МАТЕРИАЛЕ ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ
о. РОМАНА МЕДВЕДЯ)**

Рассматривается эпистолярное наследие священника Русской Православной Церкви о. Романа Медведя, пережившего опыт лагерей, но не прекращавшего в тяжелейших условиях наставлять и укреплять родных и единомышленников с помощью переписки. Историко-культурный подход, используемый в статье, дополняется элементами богословско-антропологического анализа с целью анализа как смыслового содержания писем, так и личной позиции священника, ставшей основой для изживания травматического опыта заключения.

Ключевые слова: наставничество, лагерные испытания, духовная вертикаль, установка на самосовершенствование, высшая духовная реальность.

Священник Русской Православной Церкви, самоотверженная личность и даровитый проповедник о. Роман Медведь (1874–1937) оставил после себя довольно богатое документальное наследие в виде писем, проповедей, статей, дневников, лишь частично увидевшее свет. В контексте изучения коллективных и индивидуальных травм и способов их изживания плодотворным может оказаться анализ смыслов, заключенных в письмах священника,

Эпистолярное наследие о. Романа Медведя не так велико: насчитывает более двух десятков писем, адресованных близким и родным, а через них и бывшей пастве (имеются в виду члены общины московского Алексеевского храма в Спасоглинищевском переулке, где он настоятельствовал перед ссылкой). Заметим, что о. Роман обладал хорошим даром слова и как проповедник, и как писатель-публицист. Очевидно, это имело значение для патриарха Тихона, решившего поставить этого священника во главе Московского Братства ревнителей и проповедников православия (1919 г.). За свою активность четыре года пришлось провести о. Роману в лагерях на Беломорско-Балтийском канале, и всё это время в Москву шли письма. Чаще одного раза в месяц писать было нельзя, однако бывало, что священник пропускал месяц-другой по своему состоянию либо в силу внешних причин.

Личность священника соотносима с тематикой данной конференции, проходящей на славянском культурном порубежье. О. Роман, родившийся в польском городе Замосць, духовно возрастал в стенах духовной семинарии города Холм (ныне Польша), находящегося

также на ареале рубежа культур и конфессий. Свою этническую принадлежность в документах он обозначал как «малоросс». Общину, созданную о. Романом при храме свт. Алексия в 20-е годы в Москве и насчитывавшую более 700 человек, авторитетные духовные пастыри именовали «стационаром». Старец Алексей Мечев, прославленный впоследствии как преподобный, так и говорил: «У тебя стационар, а у меня только амбулатория» [1, с. 28]. Это сравнение свидетельствует о том, что о. Роман еще до своего заключения сумел стать «врачевателем душ», помогая прихожанам найти свое место в новой общественной реальности. Ниже мы проследим, каким образом он применял духовную терапию в отношении к самому себе уже в совсем других условиях. В этом нам видится специфичность нашего подхода к теме.

Подвижническая жизнь Романа Медведя получила отражение, прежде всего, в агиографии, а также в критико-агиографических статьях. Речь идет, прежде всего, об исследовании-житии «Бог судил мне быть исповедником» игумена Дамаскина (Орлова) и о попытках творчески осмыслить житийный материал, предпринимаемых в статьях молодых исследователей, связанных со Свято-Тихоновским институтом [2; 3; 4]. Не обошли трагическую жизнь священника и кинематографисты: православный режиссер Г. П. Медведева в 2010 г. создала фильм «Священноисповедник Роман Медведь». Автору данной статьи пришлось столкнуться с незаурядной личностью священника при поисках польских следов в житиях новомучеников Русской православной церкви, а также разработке темы создания братств в послереволюционной Москве [5; 6]. В статье использованы фрагменты писем о. Романа, опубликованные иг. Дамаскиным [2].

Письма довольно скупо освещают бытовую сторону жизни в лагере. Сам отец Роман об этом так и написал родным: «Не взывайте на содержание..., если оно покажется вам скудным..., от скудного и убогого чего же ожидать...» [2, с. 235]. В то же время письма богаты размышлениями, отражающими работу души священника, состояние его духа. В этом и заключается их ценность, причем не только для адресатов, но и для нас, потомков. Обусловлена она, с одной стороны, непосредственным опытом безвинно осужденного человека в преодолении лагерных испытаний, а с другой – неиссякаемым источником оптимизма, который мы находим в письмах. Заметим, что традиционно для русского мышления непреходящее значение имеет именно опыт как критерий истины. Об этом писал В. В. Колесов, отмечая значение опыта как «жизненно интуитивного постижения бытия внутри в сочувствии и сопереживании» [7, с. 43].

Опытный пастырь, мужественный, твердый в вере человек, о. Роман за четыре года заключения в исправительно-трудовых лагерях на Беломорско-Балтийском канале (1931–1935 гг.) превратился в большого немощного старика. Лагерные условия оказались непосильны для священника, работавшего по собственному его замечанию, по совести все это время [2, с. 245]. С самых первых его писем из лагеря видна готовность противостоять испытаниям, трудиться над самосовершенствованием (чем о. Роман, собственно, занимался всю жизнь), они дышали бодростью и надеждой: «...надеюсь, все пойдет лучше и легче, организм и душа приспособятся» [2, с. 204]. Однако, с течением времени перенапряжение росло, бодрость таяла, священника все чаще посещали мысли о смерти, он стал чувствовать, что «докатился до пределов жизни», что «его телесная машина изнасилась». В том же письме он уже с горечью восклицает: «условия, как зависит от них личность человеческая...» [2, с. 238]. В связи с этим о. Роман неоднократно призывает родных и паству «закалять себя к суровой жизни», «приучать себя к жесткому житию» [2, с. 235], сохранять мужество и даже тренировать память, заучивая любимые отрывки.



Иллюстрация 1 – Протоиерей Роман. 1922 год⁴¹

Из писем мы узнаем, что тяжелее всего для о. Романа была даже не уголовщина вокруг, включающая постоянные кражи и так скудного

⁴¹Изобразительный материал из книги иг. Дамаскина (Орлова) [2].

имущества, а полное отсутствие единомышленников. По-человечески, ему приходилось «озираться кругом, чтобы найти среди людей кого-либо сочувствующего и понимающего» [2, с. 245]. Увы, таковых он не нашел, по его свидетельству, даже «среди сопастырей» [2, с. 227]. Одиночество имело и обратную медаль: нельзя было ощутить себя наедине с самим собой. Священник испытывал гнетущее одиночество среди людей, когда среди шума трудно было «входить в свою душу» [2, с. 256]. Ему хотелось «уединения, молчания и того, что с ними может быть связано для верующего человека» [2, с. 234]. С аналогичными ощущениями мы сталкиваемся в «Записках из мертвого дома» Достоевского, оказавшегося на каторге, когда больше всего докучала невозможность остаться одному.

В таких условиях переписка с ближними была, несомненно, благотворным терапевтическим фактором. Вербализация собственного опыта, как отмечает И. Адельгейм, дает «определенную власть» над жизнью [8, с. 427]. Безусловно, описывая свою лагерную жизнь, автор писем анализировал, осмыслял и в каком-то смысле подчинял себе происходящее. Но поскольку автором был священнослужитель, этот анализ он проводил на богословском уровне. Безвинно оказавшийся в заключении, о. Роман понимал цену своих страданий и их соотнесенность со страданиями Христа. Он уверял родных, что «узы» ему «во благо» [2, с. 245]. Читая письма священника, понимаешь, что силу о. Роману придавала, в первую очередь, его вера, утверждение «центра своей жизни в Боге», признание верховенства высшей реальности над реальностью обыденной. «Если центр жизни своей постоянно переносить внутренне в этот Вечный Единый Центр, то не будет обстоятельств, когда можно будет ощущать себя плохо», – читаем в его письме после годовичного пребывания в лагере [2, с. 224]. Это выстраивание духовной вертикали жизни, ставшей стержнем, который помог противостоять обстоятельствам и укрепить личность, устремленную к Абсолюту. Обилие зла удручало – «уж очень много зла вокруг», но не лишало внутреннего покоя, о. Роман как христианин сознавал, что сила зла ограничивается материальным миром.

Историко-культурный подход, который мы используем в данной статье, дополняется элементами богословско-антропологического анализа, предполагающего признание трихотомии человеческой личности как триединства души, духа и тела. В письмах о. Романа звучит «духовно бодр», «в глубоком покое». Видно, что эта духовная бодрость дается священнику нелегко: в постоянной работе над собой несмотря на крайнее утомление. Благодаря письмам мы видим, как в

процессе испытаний, используя терминологию христианской антропологии, «внутренний» человек в священнике возрастает и укрепляется, в то время как «внешний» человек истощается. Внешние условия рекой жизни тащили его вниз, но о. Роман имел внутреннюю силу к сопротивлению. «Пусть течет поток моей жизни так, как течет теперь. Все равно к чему-либо придет. Сохранялся бы покой духа» [2, с. 256]. Такая установка свидетельствует о том, что реальным бытием для священника была жизнь души, а не окружавшая его действительность. Основой же для жизни души была, по свидетельству священника, «постоянная связь с Единым и Вечным» [2, с. 233]. Основание это, как бы не вздымалось море, было нерушимо [2, с. 246]. О. Роман считал, что если эта связь есть, то всё остальное можно переносить «покойно». «Покой», «покойно», «спокойствие» – его любимые слова. «Духовно бодр, в глубоком покое», – постоянно встречаем у него. Связь же с высшим разумом, которую он чувствовал в своем «незасучённом», свободном от суеты сердце давала возможность ухода от своего «я» и возможность «опоры на «Я» Великое – Единое» [2, с. 254]. Это и было основой для изживания опыта лагерного заключения. Таким образом «религия» утверждалась также в ее изначальном значении как непосредственная связь с Абсолютом.

Известно, что отказа от своего «я» нелегко достичь даже верующему человеку. О. Роману в этом очень помогала принятая им еще в молодости установка на самосовершенствование. «Век живи – век учись», – это про него. В первую очередь, учил он себя тому, чтобы «всегда быть готовым спокойно и с христианским достоинством встретить всякие обстоятельства», о чем и сообщает родным. Его императив, о чем он неоднократно повторяет в письмах, «не поддаваться природной иллюзии почитать свое «я» центром Вселенной, так как «без живой связи с Великим «Я» оно обречено на умирание» [2, с. 230]. Такая установка помогала священнику в любых условиях жить ни к чему не привязываясь. Именно такое отречение от разума этого мира во имя Разума высшего часто и называют христианским подвигом.

При этом главным вектором духовной жизни о. Романа следует считать его волевое усилие на подчинение Божьей воле. «Говорю себе постоянно: раз так происходит, то, значит, так и нужно. ...всё происходящее самое лучшее для меня в настоящее время» [2, с. 251]. Эта мысль встречается во многих письмах: «не по нашей воле, значит, так, как надо...» [2, с. 248]. В связи с этим дело человека, по мнению о. Романа, не мешать осуществляться «Премудрой и Благой Воле» и в нас, и через нас. При этом священник прекрасно сознавал, что его вина

надумана, что она лишь в том, что он верующий и что его осуждение – чистое недоразумение, а страдания его безвинны.

О. Роман не затрагивает проблемы добра и зла в своих письмах. Основное внимание человека, уверенного, что «вечность за нами и в этой жизни, и в будущей», направлено на достижение чистоты сердца, в христианском понимании, основного органа богопознания [2, с. 254]. «Неочищенное сердце не может стать вмещилищем истинной любви, – пишет он дочери [2, с. 223]. Хотя во время заключения он ощущал постоянно растущие боли в верхней части груди, сердце его было покойно. За год до смерти, он отмечает, в первую очередь, «чистоту и святую в своем сердце» [2, с. 254]. Чем ближе к кончине, тем более он испытывал величайшее чувство ответственности перед Богом. «Я поставлен Господом быть ответчиком – и буду, как пример для других. Я один ответчик за всё» [2, с. 269]. Такое чувство ответственности за судьбу человечества органично для мыслящего русского человека.



Иллюстрация 2 – Отец Роман накануне кончины.
Рисунок Евгении Борютиной (1937 г.)

Таким образом, о. Роман не столько изживал, сколько преодолевал, а еще вернее, преобразовывал опыт тяжелейших физических и душевных испытаний в своего рода «лествицу» духовного роста, и одновременно в нравственное и духовное руководство для нуждающихся в пастырской помощи. Такое подвижничество также можно рассматривать как творческий акт созидания в себе совершенного человека. Его переживания, запечатленные в письмах, выступают, по сути, как полнота трагического опыта, ведущего к постижению смысла жизни. С одной стороны, письма были для священника, что называется, отдушиной, помогая пережить ужасы заключения, с другой стороны, они выполняли

проповедническую миссию, наставляя и укрепляя других. Путь преодоления травмы стал путем к святости. Из драматичного поединка с судьбой о. Роман вышел победителем.

Список литературы

1. Житие священноисповедника Романа (Медведя). 1874–1937. – Тверь, 2006. – 119 с.
2. Дамаскин (Орловский), архимандрит. Бог судил мне быть исповедником. Житие священноисповедника Романа Медведя. – М. : Регион. и обществ. фонд «Память мучеников и исповедников Русской Православной Церкви», 2020. – 241 с.
3. Архипенко, К. В. Пастырская деятельность священноисповедника Романа Медведя в Братстве ревнителей православия во имя свт. Алексия, митрополита московского (к 100-летию братства) / К. В. Архипенко // Сретенские чтения : материалы XXV науч.-богослов. конф. студ., аспирантов и молодых специалистов. 2019. – С. 250–255.
4. Суровцева, Е. В. Жанр жития новомучеников и исповедников в современной русской литературе / Е. В. Суровцева // Славянский мир: язык, литература, культура. – М. : МАКСПресс, 2018. – С. 306–308.
5. Федюкина, Е. В. Духовный подвиг священноисповедника Романа Московского как организатора братств в послереволюционной Москве / Е. В. Федюкина // Кадашевские чтения : сб. докл. конф. Вып. 9. – М., 2011. – С. 218–221.
6. Федюкина, Е. В. Польский след в житиях новомучеников Русской Православной Церкви / Е. В. Федюкина // Христианская культура и славянский мир : сб. ст. по материалам V Всерос. науч.-практ. конф. к 25-лет. домового храма Серафима Саровского Ин-та славян. культуры РГУ им. А. Н. Косыгина. – М., 2020. – С. 126–136.
7. Колесов, В. В. Реализм и номинализм в русской философии языка / В. В. Колесов. – СПб. : Изд-во «Logos», 2008. – 384 с.
8. Адельгейм, И. «Служит ли форма выживанию?». Исследование аутопсихотерапевтических возможностей текста (на материале польской прозы 1990 – 2010-х гг.) / И. Адельгейм // Польская художественная культура в историческом и современном контексте / отв. ред.: И. Светлова, И. Люба. – М. : Гнозис, 2021. – 624 с.

E. Fedyukina

OVERCOMING THE TRAUMATIC EXPERIENCE OF THE CAMP TESTS AS A WAY OF CHRISTIAN ATTITUDE (ON THE MATERIAL OF THE EPISTOLARY HERITAGE OF PRIEST ROMAN MEDVED)

The article deals with the epistolary heritage of the priest of the Russian Orthodox Church Roman Medved, who survived the experience of the camps, but did not stop in the most difficult conditions to instruct and strengthen relatives and like-minded people through correspondence. The historical and cultural approach used in the article is complemented by elements of theological and anthropological analysis in order to analyze both the semantic content of the letters and the personal position of the priest, which became the basis for overcoming the traumatic experience of imprisonment.

Keywords: mentorship, camp trials, spiritual vertical, orientation towards self-improvement, higher spiritual reality.

М. Л. Штуккерт (Иркутск, Россия)

**ИСТОРИЯ В РОМАНАХ А. ИВАНОВА:
«ФАНТОМНЫЕ БОЛИ» ИЛИ КАТАРСИС?**

Статья посвящена анализу отдельных романов А. Иванова («Сердце пармы», «Тобол», «Тени тевтонов», «Пищевлок», «Псоглавцы»). Предпринимается попытка анализа стратегий преодоления травматичности национального исторического опыта: через эпическое отстранение и преодоление боли («Сердце пармы», «Тобол»), поиск верных вариантов прочтения исторического «палимпсеста», заключающегося в повторе, проигрывании одних и тех же ситуаций («Тени тевтонов», «Пищевлок», «Псоглавцы»). В последнем случае особенную роль играет витальная сила бытового начала, в котором повтор может оказаться не частью дурной бесконечности, а знаком устойчивости национального бытия.

Ключевые слова: А. Иванов, «Сердце пармы», «Тобол», «Тени тевтонов», «Пищевлок», «Псоглавцы», национальный исторический опыт.

С жанровой точки зрения творчество А. Иванова может показаться эклектичным: от социальной критики в форме классического романного повествования («Общага-на-Крови», «Географ глобус пропил») до «исторического фэнтези» («Сердце пармы», «Тобол», «Тени тевтонов»), литературного хоррора в духе С. Кинга («Псоглавцы») и «образцовой пионерской истории» [1], разбавленной вампирской жутью («Пищевлок»). Однако такое разнообразие только на первый взгляд можно считать хаотичным. Переход от жанра к жанру, от правды факта к правдоподобию, соединенному с нарочитым вымыслом, вполне логичен для художественной философии автора. Прибегая к мозаичному повествованию, А. Иванов ищет «точки сборки», которые обеспечили бы цельность создаваемого им мира. Одним из таких компонентов становится национальная история, пронизывающая даже те тексты, которые, в силу своей жанровой природы, должны прежде всего развлекать, а не призывать к решению вопросов национального бытия.

История как причина и одновременно пространство рождения и переживания травмы – частая тема романов А. Иванова («Золото бунта», «Сердце пармы», «Тобол», «Тени тевтонов»). Магический историзм А. Иванова, проявляющийся в фантастическом переосмыслении исторической реальности, заставляет сырой материал действительности подчиняться идее – рациональному началу, идущему от человека⁴². Символичным в этом отношении будет, например, стремление героев романа «Тобол» построить чертежи и новые карты Сибири, подчинить

⁴² Идея может оставаться рациональной, задавая, мистический тон повествованию.

ее природный размах логике архитектурных доминант. Все это не отрицает агрессии и имперского взгляда, кровавой жестокости и не менее кровавых жертв «русских гекатомб» [2], однако таким путем автор пытается уйти от коллективной травмы, связанной с переживанием неотрефлексированности национальной истории.

Это заметно прежде всего на примере его исторических романов (сохраняю это жанровое определение как рабочее, хотя, конечно, проблема жанра в данном случае – тема для отдельной дискуссии⁴³). Так, например, в «Сердце пармы» и «Тоболе» А. Иванов обращается к проблеме освоения сибирского пространства, связанной с болезненным столкновением разных миров, культур, религий. Фиксируют травматичность исторического опыта в том числе и магистральные сюжетные мотивы (страха, противостояния «свой / чужой», насилия, боли, пустоты и т. п.). Рассмотрим несколько примеров.

Один из магистральных мотивов исторической прозы А. Иванова – тяжесть и буквально физическая боль освоения. Причем освоение здесь следует понимать широко: это и непосредственное подчинение себе пространства (плохие дороги, движение через непроходимые чащи и болота, разрушающиеся или недостроенные городища, башни, стены и т. д.), и встреча с чужой культурой, верой, и даже сам процесс постижения художественного текста. Так, в «Сердце пармы» читатель сталкивается с трудно усвояемым лексическим изобилием (диалектные слова, архаизмы): через авторскую речь приходится пробираться, как сквозь чащу, и такая затрудненность чтения вторит тяготам освоения Урала – и просто физической боли жизни.

В романе «Тобол» сибирская дорога описана с помощью метафоры драки (вновь возникает идея именно физической боли, совершаемого насилия), природа словно противится продвижению человека: «Двести вёрст в зыбкой мороси. Слякоть и прель. Высокие увалы – как тумачи в драке, скалы – будто удары в зубы» [6]. Однако и сама сибирская земля, очевидно, испытывает боль освоения: «Тяжёлые, кряжистые, свилеватые имена сибирских городов звучали так, словно у земли их вырвали под пыткой» [6]. Чудовищная тяжесть большинства действий в таком пространстве приводит к мысли о том, что мы не столько наблюдаем классический сюжет об освоении чужого через преодоление боли, сколько сталкиваемся с концепцией «освоение и есть боль».

⁴³ Попытки определения жанровой природы романов А. Иванова разнообразны – от классического исторического романа до «исторического фэнтези» [3; 4; 5].

В таком случае велик соблазн прочитать исторический метатекст А. Иванова как изображение незаживающей раны: боль оказывается едва ли не единственным содержанием национального бытия. «Когда же эта земля и нашей станет? Храмы и города на ней строим, крестим ее, живем здесь уже сколько лет – когда же она и нашей станет? – Когда на три сажени вглубь кровью своей ее напоим» [7, с. 111]. Собственно, и в названии Тобольска боль скрывается тоже.

Интересно, что в «Тоболе» присутствует мотив равенства в боли. Так, в прологе мы наблюдаем Петра I, торжествующего повелителя, которого словно благословляет лежащий в грязи мертвец (как станет понятно в конце романа, это повешенный губернатор Сибири князь Гагарин). Торжество несовершенно – императора тяготит собственное разрушающееся тело: «Пьяный Пётр промахнулся ботфортом мимо стремени и едва не упал <...> У Петра опять нестерпимо болел живот, словно дьявол сидел в брюхе и накручивал кишки на локоть <...> Болело. Болело. Болело. <...> Движения разжигали боль <...> Боль раздирала внутренности» [6]. Но почти то же самое переживает девушка-остячка Хомани в глухой Сибири, проданная в наложницы и избиваемая за измену: «Боль! Боль! Боль! – закричала Хамуна» [2]. И так же кричит ее сестра-близнец Айкони, когда мстит за убийство возлюбленного Нахрacha: «Боль! Боль! Боль! – выла она по-русски» [2]. Земля страдает от боли, человек корчится от боли – неважно, император он или последний из его подданных. Боль в романах А. Иванова требует преодоления, а значит, парадоксально становится знаком явления жизненных сил: Пётр продолжает своё дело, Хомани и Айкони верны своей любви. Боль объединяет, одновременно подчеркивая слабость и силу человеческого начала. Как кажется, в поисках национальной идеи автор приходит к мысли о том, что она заключается именно в переживании и преодолении боли. Самоотверженность в этом процессе – залог победы. Вспомним, к примеру, чувства шведа Табберта, наблюдавшего за самосожжением раскольников, – это не только ужас и оторопь, но и ощущение величия такой «гекатомбы». Своеобразное благословение от мертвеца-висельника (знак прощения? понимания?) Петр получает именно в тот момент, когда «он уже не берег себя» [6].

В историческом метатексте А. Иванова отдельное место занимает роман «Тени тевтонов» – своего рода связующее звено между условно историческими романами автора и его литературными хоррорами, вдохновленными, в том числе, и приемами массового кино. Вообще, отличительная черта стиля А. Иванова – работа с массовыми жанрами и стратегиями и установка на кинематографичность прозы. Неслучайно

автор оказался согласен со сравнением «Теней тевтонов» и добротного американского фильма о войне (в смысле широты контекста и позиции «над» по отношению к национальному российскому самосознанию [8], но, возможно, здесь играет роль и сценарная проработка эпизодов⁴⁴). Изначально книга вышла именно в формате аудиосериала. Не стоит забывать также и о том, что «Сердце пармы» и «Тобол» экранизированы, и по «Пищевлоку» снят одноименный сериал. В «Тенях тевтонов» глобальное течение истории все еще ощутимо, но не менее ощутима и бытовая сериальность происходящего – как в «Пищевлоке». Благодаря этому появляется еще один способ «освоения» истории – ее мучительные повторы можно ввести в контекст устойчивости национального быта.

«Тени тевтонов» предлагают читателю миф, объясняющий суть истории – и теперь уже не только национальной: книга обращается к болезненным противоречиям второй мировой войны, взятым в контексте европейской цивилизации. Основу повествования составляет мистический сюжет о поиске меча Лигуэт: его разыскивает сатана (Бафомет), для чего ему необходим помощник – человек.

Появляется типичный для готики и неоготики мотив проклятого рода; в романе это род Клиховских, в каждом поколении которого должен оставаться только один представитель мужского пола, который, во исполнение древнего договора, должен помогать в поисках магического артефакта. Мистика ограничена географической достоверностью и отдельными историческими фактами и личностями (Пиллау, гауляйтер Кох), и она подчиняет себе историческую реальность второй мировой войны. Концепция дурной бесконечности истории в романе дана с помощью мотива повтора: исторический процесс – это не цепь фактов, а витиеватый орнамент повторов.

Люди новых эпох, как актеры-импровизаторы, работающие по заранее заданной канве, не напрямую, но все же разыгрывают некогда созданные их предшественниками ситуации. Это повторение приносит боль, и единственный способ преодолеть ее – научиться правильно

⁴⁴«В «Пищевлоке» я уже перешел на короткие главки-эпизоды и на скрытый сюжет внутри каждой части с зацепкой-клиффхэнгером в финале. Это нарративная стратегия не только сценариев и аудиосериалов, но и вообще современного повествования. А краткая и энергичная авторская речь, за которой должна быть видна «картинка», является неким синтезом кино и поэзии. Такая художественная система для меня уже давно в приоритете. Надо говорить языком XXI века» [9].

читать созданный временем палимпсест⁴⁵: «Ты искал подобие не в том, в чем следовало <...> Учись видеть суть! <...> Люди и демоны – только сюжеты! Меч Людерса – просто железяка! <...> Твое проклятие – твоя глупость, а не мой умысел! Дело не в чудесах! <...> Творец у нас у всех – Он <...> А я только Его подражатель. Поэтому в первый раз – от Него, а я лишь повторяю <...> Когда вы идете вперед, идете к Нему. Когда назад – ко мне. А направление есть мера вашего разума» [10]. Как можно догадаться, эта разъясняющая тирада принадлежит Бафомету; произносит он ее в финале романа для очередного представителя рода Клиховских, потерпевшего поражение в поисках меча. С одной стороны, это похоже на условные монологи-автохарактеристики злодеев из массовых фильмов (и что мешало объяснить все это исполнителям раньше – и добиться успеха?). С другой стороны, это своего рода басенная мораль, призванная помочь читателю в его освоении палимпсестов, а значит – преодолеть боль неосознанности истории.

Уже в «Тоболе», создавая эпическое полотно освоения Сибири при Петре I, А. Иванов старался «стянуть» расплзающийся исторический, культурный и географический хаос, неосвоенную горизонталь «дикого» пространства с помощью вертикали. Это и вертикаль власти (образ давящей силы), стены и башни Тобольского кремля и даже природные вертикали (деревья, тайга). Вертикаль призывает пространство к порядку; нечто похожее мы наблюдаем в «Тенях тевтонов», но только уже по отношению к хроносу. Хаос повтора, рассыпанные по эпохам персонажи, как воронкой, стягиваются сюжетом, бесконечно текущим во времени, и само разворачивание этого сюжета – и есть смысл. Открытый финал говорит о продолжении вертикали времени. Хотя в романе и постулируется необходимость выйти из воронки повторов, возникает вопрос: что тогда будет организовывать течение истории – не новые ли палимпсесты, которые также придется учиться читать?

«Большое» прошлое, мерцающее сквозь узнаваемый современный быт, вязь повторов – характерная черта и тех романов А. Иванова, которые близки традициям литературного хоррора. Современный прозаик настойчиво обращается к национальным историческим травмам и в текстах, выполняющих (хотя бы даже на первый взгляд), скорее, развлекательные задачи. Это можно сказать, например, о романе

⁴⁵Ср., например, с «Борисом и Глебом» Ю. Буйды, где исхода из дурной бесконечности национальной истории, как кажется, нет; любопытно, что в этом романе, как и в «Псоглавцах», повторяемость подчеркивается мотивом «оживающего» изображения – иконы или фрески.

«Пищеблок». Здесь в ностальгическое повествование о пионерском детстве вторгается, с одной стороны, вампирская жуть массового извода, с другой стороны – боль от переживания крушения (революция и гражданская война, восьмидесятые – как предчувствие распада СССР). Главным злодеем – темным стратилатом – оказывается почетный пенсионер, ветеран гражданской войны и бывший сотрудник НКВД, Серп Иванович Иеронов. Вместе с ним в лагерь «Буревестник» возвращается историческое прошлое; вернее, оно оттуда и не уходило (лагерь организован там, где когда-то шел кровопролитный бой, один из многих в гражданской войне – и сквозь детские страшилки о ходячей статуе горнистки проступает национальная катастрофа). Так же, как и в «Тенях тевтонов», сюжет организуют повторы (каждый сезон – выбор новых жертв, история превращения Иеронова в стратилата – и эпизод с пионером, занимающим его место, жертвующим собой во имя спасения других). Здесь тоже нужно правильно находить соответствия, и финал открыт, несмотря на кажущуюся победу жертвенного добра над злом.

Нечто подобное мы видим и в написанных ранее «Псоглавцах». И в том, и в другом романе фиксируется боль разрушения – уже произошедшего или еще предстоящего. Действие происходит в умирающей деревне Калитино, все так же всплывающей из исторического прошлого. Вокруг – лагеря, но уже не пионерские, воспоминания о «богах конвоя» – «торфяных гапонах», разрушающаяся церковь, в свете заката похожая на кровавый кусок мяса, а в ней – парадоксально оживающий Псоглавец, изображенный на старинной фреске. И в «Псоглавцах», и в «Пищеблоке» личная история персонажей и экшн выходят на первый план, тогда как «большая» история остается интерактивной декорацией, задающей вектор борьбы с болью.

При этом в обоих романах болезненное историческое прошлое вновь проигрывается именно в бытовом пространстве, в рамках частного выбора героя. Подобное совмещение коллективного и частного заметно в современной русской культуре: от массовых сериалов (упомянутый «Пищеблок», «Вампиры средней полосы») до романов, опирающихся на филологический дискурс («Тетьа Мотья» М. Кучерской). Так, например, в «Вампирах средней полосы» inferнальное зло в лице провинциальной вампирской семьи бюджетников (пенсионер, врач, сотрудник полиции и студент) противостоит социальному злу в лице чиновников и в целом – самому несправедливо устроенному обществу. С каждым из членов этой семьи связан определенный исторический период: ее глава, Святослав Вернидубович, – намек на древних славян; врач Жан был обращен во время войны 1812 года, внучка (кстати, сотрудница НКВД) – после Великой Отечественной войны, внук-

студент – наш современник. Выбранное место действия – Смоленск – тоже своего рода палимпсест отечественной истории. История здесь возникает лишь как воспоминание, но при этом и совершенно неподвижным условным фоном тоже не является – как в «Псоглавцах». Современность как бы подхватывает ускользающие нити истории – не столько с помощью нарочитой фантастики (вампиры бессмертны), сколько благодаря устойчивости топоса (Смоленск остается Смоленском) и национального быта.

Таким образом, в романах А. Иванова мы наблюдаем попытку «укрощения строптивой»: боль, возможно, даже страх и неприятие собственной истории снимаются либо благодаря эпическому отстранению и преодолению («Сердце пармы», «Тобол»), либо благодаря правильному варианту «прочтения» («Тени тевтонов», «Псоглавцы», «Пищеблок»). Интересно, что в последнем случае мы сталкиваемся не только с концепцией истории как повторения, но и видим все ту же попытку отстранения, но уже не эпического, а как бы читательского (прошлое – книга, которую нужно уметь интерпретировать). При этом обращение к массовым стратегиям в выборе жанра и построения художественного мира не уничтожает национальный колорит; бытовое, частное начало также становится способом преодоления исторических конфликтов. Любопытно, что это явление мы наблюдаем и в сфере чисто массовых продуктов, в связи с чем возникает вопрос: знаком чего становится столь настойчивое обращение к национальной исторической травме в рассмотренных контекстах? Зачем этот болезненный опыт переносится в развлекательный сектор – как в рамках творчества одного автора, так и в масштабах современной культуры в целом? Это только «фантомные боли», за которыми стоят игра, деконструкция (невозможно решить проблему – откажемся замечать ее серьезность?), в конце концов, просто запоминающийся и достаточно понятный фон? С другой стороны, исключена ли в данном случае возможность катарсического переживания, обретение смысла национальной истории – в ее мучительных повторениях? Тогда речь идет, возможно, о благородной попытке терапевтического воздействия на массовую аудиторию. Возможно, все варианты по-своему убедительны, но, если посмотреть на романы А. Иванова, можно прийти к мысли, что преодоление исторической боли происходит путем прививки позитивного жизнеутверждения – либо по-ницшеански, либо в прямолинейности массовых нарративов. Насколько продуктивен и безопасен такой подход – покажет сама история. Но, возможно, это выход из конфликта, который национальное сознание ищет и находит интуитивно.

Список литературы

1. Алексей Иванов о новом романе «Пищеблок» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=ckE_KYqHAmw&feature=emb_title. – Дата доступа: 05.10.2022.
2. Иванов, А. Тобол. Мало избранных : роман-пеплум [Электронный ресурс] / А. Иванов. – Режим доступа: <https://www.litres.ru/aleksey-ivanov/tobol-malo-izbrannyh-29407846>. – Дата доступа: 05.10.2022.
3. Колобаева, Л. А. Русский исторический роман по-новому: «Тобол» Алексея Иванова / Л. А. Колобаева // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2019. – Т. 24. № 3. – С. 376–389.
4. Кузнецов, С. Кровь империи и печень врага [Электронный ресурс] / С. Кузнецов // Русский журнал. Старое и новое. – 2003. – Вып. 9. – Режим доступа: http://http://old.russ.ru/kgug/20030508_sk.html. – Дата доступа: 10.11.2021.
5. Лазареску, О. Г. Сибирь, Ермак и другие: к вопросу об исторических трансформациях литературных жанров, образов и мотивов / О. Г. Лазареску // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2017. – № 5. – С. 122–130. – DOI: 10.18384/2310-7278-2017-5-122-130.
6. Иванов, А. Тобол. Много званых : роман-пеплум [Электронный ресурс] / А. Иванов. – Режим доступа: <https://www.litres.ru/aleksey-ivanov/tobol-mnogo-zvanyh>. – Дата доступа: 05.10.2022.
7. Иванов, А. Сердце пармы / А. Иванов. – М. : АСТ, 2016. – 512 с.
8. Известный писатель Алексей Иванов – о новом романе «Тени тевтонов», русской культуре и истории [Электронный ресурс] // Storytel. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=_dRkHrKPqE. – Дата доступа: 05.10.2022.
9. Ломыкина, Н. «В советское время не поощрялся интерес к реальному рыцарству»: писатель Алексей Иванов – о своем новом романе «Тени тевтонов» [Электронный ресурс] / Н. Ломыкина // ForbsLife. – 14 янв. 2021 г. – Режим доступа: <https://www.forbes.ru/forbeslife/418513-v-sovetskoe-vremya-ne-pooshchryalsya-interes-k-realnomu-rycarstvu-pisatel-aleksey>. – Дата доступа: 05.10.2022.
10. Иванов, А. Тени тевтонов [Электронный ресурс] / А. Иванов. – Режим доступа: <https://www.litres.ru/aleksey-ivanov/teni-tevtonov/chitat-onlayn>. – Дата доступа: 05.10.2022.

M. Shtukkert

HISTORY IN A.IVANOV'S NOVELS: «PHANTOM PAIN» OR CATHARSIS?

The article is devoted to the analysis of particular novels by A. Ivanov («The Heart of Parma», «Tobol», «Shadows of the Teutons», «Pishcheblok», «Psoglavtsy»). An attempt is made to analyze strategies for overcoming the traumatism of the national historical experience: through epic detachment and overcoming pain («The Heart of Parma», «Tobol»), the search for the right ways to read the historical «palimpsest», which consists in repeating, replaying the same situations («Shadows of the Teutons», «Pishcheblok», «Psoglavtsy»). In the latter case, a special role is played by the vital force of the everyday principle, in which repetition may not be part of a bad infinity, but a sign of the stability of national existence.

Keywords: A. Ivanov, «The Heart of Parma», «Tobol», «Shadows of the Teutons», «Pishcheblok», «Psoglavtsy», national historical experience.

Ю. В. Стулов (Минск, Беларусь)

**ТРАВМА ИНДИВИДУАЛЬНАЯ – КОЛЛЕКТИВНАЯ –
МЕЖПОКОЛЕНЧЕСКАЯ
В РОМАНЕ Я. ГЬЯСИ «ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОМОЙ»**

Роман ганско-американской писательницы Яаа Гьяси «Возвращение домой» проследживает двухсотпятидесятилетнюю историю семьи двух сводных сестер, родившихся в Золотом Береге, и положивших начало африканской и американской ветвям рода. Через весь роман проходит тема травмы, но, если вначале это их индивидуальная травма, то, вписываясь в исторический контекст, травма становится коллективной, проходит через семь поколений и становится историческим опытом колонизированных народов и, не в меньшей степени, колонизаторов.

Ключевые слова: травма, американский роман, литература Ганы, афроамериканская литература, расизм.

Своим первым романом «Возвращение домой» (Homegoing, 2016), принесшим ей миллион долларов и премии им. Хемингуэя, секции американских критиков, Американскую книжную премию, Яаа Гьяси (Yaa Gyasi, род. 1989) сразу обозначила свое особое место в литературе: она одновременно принадлежит и к литературе Ганы, и к американской. Родившись в Гане, она с ранних лет живет в США, куда переехала ее семья, и где она получила прекрасное образование в элитном Стэнфордском университете, а затем, почувствовав призвание к письменному творчеству, – в писательской мастерской в Айове. С детства она много читала. Среди ее любимых авторов – Чарльз Диккенс и Шарлотта Бронте, но истинным художественным открытием для нее стал роман Тони Моррисон «Песнь Соломона», написанный чернокожей американской писательницей, затрагивавшей весьма важные для афроамериканцев проблемы идентификации, самоопределения, взаимоотношений с окружающим миром, расизма, человеческой ценности. Она поняла, что хочет стать писательницей и, еще будучи студенткой, начала пробовать свои силы в литературе. Значительное место в ее формировании как писательницы имело творческое наследие Джеймса Болдуина и книги Эрнеста П. Джонса. На сегодняшний день она автор еще одного романа – «Мир неземной» (Transcendent Kingdom, 2020), переведенного на русский язык, и ряда материалов, опубликованных в ведущих американских изданиях.

Вместе с тем Гьяси чувствует свое отличие как от афроамериканцев, так и африканцев. По ее собственным словам, «...в то время как в моей семье мы – чернокожие, мы – на самом деле не афроамериканцы. А поскольку я росла преимущественно в белых

районах, я думаю, мне было трудно разобраться, как ориентироваться в расовых противоречиях Америки»⁴⁶ [1]. Это во многом и определило проблематику и специфику ее первого романа, действие которого разворачивается на протяжении двухсот пятидесяти лет на территории бывшего Золотого Берега, США и нынешней Ганы и который вобрал в себя африканский и американский опыт самого автора. Начавшись в 1764 г. с истории двух не знакомых друг с другом сводных сестер, живущих в Африке, раздираемой племенными и этническим противоречиями, которыми пользуются белые колонизаторы, роман проследживает параллельно развивающуюся судьбу их потомков, оказавшихся волею рока по обе стороны Атлантики. Завершается роман соединением потомков африканской и американской ветвей рода в Гане, на земле бывшего Золотого Берега.

Стимулом к созданию произведения стала поездка Гьяси на родину своих предков и посещение замка Кейп-Кост, где она увидела не только роскошные верхние этажи, где жили британские колонизаторы, но и подвалы, где содержались рабы перед их отправкой за океан на рабовладельческих кораблях. На дверях красовалась грозная надпись: «Выхода нет» (“Door of No Return”). Юная девушка была потрясена тем, что в работорговле принимали участие и африканцы, помогавшие в поимке своих соплеменников. Ее родители никогда не говорили, что «мы тоже в этом соучаствовали», – призналась писательница [1], и из этой индивидуальной травмы, наложившейся на коллективную травму африканцев, познавших рабство, и родился роман Гьяси. На создание большого эпического полотна, семейной саги, она потратила семь лет, обратившись к двум составляющим собственной идентичности и пытаясь параллельно проследить исторический опыт своих африканских предков и американцев. В афроамериканской литературе к этому времени уже существовала традиция семейной саги, нашедшая воплощение в книге «Корни. Сага об американской семье» Алекса Хейли, дважды экранизированной в виде чрезвычайно популярных сериалов (1977 и 2016), эпическом полотне Маргарет Уокер «Юбилей», грандиозном по размаху событий и количеству персонажей романе Эрнеста П. Джонса «Изведанный мир», удостоенном Пулитцеровской премии, романе Калвина Бейкера «Доминион». Задача Гьяси была амбициозной: если афроамериканские писатели уходили в исторический и травматический опыт афроамериканцев, то молодая писательница еще исследовала и важный, но практически не изученный пласт африканской

⁴⁶ Здесь и далее – перевод автора. – Ю. С.

истории, где в числе тех, кто способствовал работорговле, были и сами африканцы.

Соответственно строится и структура романа, состоящего из 2 равновеликих частей, не имеющих названия, и 14 глав, каждая из которых названа по имени ее героя. Нечетные и четные главы относятся соответственно к африканскому или американскому опыту персонажей, и каждая представляет читателю представителя нового поколения потомков сестер на другом, но параллельном витке, показывая трансформации, происходившие как в обществе, так и в душе героев и определявшие их поведение. Всего проходит семь поколений. Начало им положено в английской крепости на океанском берегу, форпосте проникновения колонизаторов на африканскую землю, который для одной из сестер, ставшей женой английского губернатора, ознаменует хорошее будущее для потомков, а для другой – перевалочный пункт на пути в рабовладельческую Америку, где ее и ее детей будут ждать насилие и унижение. Африканская жена губернатора догадывается о том, что происходит в подвалах крепости, но ей запрещено это обсуждать; муж говорит лишь, что там содержится «груз» (cargo) [2, р. 17]. Марджори, ее потомок в седьмом поколении, окажется на экскурсии в этом здании, она почувствует такой смертельный ужас, что с трудом сможет выбежать на воздух: столь губительной для человека будет атмосфера этого подвала.

В большой степени это роман о женщинах, матерях и дочерях, проблемах во взаимоотношениях, потерях и разочарованиях, которые происходят на фоне исторических перемен, начиная с Эффии, не знающей, что жена ее мужа – не ее мать, стремящаяся с выгодой избавиться от нее. История Золотого Берега, известного своими природными богатствами, была трагичной: за господство над этой территорией столкнулись Англия, Португалия, Голландия, Дания, которые умело манипулировали противоречиями между племенами фанте и ашанти, чем в полной мере воспользовались англичане, и только в 1957 г. на этой земле возникла независимая Гана. Такой же драматичной была и судьба Эффии, основательницы рода, которая собственной матерью была за тридцать фунтов стерлингов и ежемесячную ренту семье продана белому офицеру вопреки надежде девушки выйти замуж за любимого молодого вождя своего племени, который тоже видит в ее браке пользу для племени. Конец первой части повествует о Старике по прозвищу Неудачник, внуке Эффии, который порывает с прошлым своей семьи и начинает жизнь с начала с любимой женщиной: «Мой отец был рабовладельцем, очень богатым человеком.

Я решил уйти из страны Фанте как раз потому, что не хотел принимать участия в том, чем занималась моя семья. Я хотел работать на себя. Я вижу, как все эти горожане называют меня Неудачником, но каждый год я чувствую, что мне повезло иметь этот клочок земли, заниматься этой достойной работой, а не позорными делами своей семьи» [2, р. 153]. Он передает дочери ожерелье, унаследованное от бабушки и хранящее память предков. Еще через три поколения Марджори, выросшая в привилегированной англо-африканской семье, вполне успешна, учится в американском университете и приезжает в Гану в качестве туристки, чтобы повидать родину предков, бабушку Акуа и понять, кто она, т.е. обрести идентичность: бабушка знает, как важно для человека иметь свой дом, свое место. В университете она знакомится с чернокожим Маркусом, изучающим американскую подрядную систему для каторжан, и начинается обоюдный сложный процесс самопознания.

Понятно, сколь сложно разобраться в генеалогии героев этого пространного романа, и поэтому книга предваряется генеалогическим древом, прочерчивающим связи между четырнадцатью персонажами, которые вписаны в исторический контекст Золотого Берега или США. Точка ставится в приезде двух последних потомков сестер – Марджори и Маркуса – на родину предков. Они обретают не только идентичность, но и преодолевают страх перед стихиями воды и огня, которые мистически связывают их с драматическими событиями в жизни своих африканских предшественников. Писательница обращается к древним африканским верованиям, которые воплощаются в природных стихиях. Огонь олицетворяет одоление скверны и связан с теплом домашнего очага, но в романе он еще и проклятие, обрушивающееся на африканский род, замешанный в работорговле, чем занимается не только муж Эффи губернатор Джеймс Коллинс и их потомки, но и вся деревня, процветающая за счет работорговли. А по воде, т.е. через Атлантический океан, Эси, основательница американской ветви, в цепях переправляется в Америку, и вода становится одним из символов рабства, которое посредством разных образов, ассоциируемых с водой, прослеживается в судьбах ее детей, внуков и т.д. Финальная сцена романа воспринимается как знак рождения нового этапа в жизни, когда зло преодолевается, и возникает надежда на преодоление травмы.

Прародительница африканской ветви рождается в тот миг, когда на земле племени фанте разгорается страшный пожар. Жители деревни считали, что «девочка рождена из огня» [2, р. 3], а отец понял, что «память об этом пожаре, который разгорелся, а потом пронесся и исчез, будет неотступно преследовать его самого, его детей и детей его детей,

пока будет жить его род» [Там же]. Огонь в разных формах будет присутствовать в жизни их потомков, достигнув кульминации в видении Акуа, поджигающей хижину, в которой гибнут ее дочери, а сын навсегда остается со страшным шрамом на лице. Затем история семьи передается внучке Акуа Марджори. Ее друг Маркус, наследник американской ветви, боится воды, еще одной стихии, связанной с духами, требующими жертв. Выбегая из страшного замка Кейп-Кост, молодые люди видят, что дорогу им преграждает огромный костер, и, преодолевая страх перед огнем, они бросаются в воду. Марджори помогает юноше справиться со страхом, передавая ему черный камень своей прародительницы: «Вот. ... Бери. ... Добро пожаловать домой» [2, с. 300]. Так воссоединяются обе ветви Эффии и Эси, и изгоняется злой дух, который преследовал персонажей на протяжении всей истории: «Она подошла туда, где он стоял, где огонь подбирался к воде. Он взял ее за руку, и они оба заглянули в ее пучину. Страх, который Маркус почувствовал в замке, еще не исчез, но он знал, что вода сродни огню, чему-то неукротимому, что, однако, можно унять и обуздать» [Там же]. Немаловажно, что имя девушки – значит «жемчужина»; в финале книга, несмотря на весь драматизм событий, приобретает оптимистическое звучание. Марджори становится символом лунных вод, соединения огня и воды, возрождения. Кстати, роману предшествует эпитафия из африканской пословицы: «Семья подобна лесу: если ты стоишь снаружи, он густой, а войдешь внутрь – и увидишь, что каждое дерево стоит на своем месте». Так семейная сага включается в историческое время. Книга подчеркивает, какое важное место в жизни человека имеет семья: дети наследуют своим родителям и хранят родовую память, а через нее – и память племени, родной земли, т. е. историческую память.

Через весь роман проходит тема травмы, но, если вначале это личная травма Эффии и Эси, то, вписываясь в исторический контекст, травма становится коллективной, становясь историческим опытом колонизированных народов и, не в меньшей степени, колонизаторов. Ведь и губернатор, женившийся на Эффии, чувствует свою раздвоенность, которую он передает своим потомкам. В них течет африканская кровь, но их одинаково не принимают за своих и белые, и африканцы, для которых они выступают символом угнетения. Гьяси обращает внимание на чувства вины и ненависти в сознании как жертв, так и их угнетателей, которые определяют не только взаимоотношения между ними, но и в большой степени последующий исторический процесс. Для нее весьма значимы психологические состояния персонажей, связанных травматическим опытом. Она показывает, как

травма рабства, берущая начало в прошлом, привела к противостоянию в семье, роду, общине, племени, всего континента, чем к своей выгоде воспользовался белый человек. Индивидуальная травма Эффии и Эси становится репрезентативной не только для племен ашанти и фанте, но и для Африки в целом. Как пишет Криста Шёнфельд, «Одержимость памятью и травмой взаимно дополняют друг друга; особенно вероятно, что мания памяти возникает в моменты кризиса, тогда, когда возникает ощущение, что память хрупка, и над ней нависла угроза» [3, р. 28]. Она проходит через все поколения героев романа, окрашивая их жизнь в драматические тона.

Писательница пытается проникнуть в социокультурный контекст, который помогает понять современные проблемы африканцев и их потомков на другом берегу Атлантики. Она предлагает разный подход к тому, каким образом коллективная травма может влиять на индивидуальную судьбу каждого из ее четырнадцати персонажей. Ведь травма передается из поколения в поколение, и процесс исцеления и ее преодоления протекает по-разному в жизни отдельного человека. Эси и ее потомкам предстоит узнать ужасы рабства на американском Юге. Всех их ждут унижения и издевательства со стороны расистов, тяжелый труд и безрадостная повседневность прежде, чем они найдут свое место в США. Маркус, последний из потомков Эси, пишет докторскую диссертацию в престижном Стэнфордском университете на тему, связанную с рабством, и обнаруживает не известные доселе факты из жизни как своих предков, так и истории чернокожего населения Америки. Ему, как и Марджори удастся преодолеть последствия коллективной травмы и сделать ее предметом научного изучения. Позади века рабства, борьбы за гражданские права, осознание себя как равноценного члена общества с правами и обязанностями, и теперь задача – не дать травматическому коллективному опыту насаждать негативные чувства и реакции. Как справедливо замечает Н. Мысливец, «... коллективная память образует важнейшую основу существования народа, рождает чувство единства его исторической судьбы, в зависимости от характера которой (триумфальной или трагической) объединяет людей общим успехом или же общей травмой» [4, с. 72], Маркус понимает, что прошлое его родителей было окрашено травматическим опытом, который разрушает человеческую личность, и потому он будет жить иначе. Но он не один: рядом Марджори, которая, как и он, открывает новые грани своей личности, обретая идентичность. Род не закончился; каждое новое поколение делает еще один шаг по пути высвобождения от страхов, предрассудков, неурядиц; в фигурах

Марджори и Маркуса соединяются африканское и афроамериканское прошлое семьи, обретается цельность, и в этом заключается оптимистическая тональность романа.

Роман отразил вековые проблемы как американского общества, где рабство регулярно дает о себе знать, пусть и не столь наглядно, как в прошлом, так и африканцев, которые начали обретать независимость только с распадом колониальной системы, и где по-прежнему сильны этнические и племенные противоречия, приводящие к трагическим последствиям, о чем свидетельствует история Ганы. Книга Яаа Гьяси – яркое и сильное явление в современной литературе – как американской, так и литературы Ганы, общим для которых является английский язык. Прослеживая, как, совмещаясь, индивидуальные травмы составляют коллективную травму нации и проходят через многие поколения, которые с трудом вынуждены перерабатывать травму прошлого в надежде начать новую жизнь, Яаа Гьяси вносит свой вклад в понимание исторического процесса на африканском и американском континентах.

Список литературы

1. Maloney, J. 'Homegoing' by Yaa Gyasi, Born in Ghana and Raised in the U. S. [Электронный ресурс] / J. Maloney // The Wall Street Journal. – May 27, 2016. – Режим доступа: <https://www.wsj.com/articles/homegoing-by-yaa-gyasi-born-in-ghana-and-raised-in-the-u-s-1464273302>.
2. Gyasi, Yaa. Homegoing / Yaa Gyasi. – Viking, 2016. – 305 p.
3. Schoenfelder, Ch. Wounds and Worlds: Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction / Ch. Schoenfelder. – Transcript Verlag, 2013. – 346 p.
4. Мысливец, Н. Л. Память коллективная Versus память индивидуальная: к вопросу о симфоничности / Н. Л. Мысливец // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. – 2018. – № 4. – С. 65–74.

Y. Stulov

INDIVIDUAL – COLLECTIVE – INTERGENERATIONAL TRAUMA IN THE NOVEL «HOMEGOING» BY YAA GYASI

The novel «Homegoing» by Ghanaian American writer Yaa Gyasi follows the 250-year-old history of the family of two step-sisters born on Gold Coast who start the African and the American branches of the family. The theme of trauma permeates the whole novel, and though at the beginning it shows the two sisters' individual trauma it then fits the historical context and becomes collective trauma going through seven generations and becoming the historical experience of the colonized people and, in no less measure, of the colonizers.

Keywords: trauma, American novel, Ghanaian literature, African American literature, racism.

В. Я. Малкина (Москва, Россия)

ПАМЯТЬ И ЗАБВЕНИЕ В РОМАНЕ Р. ФЕДЕРМАНА «ТСС... ИСТОРИЯ ОДНОГО ДЕТСТВА»

Анализируется роман Р. Федермана «Тсс... История одного детства» (2008) с точки зрения репрезентации в нем исторической памяти, а также роли забвения и воображения. Также затрагиваются такие вопросы, как соотношение личной и коллективной памяти, роль травмы и памяти в формировании идентичности, а также воплощение травматического опыта, памяти и забвения в нарративной структуре романа.

Ключевые слова: историческая память в литературе, память и забвение, травма, Холокост, Р. Федерман.

Объектом исследования в нашей статье является роман Рэймона Федермана «Тсс.. История одного детства» («Chut: Histoire d'une enfance»), вышедший в 2008 году, в русском переводе в 2020-м.

Рэймон Федерман – франко-американский писатель, поэт, переводчик и ученый-филолог. Он родился в 1928 году во Франции, в еврейской семье; его родители и сестры погибли в Аушвице, а его самого, в то время тринадцатилетнего подростка, спрятала мать, когда за ними пришли. Федерман выжил, до конца войны скрывался на юге Франции, затем уехал в США, где получил образование и начал писать.

Федерман писал на двух языках: часть книг написана по-английски, часть по-французски, а один из романов, «The Voice in the Closet / La Voix Dans le Cabinet de Débarras» («Голос в шкафу») написан параллельно на двух языках. Федерман много экспериментировал и с нарративом, и с его печатным воплощением в книгах, например, использовал разные шрифты, расположение абзацев на странице.

Значительная часть романов Федермана автобиографична, в их основе лежат его воспоминания о жизни во время оккупации во Франции, а затем в Америке, о войне в Корее, в которой он участвовал, о родных и близких и т.д. Первый из этих романов, «Double or Nothing» («Удвой или сдайся»), вышел в 1971 году, затем последовали еще несколько: «Amer Eldorado» («Горькое Эльдорадо», 1974), «Take it or Leave it» («Возьми или оставь», 1971), «The Voice in the Closet / La Voix Dans le Cabinet de Débarras» («Голос в шкафу», 1979), «La Fourrure de ma Tante Rachel» («Мех моей тети Рашели», 1996), «A qui de droit» («Кому положено», 2003), «Retour au fumier» («Возвращение к навозу», 2005) и, наконец, «Тсс... История одного детства» (2008).

Это последнее произведение из автобиографического цикла (Федермана не стало в 2009 году), однако хронологически оно

охватывает самые первые детские годы, прерванные гибелью его семьи в Холокосте и собственным спасением. «Тсс...» – это то, что сказала мать Федермана, когда спрятала его в чулане и тем спасла ему жизнь. В книге обрывочные воспоминания о детстве перемежаются постоянным возвращением к этому эпизоду, а заодно авторской метарефлексией о том, как писать воспоминания. Травма и память о ней являются не только центральным событием, о котором рассказывается, но и частью события самого рассказывания. В задачи статьи входит проанализировать, во-первых, память и забвение в романе, во-вторых, соотношение личной и исторической памяти, и, в-третьих, их отражение в нарративной структуре произведения.

Как известно, категория памяти начала осмысляться еще в античности и не переставала быть одним из пунктов притяжения всей европейской культуры, однако новое освещение она стала получать с начала XX века. Морис Хальбвакс ввел в то, что сейчас называется *memory studies*, понятие коллективной памяти. Он разделяет память автобиографическую (личную, внутреннюю) и историческую (внешнюю, социальную). При этом историческая память (даже у современников исторических событий) во многом иллюзия памяти, воображение, основанное на чужом опыте и чужих воспоминаниях («заимствованная память»). Коллективная историческая память сохраняет «живую историю», то есть не письменно зафиксированные безличные факты и даты, а личные мысли и опыт [1]. В отличие от него, Поль Рикёр в книге «Память, история, забвение» [2] противопоставляет коллективную и индивидуальную память, а рассматривает их как взаимодополнительные категории, соотнося с забвением как необходимым свойством памяти, а также с историей, категорией времени и нарративом. Для него память – даже историческая – связана с воображением субъекта. Во второй половине XX века историческая память становится предметом рефлексии не только в истории, философии и социологии, но и в литературе, когда, после Второй мировой войны, соотношение личной и исторической памяти, а также поиск идентичности после переживания травматического опыта через обращение к прошлому, становится сюжетной основой многих художественных или художественно-документальных произведений.

В литературоведении категория исторической памяти также используется, но без придания ей терминологического смысла. Мы же, опираясь на исследования А. Бергсона, М. Хальбвакса, Й. Йерушалми, П. Рикёра, Я. и А. Ассман, П. Нора, М. Хирш, Л. Репиной и других, предлагаем рассматривать историческую память в литературе в качестве

категории поэтики, понимая ее как вторичную символическую репрезентацию личного или коллективного исторического прошлого в литературном тексте и его субъективное осмысление. Причем историческая память в литературе – это не только рефлексия об исторических событиях, но и репрезентация памяти, иногда и рефлексия о ней и способах ее сохранения. Проблема исторической памяти в литературе оказывается связана не просто с осмыслением прошлого, но и с поисками идентичности, непрерывности исторического процесса, преемственности поколений, сохранения культуры.

Для анализа исторической памяти в том или ином произведении, необходимо затрагивать субъектную / нарративную структуру, хронотоп, а также сюжетную и образную организацию текста. Именно таким образом мы подходим к роману Рэймона Федермана.

Нарратор ведет повествование от первого лица, последовательно выстраивая образ себя как Рэймона Федермана – писателя и в то же время подростка, потерявшего семью в Холокосте.

Текст состоит из непрерывной (без разделения на главы) цепи фрагментов, но в то же время повествование о прошлом («зона историй», как пишет сам Федерман) перемежается с вставками другого плана, выделенными курсивом и отделенными от основного повествования. Назовем его «зоной (мета)рефлексии», поскольку эти вставки содержат рассуждения о том, что он пишет и собирается писать, обращения к самому себе (и к нему – от воображаемых читателей и критиков), письма от издателей, разговоры с дочерью и т.п. Кроме того, в роман вставлены стихи Федермана, ассоциативно связанные с рассказываемыми событиями («Желтое унижение», «Благотворительная столовая», «Газ», «Наша Сестра (В память о ней)» и т.д.), а еще в середине имеется «список сцен из моего детства, о которых надо рассказать», и дальше о некоторых из них он и вправду рассказывает.

И в зоне историй, и в зоне рефлексии нарратор называет себя по имени: «Они назвали имена тех, кого пришли арестовать: Симон Федерман. Маргарита Федерман. Сара Федерман. Рэймон Федерман. Жаклина Федерман» [3, с. 16]. Есть и случаи неосинкретической субъектной структуры, не только когда Федерман обращается к самому себе, но и когда говорит о себе в третьем лице, то есть так, как о нем говорили бы другие, как будто кто-то (или он сам из временной дистанции) видит его со стороны: «Теперь я расскажу. Что произошло в тот день. <...> Дети гуляют во дворе. <...> Все, кроме Рэймона и Жаклины, которые играют в сарае» [3, с. 177].

Также в книге есть немало отсылок к предыдущим автобиографическим романам Федермана, например: «Ладно, не стоит рассказывать, почему я уехал обратно в Америку. Поездка во Францию оказалась совершенно провальной. Я рассказал об этом в книге “Мех моей тети Рашели”» [3, с. 148]. Или: «Продолжение этой истории рассказано в книге “Возвращение к навозу”» [3, с. 208]. То есть выстраивается, с одной стороны, длинный исторический нарратив, с другой, повествование обрывочно, так как о многом он не рассказывает.

Понятие истории имеет несколько планов и рефлексивируется в самой книге. С одной стороны, история фигурирует в названии – «Histoire d'une enfance». История – это не только то, что рассказывается, но и то, как. Он не только рассказывает истории о детстве, но и использует «детский» способ рассказывания историй: «Когда дети рассказывают какую-нибудь историю, они говорят невесть что и невесть как. <...> Так вот, именно так я и хочу рассказать свое детство» [3, с. 76]. Истории о своем детстве – это то, что он рассказывает в книге, отсюда и «зона историй», от которой Федерман периодически уходит в метарефлексию о том, как писать об этих историях, и в которую потом возвращается: «На этом останавливается история моих родителей и моих сестер. Это все, что я знаю об их истории. Я не знаю ничего о том, что с ними случилось после этого. После тсс моей матери. За исключением конца. Да, я знаю, как их история закончилась. Я знаю, что они умерли в Освенциме» [3, с. 21]. Но есть и История с заглавной буквы, то есть ход исторических событий, в которую вплетаются частные истории, например, история родных, погибших в Холокосте:

«Все это относится к Истории, но это не их история.

Их история. История того, что произошло после их отправления, не известна никому. Никто не может ее рассказать. Даже я. <...>

Их история закончилась, когда они спустились по лестнице. С того момента они стали для меня отсутствием. Они были вычеркнуты из Истории: X-X-X-X» [3, с. 25].

История людей – это история свидетельства и рассказывания, она основана на личном видении и сопричастности, ее не может восстановить даже документальность. Упоминания документов о гибели его семьи, подтверждение достоверности рассказываемого неодно-кратно встречается в книге, например: «У меня есть документы, которые это подтверждают» [3, с. 21]. Но память, особенно личная, сочетается с забвением, вызванным временем: «Это нелегко, когда рассказываешь что-то травматическое. То, что осталось в тебе на всю жизнь, как дыра в желудке. Или, скорее, дыра в памяти, поскольку мое детство исчезало в забвении» [3, с. 17]. Отсюда – подчеркивание роли вымысла и воображения:

«Пусть читатели скажут: Федерман, ты ведь пишешь не роман, а автобиографию или – еще хуже – какое-то само-домысливание.

А я, я скажу им: вы ошибаетесь, то, что я вам рассказываю, это чистый вымысел, потому что я совершенно забыл все свое детство. Оно было во мне заблокировано. А значит. Все, что я вам говорю, выдуманно, воссоздано. А поскольку все, что пишется, как сказал Малларме, вымышлено, значит и то, что я сейчас пишу, это вымысел.

Маленькие обломки слов, которые я собираю на бумаге, это как кирпичи, из которых строят дом. Сейчас из обломков слов я собираю свое детство» [3, с. 24].

Весь роман – это и есть строительство из обломков, фрагментарность наррации подчеркивает обрывочность воспоминаний, как бы имитируя работу памяти, сохраняющей только отдельные эпизоды из прошлого. Отсюда – нарушение хронологии. От момента, когда закончилось детство – когда полицейские забрали его семью, а его самого мать запихнула в чулан, – повествование разворачивается как бы назад. Однако рассказ не носит последовательный характер, а часть эпизодов затрагивают уже и время после войны и даже относительно недавнее. Это, опять-таки, сознательно рефлексивируется: «А вы думали, что я буду рассказывать свое детство хронологически? Милое дело! Я уже говорил и часто повторял, хронология меня тормозит» [3, с. 27]. То есть, с одной стороны, есть четкая локализация в историческом времени, с другой – время не линейно и не последовательно, вдобавок есть обозначенная временная дистанция между прошлым и настоящим, которая приводит и к взгляду на себя в прошлом как на другого.

Этому способствуют фотографии, которые помогают посмотреть на себя в прошлом. Фотографии – единственное, что сохранилось в квартире его родителей, куда он смог вернуться после войны, и описание фотографий занимает важное место в романе, поскольку также связаны с границей между памятью и воображением: «Вообще-то, я не люблю рассматривать старые фотографии. Они якобы показывают действительность, но на самом деле ее искажают. Это всего-навсего сфабрикованные предметы. Но смотреть на эту фотографию с сестрами и мной я люблю» [3, с. 174]. Фотографии – визуальные воспоминания; это все, что осталось от истории его родителей и сестре. Они выступают одним из механизмов памяти, такой же фрагментарной и обрывочной, как и собственно личная память, поскольку статичны, дискретны и, по мнению нарратора, не соответствуют действительности, как и память как таковая: «Воспоминания тоже лживы. Вспоминать – значит мысленно снимать кино, которое всегда искажает подлинное событие. Воспоминания – это всего лишь художественный вымысел» [3, с. 162].

При помощи воспоминаний (вербальных и визуальных) нарратор в романе осмысляет историю свою и своей семьи и Историю как таковую, и через это происходит обретение самоидентичности «я». Преодоление травмы оказывается необходимым для исцеления от раскола, который произошел в тот день, когда мать сказала ему «тссс»: «мое детство было резко прервано в тот день, когда мать спрятала меня в чулан» [3, с. 218]. Давняя травма привела к чувству вину, оставшемуся надолго: «Всю жизнь я задавался вопросом и не находил ответа, почему меня, а не сестру Сару? Или моих обеих сестер? Почему меня одного?» [3, с. 11].

Травма и вина привели к годам молчания, и книга становится способом преодолеть молчание. Написание романа – не только нарратив, но и перформатив: через обращение к слову происходит поиск причин случившегося; процесс написания романа становится процессом самоидентификации и механизмом передачи памяти:

«Я написал все это ей. Чтобы раскодировать великое молчание, которое мать возложила на меня своим Тсс, подобно тому, как облагают налогом.

Мой долг, если уж на то пошло, в том, чтобы заполнить великую дыру отсутствия, которую мать выкопала во мне. Делать мать присутствующей в том, что я пишу. И вернуть немного достоинства тем, кто был унижен» [3, с. 163].

Травма в романе равна молчанию, молчание – отсутствию памяти. Для преодоления травмы приходится преодолевать забвение и молчание, вспоминать и говорить. Собираение памяти оказывается и написанием романа, который пишет еще одну страницу Истории.

Список литературы

1. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти / М. Хальбвакс ; пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. – М. : Новое издательство, 2007. – 348 с.
2. Рикёр, П. Память, история, забвение : пер. с фр. / П. Рикёр. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
3. Федерман, Р. Тсс... История одного детства / Р. Федерман ; пер. с фр. В. Кислова. – СПб. : Jaromir Hladik press, 2020. – 224 с.

V. Malkina

MEMORY AND OBLIVION IN R. FEDERMAN'S NOVEL «SHHH... THE STORY OF A CHILDHOOD»

In this paper we analyze R. Federman's novel «SHHH... The Story of a Childhood» (2008) from the perspective of the representation of historical memory, as well as the role of oblivion and imagination. We also touch upon such issues as the relationship between personal and collective memory, the role of trauma and memory in the formation of identity as well as the embodiment of traumatic experience, memory and oblivion in the narrative structure of the novel.

Keywords: historical memory in literature, memory and oblivion, trauma, Holocaust, R. Federman.

И. В. Мотеюнайте (Псков, Россия)

РАБОТА ПАМЯТИ В РОМАНЕ Е. ЧИЖОВА
«СОБИРАТЕЛЬ РАЯ»

Анализируется роман Е. Чижова «Собиратель рая» (2019) как ответ на распространение в российском обществе ностальгии по советскому прошлому. В романе ностальгия осмысливается как болезнь, вызванная экзистенциальным страхом смерти, однако анализ романа показывает, что в большой степени она имплицитно отсылает к отсутствию коллективной памяти, что не позволяет изжить травмы советского прошлого.

Ключевые слова: Евгений Чижов, роман «Собиратель рая», травма, память.

Травматичный опыт прошлого века, с его двумя мировыми войнами, репрессиями, тоталитаризмом и сменой формы государственности, русская литература на протяжении всего столетия активно описывала в разных жанрах почти синхронно с переживаемыми событиями. Импульс авторов для описания реакции человека на военные и исторические катастрофы располагался в широком диапазоне от передачи личного опыта трагедии до обнаружения социальной правды и разоблачения советского режима как тоталитарного; от предупреждения публики в антиутопиях до формирования индивидуальной мифологии. Формирование коллективной памяти (прежде всего, как памяти о трагедиях) взяла на себя именно литература, осваивающая темы войны, коллективизации, ГУЛАГа, распада СССР. Что касается общей оценки советского времени литературой, прежде всего, литературным фактом стал растущий интерес к нему в целом, как к отдельному историческому периоду. По мнению Н. Лейдермана, уже Владимов в «Генерале и его армии», выстраивая свой миф о Великой Отечественной войне, предлагает концепцию советской истории: «Вот в чем состоит – по Владимову – главный порок сознания тоталитарного общества: здесь ценность человеческой жизни не берется в учет, она фактически сведена к нулю!» [1]. Одновременно в литературе рефлексировалось и само понятие памяти, особенно личной, свидетельствуя чему – знаковый роман-романс М. Степановой «Памяти памяти» (2017).

В последнее время в тематическом поле изображения прошлого, благодаря в большой степени издательству Е. Шубиной и премии «Большая книга», особое место занимает тема советских лагерей. Она наследует открытому Солженицыным направлению т.н. «лагерной литературы», обычно вставляя ее в широкий контекст социальных потрясений или общего неблагополучия жизни в тоталитарном государстве. Описание/упоминание репрессий соседствует с рассказами

об ужасах коллективизации и / или войны и голода в романах Г. Владимова «Генерал и его армия» (1993), Е. Чижовой «Время женщин» (2009), Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» (2015) и «Дети мои» (2018), Е. Водолазкина «Авиатор» (2016), О. Кромер «Тот город» (2022) и многих других. Развитие именно этой темы в литературе XXI в. показательно отличается от военной. Последняя в эмоциональном плане продолжает В. П. Астафьева и К. Д. Воробьева и акцентирует трагедию. Так, принадлежащие к разным поколениям Д. Гранин с «Моим лейтенантом» (2011) и П. Барскова с «Живыми картинами» и «Воздушной тревогой» одинаково сосредоточены на личном человеческом опыте переживания трагедии и поисках способа его трансляции сегодняшним читателям. Эту задачу Барскова формулирует в своей хрестоматии о ленинградской блокаде: «... как наш современник может составить собственное мнение о ней. Как говорить о блокаде с теми, кто младше нас, для кого эта трагедия – события отдаленного исторического прошлого?» [2, с. 7]. О желании просто передать память о своем опыте потомкам писали и все авторы мемуаров о ГУЛАГе или войне. Например, Д. С. Лихачев начинает мемуары о блокаде словами: «Эта тетрадь – для наших детей – моих. <...> Так возникла у нас мысль записать для наших детей по возможности все то, что сохранила нам память о событиях 1941–1942 гг.» [3, с. 313].

Сегодняшние повествования о лагерях в этом отношении разнообразней: Водолазкин в «Авиаторе» и Яхина в «Зулейха открывает глаза», расширяя хронологические границы действия, демонстрируют разные варианты выхода из травмы, изживания ее, показывая последствия тяжелого переживания. Они опираются на традиции сказки, эпоса и романа и особенно продуктивной оказывается сказочная и робинзоновская у Яхиной [4]. Новый материал – гендерный и этнический – позволил ей описать трагедию как испытание.

Совсем новый роман О. Кромер «Тот город» подтверждает эту тенденцию: читателю без явного осуждения представлен выбор забвения лагерного опыта (ср. с В. Т. Шаламовым) или бережного сохранения и передачи памяти о нем. Автор показывает разные способы пережить трагедию и выйти из состояния травмированности, и само их разнообразие воспринимается антропологической закономерностью, поскольку сама память работает у каждого героя по-разному и не обязательно становится доминирующим фактором жизнеустройства. Такое переакцентирование интереса авторов – от передачи опыта травмы к демонстрации способов ее преодоления – кажется очень важным

поворотом литературы и свидетельством сдвигов в общественных настроениях.

В XXI в. русская литература сделала недавнюю историю страны своей главной темой, о чем в 2000-е писали критики: «Если в середине 1990-х жители России довольно отчетливо делились на тоскующих по советскому и ненавидящих советское, притом, что, захваченные реалиями новой жизни, собственно о советском говорили немного, в современной России мы наблюдаем расцвет массового внимания к событиям относительно недавнего прошлого» [5, с. 326]. Даже увеличение антиутопических произведений (или дистопий), при всей аисторичности жанра, рассматривалось свидетельством сложных отношений страны со своим прошлым: это явление литературного процесса М. Липовецкий и А. Эткинд связывали с непроработанными советскими травмами [6]. Вместе с тем, рос и диапазон оценок каждого сложного исторического события; его широта особенно ярко проступила в книге С. Алексиевич «Время сэконд хэнд»: все говорящие вспоминают распад СССР с разными, подчас противоположными эмоциональными оценками события. Обилие сложного материала требовало осмысления, и наука отвечала запросу: вышел ряд монографий, посвященных памяти о советском прошлом и ее репрезентации в культуре [7, 8, 9]. Вывод сводился к мысли, что интерес общества к предшествующему периоду объясняется недовольством современностью и настроением ностальгии в политической риторике и рекламных текстах пронизывает культурное сознание, что и отражает литература.

Ностальгии посвящен и роман Е. Чижова «Собиратель рая» (2019) [10]. Евгений Львович Чижов – автор четырех романов «Тёмное прошлое человека будущего» («Октябрь» № 6, 7, 2000; «Олма-пресс», 2002; «ЭКСМО», 2009); «Персонаж без роли» («ЭКСМО», 2008); «Перевод с подстрочника» («АСТ», 2013); «Собиратель рая» («АСТ», 2019). Даже по их названиям видно, что отношение человека со временем – главная тема этого писателя. Одновременно «Перевод с подстрочника» убедил в его горячем интересе автора к современной повестке и способности ее перспективно осмыслять. Поэтому от последнего романа справедливо было ожидать отклика на актуальное восприятие прошлого российским обществом.

Действие «Собирателя рая» происходит на рубеже XX–XXI веков. Коллекционер Кирилл получил прозвище Король (баракхолки), поскольку наделен гениальным чутьем к вещам. И торговцы на базаре, и свита Короля признают его талант и превосходство. Специфика его коллекций – принципиальная обыкновенность вещей, он собирает не

редкости, а обыденность, незаметность, типичность. В перечнях вещей, лежащих на прилавках барахолки или осевших в коробках и шкафах Короля, выстраивается мозаичная картина, оторванная от реальности как настоящего, так и определенного прошлого; в них подчеркнута историческая хаотичность. Из фрагментов выстроить представление о хозяине или об эпохе трудно, для этого нужно воображение и талант; вещи нужно «увидеть», и Король это умеет. Наличие «стиля» – едва ли не самая частая его характеристика. Автор в интервью газете «Известия» 27 октября 2020 года охарактеризовал его так: «Он – денди, запоздалый стилиста и харизматичный человек, на блошином рынке окружен свитой последователей. Едва ли это депрессивная личность. Его эскапизм — победа стиля над современностью» [11]. Самобытность и выдающиеся способности героя обесцениваются в финале романа, когда после его смерти музеи не принимают собранные им вещи, определяя их как «барахло». Личные достоинства Короля, его трудолюбие и талант не находят отклика в самой близкой его натуре форме сохранения человеческой памяти через предметы. Вещи утрачивают привычную для литературы функцию символического воплощения исторического времени, а в художественном мире романа отвергается возможность сохранения памяти о талантливом герое.

«Стиль» Короля имеет характерную особенность: он заставляет его подстраивать человека под одежду, создавая облик, который, однако, ближе к маске. Примечательно, что чаще всего автор называет среди вещей одежду, причем и на Короле, и на его спутниках.

«На вечеринки Короля попасть хотели многие, поскольку было известно что на них он открывает свои запасники и раздает в пользование гостям – только на один этот вечер – разные необыкновенные вещи из своих коллекций. Карандаш охотно брал себе что-нибудь военное: френч, гамаша или брюки галифе. Бойман обычно получал котелок или даже цилиндр, преобразивший его – вместе с подтяжками и галстуком-пластроном – в финансового воротилу, типичную акулу капитализма. Лера куталась в самое настоящее, пусть и заметно траченное молю боа из страусовых перьев, в котором ее улыбка даже против воли делалась таинственной, а глаза – чуть раскосыми и блуждающими. Вика получала что-нибудь вроде шляпы с вуалью или муфты, а однажды ей достался шиншиловый палантин, но Король сказал, что ее прическа совершенно к нему не подходит, извлек из нагрудного кармана ножницы, пощелкал ими и мгновенно у всех на глазах сделал ей стрижку бубикопф – самую популярную в двадцатых» [12, с. 98].

Сцена переодевания / дарения одежды, описанная в романе, обнажает защитную функцию одежды и становится актом, символизирующим стремление спрятаться и уберечься от экзистенциального страха. Он свойствен всем героям; о своем страхе

старости и страхе смерти каждый из них говорит более или менее распространено. В духе любимого Чижовым Достоевского [11], каждый имеет свою теорию о времени и жизни, и эти теории – их ментальные попытки спастись. Король же предлагает материальные – вещи, в которых незаметно оседает ускользящее время. Но отношение его друзей к вещам разное: одна «сначала боялась», поскольку это чужие вещи, другой – Карандаш – вообще не интересуется вещами и планирует написать роман о жителях барахолки. Как видим, объединяют их не вещи, а отношения, по природе своей никак не привязанные к предметам прошлого. Характерно описание того, как Карандаш, переживая расставание с Лерой, хранит автобусный билетик, напоминая ему о любимой. Билетик назван в ряду других напоминаний, прежде всего, об окрашенных воспоминаниями локусах: о кафе, о повороте за угол дома, улице, квартире. В результате затертый и затерянный в кармане билетик исчез, а дружеские отношения сохранились через письма и встречи. Впоследствии друзья вспоминают людей и события, а не вещи, которые, впитывая эмоции настоящего, могут некоторое время маркировать прошлое (автор отводит билету срок в несколько месяцев), но не способны его сохранить или продлить во времени, то есть поддерживать память хотя бы о собственном прошлом. Отчуждение вещей – один из структурных элементов романа, задающих дистанцию между героями и прошлым, между историей и настоящим, между героем и автором, исследующим актуальный феномен всеобщего ностальгирования своих современников.

Кроме того, Чижов отрывает личную память от коллективной, лишая романное действие признаков истории. Симптоматично, что коллекцию советских значков с изображением комсомольских строек 1970-х – 1980-х годов покупает американец, убежденный русской супругой в необходимости собирательства. История присутствует в сознании главного героя в форме пугающего вопроса: рассматривая фото матери, сделанное во время Московского международного фестиваля молодежи, он мучительно старается связать изображение с настоящим обликом матери. Не находя себя в настоящем, он и в прошлом себя не видит, как, впрочем, и другие герои. Упоминание о Берии дано автором как пародия на присутствие истории, нарочито оттеняющая искреннюю заинтересованность героев рассказами старика с барахолки об устройстве потустороннего мира в духе Сведенборга. Мистика привлекает их значительно больше, чем реальность.

Страх перед жизнью репрезентирован и в повторяющемся сне окружения Короля. В тексте пересказано 4 сна. Все варианты имеют

общую константу: человек видит себя голым, осознает свою наготу и стремится укрыться вплоть до желания умереть. Фрейдистский подтекст этого общего сна героев дает ключ к их психологическому складу.

Сюжет чрезвычайно прост: мать Короля, с диагностированным Альцгеймером, выходит на прогулку и теряется. Ее долгие поиски описаны очень подробно, с мелкими происшествиями, мучительными психологическими подробностями и ретроспективами; параллельно рассказывается и о ее блуждании/поисках своего детского дома. Мать обнаруживается в милиции, как она находилась и прежде, и как найдется потом. Отношения Короля к теряющей память матерью – в общем-то и есть главное действие романа. В финале, когда она в Америке лечится по госпрограмме от болезни Альцгеймера и окончательно теряет память (не только не узнает сына, но и вообще забывает о его существовании), Король гибнет в случайной драке.

По воле автора, связь с матерью оказывается единственной ничтожкой, связывающей его с жизнью. Несколько сцен в квартире, рассматривание ее молодых фотографий, упоминание врача и ежедневно ухудшающегося состояния напоминают аналитичность «Записок блокадного человека» Л. Гинзбург и производят сильное впечатление безысходности. Одна из подруг Короля рассказывает о своем подобном опыте: 5 лет так уходила ее бабушка. Из ее рассказа следует, что не конкретное событие, а длительность невыносимого состояния оказывается толчком к изменению психики. Героиня не называет свое состояние травмой, но определяет его именно как травматическое в духе достижений современной психологии: она говорит, что в этот период все происходящее вокруг не имеет значения и не замечается ею по сравнению с домашним адом; фактически она говорит о глубоком отчуждении от реальности. Разрыв с ней как следствие дряхлеющего нервного напряжения, связанного с потерей близкого человека, и становится психологической травмой. Как показывает Чижов, это сильно деформирует психику и на всю последующую жизнь накладывает отпечаток на личность.

Название дано роману редакцией, автор с ним согласился. Герой-протагонист оценивает свое коллекционирование как собрание рая:

«Память человека глубже него самого, и никто не может увидеть, что у него на дне. А на дне у него отблески того самого рая, который был до начала общей истории и будет после конца каждой отдельной» [12, с. 257]; «А когда чувствуешь, что тебя нет, то и вообще ничего, кроме тоски, не остается. Тянет и тянет, как сквозняк. И ничем эту дыру на месте себя не заткнуть. Одни мои вещички меня спасут. На каждой вещи из прошлого лежит отсвет рая! Я хотел собрать для вас рай» [12, с. 133].

Размышляющий об этом герой декларирует стремление спастись из черной дыры современности с помощью коллекционирования. Его пугает именно движение времени, о чем прекрасно сказала Е. Вежлян в рецензии на роман: «то, что кажется ностальгией, на самом деле – попытка прикрыть метафизический сквозняк настоящего, в котором человеку просто-напросто не за что зацепиться» [13].

Однако при отсутствии движения теряет смысл и само явление памяти, главная функция которой – выстраивание истории. Автор рассказывает о прошлом (не всегда достоверном) только Марины Львовны, матери Короля, другие герои его словно не имеют, повиснув в безвременьи барахолки, об их жизни читателю практически ничего неизвестно, и они в тексте существуют без исторического и биографического контекста, «голыми», несмотря на названные предметы одежды и озвученные теории. Бурная история страны не породила продуктивных форм памяти. Из всех явлений / событий / форм прошлого для современного человека, по Чижову, оказалось актуальным лишь человеческое детство: туда, в существующий уже только в ее воображении дом постоянно идет Марина Львовна. Из ее эксплицированных в тексте воспоминаний читатели видят, что ничего хорошего в реальном детстве героини не было (бедность, работающие отсутствующие родители, холодные удобства во дворе, страшноватый путь через дворы), но актуальными для нее осталось ожидание встречи с родными и надежда на тепло и уют – «рай». Он сконструирован из универсальных потребностей человека, имеет мало индивидуальных черт и существует в отрыве от реальности и прошлого, и настоящего; но в его наличие свято верит и сын. Утрата памяти при наличии прошлого обеспечивает субъективное счастье героини, осмысленное сегодня как болезнь. Мать Короля – самый счастливый герой в романе; но ее состояние – детски блаженное движение к раю – в сознании читателя связано с необратимой утратой памяти, и Чижов, посвящая роман ностальгии, распространяет этот диагноз на все общество.

Попытки выстраивания собственной жизни при помощи чужих вещей терпят крах; слабая личная память, не связанная со значимыми для многих событиями, не формирует память коллективную, и человеку остается только ностальгия по метафизическому раю в утробе матери, который скорее похож на небытие. Таким образом, в романе Чижова осмыслено состояние ностальгии как состояние травмированности и болезни. Существование человека в современности маркировано экзистенциальным страхом, в большой степени связанным с отсутствием работы памяти, что и оказывается травмой.

Список литературы

1. Лейдерман, Н. Георгий Владимов и его генералы, или Реализм сегодня [Электронный ресурс] / Н. Лейдерман // Урал. – 2003. – № 7. – Режим доступа: <http://uraljournal.ru/work-2003-7-1367>. – Дата доступа: 23.10.2022.
2. Барскова, П. Ю. Рассказать о блокаде / П. Ю. Барскова // Блокада. Свидетельства о ленинградской блокаде : хрестоматия / сост. П. Барскова. – М., 2017.
3. Лихачев, Д. С. Воспоминания / Д. С. Лихачев. – СПб. : Logos, 1995.
4. Мотеюнайте, И. В. Травма советского лагеря в современном русском романе (Гузель Яхина, Евгений Водолазкин). Знаковые имена современной русской литературы : кол. моногр. / под ред. А. Скотничкой и Я. Свежего. – Краков, 2019. – С. 283–295.
5. Литовская, М. Советская империя как тема современной литературы / М. Литовская // Ностальгия по советскому / отв. ред. З. И. Резанова. – Томск : Изд-во Томск. ун-та, 2011.
6. М. Липовецкий – А. Эткинд. Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 6. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/mark-lipoveczkij-8212-aleksandr-etkind-vozvrashtenie-tritona-sovetskaya-katastrofa-i-postsovetskij-roman.html>. – Дата доступа: 23.10.2022.
7. Советское прошлое и культура настоящего : моногр. : в 2 т. / отв. ред. Н. А. Купина, О. А. Михайлова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009.
8. Ностальгия по советскому / отв. ред. З. И. Резанова. – Томск, 2011.
9. Советское как дискурсивный феномен: способы концептуализации прошлого : моногр. / под общ. ред. О. Л. Михалёвой. – Иркутск : Изд-во Иркутск. гос. ун-та, 2013.
10. Станислав Секретов История болезни [Электронный ресурс] // Знамя. – 2019 – № 12. – Режим доступа: <https://znamlit.ru/publication.php?id=7465>. – Дата доступа: 23.10.2022).
11. Стулова, Арина. Ностальгия – это тоска по раю [Электронный ресурс] / Арина Стулова // Известия. – 2020. – 27 окт. – Режим доступа: <https://iz.ru/1078623/arina-stulova/nostalgia-eto-toska-po-raiu>. – Дата доступа: 23.10.2022.
12. Чижов, Е. Собиратель рая / Е. Чижов. – М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2019.
13. Вежлян, Е. Современная проза и руины будущего [Электронный ресурс] / Е. Вежлян // Литература. – 2022 – № 199 (окт.). – Режим доступа: <https://Literatura.org/criticism/4139-evgeniya-vezhlyan-sovremennaya-proza-i-ruiny-buduschego.html>. – Дата доступа: 23.10.2022.

I. Motejunaite

THE WORK OF MEMORY IN THE NOVEL «THE GATHERER OF PARADISE» BY E. CHIZHOV

The article analyzes the novel by E. Chizhov «Gatherer of Paradise» (2019) as a response to the spread of nostalgia for the Soviet past in Russian society. In the novel, nostalgia is interpreted as a disease caused by an existential fear of death, but the analysis of the novel shows that to a large extent it implicitly refers to the lack of collective memory, which does not allow to overcome the traumas of the Soviet past.

Keywords: Yevgeny Chizhov, novel «Gatherer of Paradise», trauma, memory.

Т. Е. Автухович (Гродно, Беларусь)
«БУДУЩЕЕ СВЕТЛО И ПРЕКРАСНО»?

Рассматривается «травма будущим» – отрицание будущего, характерное для современной цивилизации, возникающее как переживание исторических травм и травматических событий современности. На основании анализа романов В. Пелевина, В. Сорокина и Д. Глуховского определяется конфигурация «травмы будущего», характерная для постсоветского пространства, констатируется снижение уровня оптимистических ожиданий, обсуждение опасности исчезновения России как государства, а также возможных антропологических изменений, чреватых уничтожением человека как вида. Делается вывод, что при всем отличии модальности проговаривания этой травмы – дистанцированно-иронической у Пелевина, гипертрофированно-шизоидной у Сорокина, экзальтированно-тревожной у Глуховского – в их текстах присутствует парадоксальная фигура отказа – отказа думать и говорить о будущем, что во многом обусловлено зависанием настоящего в точке бифуркации.

Ключевые слова: травма будущим, В. Пелевин, В. Сорокин, Д. Глуховский, трансгуманизм.

В названии статьи поставлены под сомнение знаменитые слова из романа Н. Чернышевского «Что делать», отразившие мировоззренческие установки эпохи модерна с ее верой в прогресс, линейность исторического развития и определившие жизнь нескольких поколений на протяжении XX в.: «Будущее светло и прекрасно. Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можете перенести» [1]. Патетическая модальность авторского призыва воспринимается сегодня с недоверием, скепсисом, иронией, и в этом фиксируется как отношение к лозунгам официального оптимизма, так и восприятие будущего, характерное для современной культуры, осознавшей непредсказуемость истории, которая в каждой точке бифуркации может изменить свой ход. Дистанцировавшись от трагедий прошлого, избрав формулу «жить здесь и сейчас» в качестве жизненного императива, поколение XXI в. сталкивается с переживанием «тревожного настоящего» и страха перед завтрашним днем [2, с. 10].

Отрицание будущего характерно как для постсоветского, так и для западного пространства, о чем свидетельствует актуализация постапокалиптических жанров в современном искусстве. «Аларм и хоррор – состояние современной цивилизации, которая боится сама себя, своего будущего», более того, «не нуждается в образе будущего» [2, с. 10, 11], поскольку этот образ рисуется в эсхатологических тонах, переживание которого даже на уровне чтения литературных текстов или просмотра

фильмов на соответствующую тему не приносит искомой психологической разрядки.

Причины этого состояния разнообразны, среди них можно выделить несколько. С одной стороны имеет место посттравматический синдром как реакция на перенесенные человечеством в XX в. коллективные (исторические) травмы, среди которых войны, массовый террор, геноцид целых народов, проявления насилия, пыток. Даже не являясь жертвами и/или свидетелями травмирующих событий, более того, дистанцируясь от их переживания и осмысления, новые поколения на подсознательном уровне ощущают на себе их психические и даже физические последствия. Психологи говорят о поколенческой (трансгенерационной) травме, которая проявляется в необъяснимом беспокойстве, кошмарах, проблемах со сном, алкоголем, наркотиками, в суицидальных наклонностях, в недоверии к людям и к миру. При этом политика замалчивания травматических событий истории – как семейной, так и государственной – предопределяет формирование «горячего прошлого» (К. Лоренц), которое рано или поздно проявляется в отношении к настоящему и будущему; свой, во многом непредсказуемый и не вполне изученный, вклад в этот процесс вносит политика «памяти», направленная на актуализацию прошлого в сознании новых поколений. Как результат, для современного человека характерна «травма ожидаемым будущим», «навязчивость будущего», на которое переносится страх повторения событий, имевших место в прошлом, и ожидание надвигающихся незнакомых опасностей [3].

С другой стороны, наряду с «травмой прошлым» имеет место и «травма нынешней жизнью» [3], которая обусловлена ускорением темпов цивилизационных и социокультурных изменений, бурным развитием новых технологий, информационным прессингом, «историзацией сознания» современного человека, вовлеченного благодаря медиаресурсам в происходящее на земном шаре, а также ростом благосостояния части населения, которое именно поэтому испытывает страх перед возможностью все потерять [2].

На постсоветском пространстве это общее для человечества состояние усугубляется кризисом идентичности, который проявляется в «кризисе утраты», вызванном «распадом прежнего и возникновением нового государства, изменением экономико-политической системы и структуры общества», и «кризисе вхождения», связанном со столкновением с западным миром и его ценностями [4], что привносит свою специфику в тревожное ожидание будущего, создавая отличную от западной конфигурацию «травмы будущего».

В статье данная конфигурация будет рассмотрена на примере романов Д. Глуховского «Будущее» (2013), «Пост» (2021), В. Сорокина «Доктор Гарин» (2021), В. Пелевина «Transhumanism Inc.» (2021) и «KGBT+» (2022). Выбор произведений определяется, во-первых, их принадлежностью к постапокалиптической антиутопии, которая по законам жанра соотносится с современностью; во-вторых, единством авторов в понимании потенциальных угроз развития страны и человечества в целом и в то же время отличием в способах творческого воплощения этих угроз и главное – модальностью авторского высказывания о возможном будущем. При этом вышедший на семь лет раньше остальных произведений роман Д. Глуховского «Будущее» позволяет оценить понижение «градуса оптимизма» по отношению к перспективам развития страны и определить наиболее значимые для начала третьего десятилетия текущего столетия проблемы.

В романе 2013 г. на первом плане проблемы, которые уже становятся реальностью сегодняшнего дня: перенаселение и в связи с этим необходимость ограничения рождаемости; нехватка пищи и питьевой воды в некоторых регионах, экологические катастрофы и как результат – создание искусственной среды обитания; фантастическая реализация либеральных слоганов «Мир – большая деревня» и «Европа – наш общий дом», которая сочетается с торжеством европейского изоляционизма: сытая, решившая все проблемы, в том числе проблемы болезней, старения и смерти, Европа отгорожена от остального мира, чтобы не пропустить незаконных мигрантов – потенциальных варваров, грозящих уничтожить созданный технократический «рай». Утопия в романе граничит с антиутопией, поскольку идиллия остановившейся истории взрывается не только внешними угрозами, но и внутренними факторами: подсознательной тягой обитателей «рая» к свободе, любви, к осмысленной жизни, которая пресекается и жестоко наказывается верховной властью. Контроль за передвижением людей с помощью приборов слежения; уничтожение политических оппонентов; рейды бригад «бессмертных», которые наказывают женщин, решившихся вопреки запрету родить ребенка; разлучение детей с родителями, сопровождающееся необходимостью публичного отказа ребенка от матери – в этой картине будущего переживание реальных травм прошлого и настоящего подсвечивается библейскими и античными аллюзиями, что подчеркивает трансисторический характер конфликта между утопическими концепциями и их реальным воплощением. Присутствие в авторском сознании памяти о травмах недавней истории – сталинских репрессиях, практике «железного занавеса» во многом

обуславливает и тип хронотопа, характер сюжета, и модальность повествования о судьбах героев.

В контексте проблематики статьи симптоматичными в «Будущем» представляются несколько моментов. Во-первых, Д. Глуховский, тематизируя в романе интенсивно обсуждаемую начиная с 1960-х гг. западными интеллектуалами и футурологами проблематику трансгуманизма, переводит ее рассмотрение в общефилософский контекст – связывает с традиционными этическими аспектами проблемы бессмертия, артикулированными в христианстве. На первом плане оказывается вопрос о смыслополагании человеческой жизни и цене обретенного благодаря научным открытиям бессмертия; такой аспект, как воспроизведение в социальной структуре общества будущего неравенства и практик подавления личности, оказывается вторичным и используется лишь для мотивировки сюжетного развертывания. Во-вторых, несмотря на драматизм изображенных событий, финал романа проникнут оптимистической верой в будущее человечества: отправляя новорожденного ребенка – свою дочь Анну на африканский континент, герой романа, Ян Нахтигаль, а вместе с ним и автор, перезапускает историю как историю насилия во имя торжества новой «благодати» – человечности. Роман, таким образом, становится антроподицеей и теодицеей по Глуховскому [см.: 5] – утверждением неизбежности победы коллективного разума над искушением обрести механическое бессмертие тела. Наконец, в-третьих, пространство романа – Европа, в то время как Россия, в целом постсоветское пространство, оказавшееся за стеной, остается для героев и автора *terra incognita*.

Уже в начале 2020-х гг. в осмыслении трансгуманизма появляются новые акценты, в большей степени ориентированные на осмысление проектов создания искусственного интеллекта (нейросетей) и достижения на этой основе постчеловеческого состояния – появления нового разумного вида в процессе эволюции человечества. В романах Пелевина популярные сегодня в массовом сознании конспирологические теории об управлении Землей и судьбами людей представителями «золотого миллиарда» экстраполированы в далекое будущее, когда с помощью новых технологий самые богатые люди планеты получают бессмертие мозга отдельно от тела и в то же время возможность наблюдать и испытывать симулятивные ощущения и физические удовольствия. Участь остальных людей («гомиков» – новой популяции *homo sapiens*), которые живут в обычном, не виртуальном, мире, полностью определяется фондом «Открытый мозг», который через мозговые импланты и электронные ошейники осуществляет и руководство, и слежение, и манипулирование ими. Человек, таким

образом, полностью утрачивает свободу воли и выбора, уподобляясь «собаке на цепи»; процесс медиатизации найдет окончательное завершение в практиках управления людьми через мозговые импланты, оформляя их «конsumerические, политические и прочие предпочтения в пользу властей» [6, с. 112], ограничивая потребности и желания примитивным набором благ («вот твоя лошадь, вот твоя усадьба, вот твоя фема, вот твоя контора. Суди, дружок, не выше сапога, а конкретно – крокодилового голенища генерала Судоплатонова» [6, с. 113]), отсекая любые попытки думать и задавать вопросы. Технологический прогресс, по Пелевину, будет сочетаться с технологическим регрессом, поскольку забота об экологии приведет к отказу от технических усовершенствований («На планете гуманная зеленая эра на ветряках и лошадиной тяге» [6, с. 111], использованию биороботов – новых «крепостных»). Таким образом, Пелевин развивает тот аспект трансгуманистической футурологии, который оказался на периферии в романе Глуховского, – вопрос о социально-политическом расслоении общества: согласно прогнозу писателя, это расслоение и неравенство благодаря развитию технологий приобретет еще более изощренный и циничный характер. Привилегированная часть общества («баночники»), обретя бессмертие мозга, будет иметь возможность удовлетворять свои фантазии и желания за счет внедрения в мозг представителей низшей касты; в свою очередь симуляция человеческих чувств, в том числе любви, которая оказывается порождением / выполнением фантазий обитателей «банок» и их приближенных, чревата опустошением и депрессией, выходом из которой может быть только самоубийство («Transhumanism Inc.») или творчество / жизнь сознания как внутренняя эмиграция («KGBT+»). Если на протяжении всей истории мировой литературы любовный сюжет был символическим воплощением пути к гармонизации мирового хаоса, расколотого мира, то «любовь» героев пелевинского романа – выражение не только опустошения мира и уничтожения человеческого (метафора сегодняшнего исчезновения человека), но и констатация тупиковости ставок на исключительно технологический путь развития человечества.

При всей нацеленности на создание картины «победившего трансгуманизма» роман Пелевина пронизан прозрачными ироническими намеками на современность. Более того, поставив в центре фабулы романа «KGBT+» судьбу музыканта – «вбойщика», Пелевин вводит в сюжет момент метафорической авторефлексии: завершающие роман рассуждения героя – это мысли автора, его выбор, в котором отказ от будущего и размышлений / борьбы за него увенчивается решением «жить в “сейчас” без жалоб и экстазов, опираясь на то, что есть в этом

миге», потому что «единственное действие (или не-действие, кому как нравится), позволяющее вернуться в божественную природу, – это принять все как есть вот прямо сейчас» [6, с. 555]. «Let it be» и «Покой и воля» – в диапазоне между этими позициями, отсылающими к известным культурным контекстам, Пелевин вслед за героем, надо полагать, выбирает терпение как единственную «дорогу к счастью». За этим стоит, очевидно, и признание иллюзорности своей стратегии на установление иронической дистанции по отношению к происходящему как способу обретения индивидуальной свободы, и понимание того, что попытка заглянуть в будущее не принесит успокоения: «Само путешествие длится всего несколько секунд, но приходиться в себя придется долго. // Да и захочу ли я в будущее, если смогу его увидеть?» [6, с. 105] – ответом на этот вопрос оказывается роман Пелевина. Ответом отрицательным, ибо будущее, каковым его видят сторонники усовершенствования человека с помощью биотехнологий, окажется не воплощенной утопией и обретенным раем, а самоуничтожением человечества. В то же время само обращение Пелевина к фантазиям на тему трансгуманизма фиксирует отсутствие сегодня вдохновляющей перспективы развития не только мира, но и литературы, зависание в точке бифуркации как зоне тревожных ожиданий.

Второй обсуждаемой проблемой будущего является потенциальная конфигурация геополитического мироустройства и перспектива возможного распада России – в этом проявляется гипертрофированное переживание «травмы утраты». У Пелевина будущий передел мира выглядит как сочетание империй нового типа: в Европе воцарится «демократический ислам», Америка («Соединенные местечки») «скрыта за атлантическим файберолом», «за степями Курган-Сарая – великая азиатская империя Да Фа Го» [6, с. 111]; в свою очередь Россия – «Доброе государство» находится под влиянием полярных нарративов, либерального и охранительного, способных вызвать смуту и развалить страну, более того, правящая партия «сердоболов», потомков большевиков, грозит уничтожить весь мир. Очевидно, что в будущем, по Пелевину, реализуется концепция многополярного мира, в котором технологическое сотрудничество (мозги «баночников» хранятся в Лондоне) будет сочетаться с полной изоляцией империй друг друга.

В романе Сорокина «Доктор Гарин» представлена перспектива развала России: после провала амбициозного либерального проекта единой Евразии Россия распалась на несколько враждующих друг с другом стран – Московию («безумный и гнойно-веселый мир» [7, с. 11]), Уральскую, Алтайскую и Дальневосточную республики, Республику Саха, между которыми идет перманентная ядерная война, где говорят на

разных языках. «Психиатрический гипермодернизм» Сорокина в романе – это путешествие героя, доктора Гарина, из одного кошмарного сна в другой, каждый из них представляют собой вариант моделирования альтернативной истории. Так возникает виртуальный мир, в котором прошлое осмыслено как «мешок без дна», «бесконечный шизоисточник взаимопровокаций» [7, с. 70], прорастающий в вероятном романном будущем в виде гипертекста возможных миров. Что было бы, если бы: в 1953 г. победил Берия, объявив новый НЭП? если бы победили сторонники «мирового анархо-коммунизма»? если бы в России осуществилась национальная утопия крестьянско-помещичьей идиллии, «Берендеева царства»? если бы реализовалась восходящая к Чернышевскому идея выведения новой породы людей? Мир будущего в «страшных снах» о будущем по Сорокину – это мир антропологических изменений, диапазон которых определяется полюсами агрессивного «скорбного бесчувствия» с одной стороны и биологической мутацией людей в зомби с другой. В отличие от Пелевина, Сорокин считает изменение человека как биологического вида (наиболее страшный вариант – «болотная цивилизация» «чернышей») результатом не использования биотехнологий, а исторического эксперимента, осуществленного после 1917 г. «партией небытия» [7, с. 275]. Именно поэтому во всех альтернативных вариантах истории в романе воспроизводится атмосфера коллективного психоза, насилия, устройство общества по модели концлагеря с неравенством, основанным на подавлении. Мир будущего в России – это мир ядерных конфликтов, сползающий в каменный век, «воронка небытия».

Путешествие по «страшным снам» в романе Сорокина сопровождается путешествием по литературе – отрывки из написанных некогда текстов читает герой, который и сам выступает как реинкарнация героя то ли чеховской «Палаты № 6», то ли «Гиперболоида инженера Гарина» А. Толстого. Эти тексты образуют в романе своего рода альтернативу виртуальному путешествию героя, выступая как «бывшее небывшее», как документы прошедших эпох, свидетельствовавшие о своем времени, его надеждах, определявшие сознание эпохи и готовившие будущее, с которым пришлось столкнуться героям романа. Гипер-шизо-реальность «снов» героя романа – симбиоз, с одной стороны, традиций волшебной сказки и авантюрного повествования [8], с другой стороны, приемов компьютерной игры / путешествия во времени и пространстве, стилизаций культовых текстов прошлого и фэнтези о средневековье.

Как и Пелевин, Сорокин не испытывает иллюзий по поводу будущего, подчеркивая, что прошлое неизбежно прорастает в

завтрашнем дне, причем в гипертрофированном виде. Как и Пелевин, Сорокин преисполнен злой иронии по отношению к тем, кто сегодня претендует на роль вершителей мировой истории: недавние и действующие акторы мировой политики – члены «большой восьмерки» представлены обитателями психиатрической клиники доктора Гарина, причем, используя свой «фирменный» прием буквализации метафоры, Сорокин так описывает их внешность: «Пациент по имени Дональд представлял собой большую белую задницу, окрапленную местами россыпью мелких рыжих веснушек. В верхней части задницы был огромный губастый рот, подобие плоского носа с ноздрями и широко посаженные, вполне красивые глаза раз в пять больше человеческих. <...> Остальные семь элитных пациентов санатория физиологически были устроены точно так же» [7, с. 18]. Как и Пелевин, Сорокин лишь имитирует счастливый финал путешествия своего героя сквозь историю и литературу: встреча Гарина и Маши и их мечта о жизни в Аморомонт, Мире Любви, – лишь очередная утопия индивидуального сознания. Финал, как и весь роман в целом, – ироническая отсылка к вольтеровской повести «Кандид, или Оптимизм»: спустя три столетия после Вольтера Сорокин образом героя отказывает в возможности философствования о мире и о его будущем, которое еще более катастрофично, чем прошлое и настоящее. «Постапокалиптический мир Сорокина, при всей его сентиментальности, остается провозглашением безнадежности, пустоты и метафизической безысходности» [9, с. 153–154]. Как и в случае Пелевина, метарефлексия в романе – признание исчерпанности собственной поэтики.

В еще большей степени травматические ожидания определяют роман Глуховского «Пост»: от страны после «Распада Московской империи» / «катастрофы русского мира» остается только Москва, оцетинившаяся, окружившая себя вооруженными казачьими постами, пронизанная страхом, доносительством, основанная на власти нового императора и в то же время нацеленная на восстановление утраченных, хотя и безжизненных, мертвых пространств, уничтоженных гражданской войной. Пропагандистский нарратив будущего воспроизводит имперские идеологемы прошлого: «Но мы еще <...> увидим, как наша Родина встает с колен. <...> быть Московии снова огромной, единой, грозной, еще на нашем веку быть, и что зваться ей снова как раньше – великой Россией!» [10]. Используя метафору безумия, Глуховский показывает, как нарастающая волна сумасшествия приближается к Москве и уничтожает ее. Негативный прогноз писателя проявляется в трансформации характерного для Глуховского финала: в

романах «Будущее» и «Текст» жертвенная гибель главного героя компенсировалась «чудом» – рождением ребенка, которому предназначено восстановить прерванную цепь времен и поколений. В романе «Пост» тоже присутствует мотив чудесного рождения ребенка вопреки обстоятельствам (во всех романах имеет место ситуация изнасилования героини). Однако оптимистический финал – инверсия евангельского сюжета – проблематизируется сценой объявления «юродивой» Мишели новой святой: свергая одного кумира, толпа возносит на пьедестал нового. Совокупность культурных и литературных контекстов и подтекстов выявляет крушение авторской веры в возможность обретения человечности в безумном мире.

В романе «Пост» наиболее очевидно явлена третья проблема, которая обсуждается писателями в связи с угрозами будущего, – проблема воздействия пропаганды на сознание и подсознание людей. Но если в романах Пелевина это воздействие не вызывает поведенческих изменений, если в романе Сорокина оно отнесено в прошлое, определяя дискурс читаемых доктором Гариным отрывков, то у Глуховского выступает как основная причина безумия, приводящего людей в животное состояние. Натуралистические описания коллективного безумия – метафора нейро-лингвистического программирования, приводящего массы людей к расчеловечиванию. Недоверие к слову, осознание его губительного воздействия на человеческое сознание и страх перед возможной утратой субъектности – проявление кризисного состояния современного общества. Этот отказ подтверждает справедливость слов С. Ушакина о том, что травма выступает как «эпистемологический паралич, как неспособность свести воедино опыт пережитого, опыт высказанного и опыт осмысленного» [11, с. 8].

В качестве итога можно констатировать, во-первых, снижение «градуса оптимизма» по отношению к будущему, во-вторых, концентрацию писательского внимания на опасности исчезновения России как государства, в-третьих, обсуждение возможных антропологических изменений, чреватых уничтожением человека. Травма будущим в произведениях Пелевина, Сорокина и Глуховского выступает как результат разрушительных событий прошлого и опасных тенденций настоящего. При всем отличии модальности проговаривания травмы – дистанцированно-иронической у Пелевина, гипертрофированно-шизоидной у Сорокина, экзальтированно-тревожной у Глуховского – во всех текстах наряду с постапокалиптическими предчувствиями присутствует фигура отказа – отказа думать и говорить о будущем, что во многом обусловлено зависанием настоящего в точке бифуркации.

Список литературы

1. Чернышевский, Н. Г. Что делать [Электронный ресурс] / Н. Г. Чернышевский. – Режим доступа: http://ruliibs.com/ru_zar/prose_rus_classic/chernyshevskiy/0/j143.html. – Дата доступа: 10.12.2023.
2. Тульчинский, Г. Л. Сеттинг, сериальность и запрос на стабильную смысловую картину мира / Г. Л. Тульчинский // Культ-товары. Массовая культура в современной России: конструирование миров, умножение серий. – Гродно : ГрГУ, 2020. – С. 7–17.
3. Китаев-Смык, Л. А. Психология стресса. Психологическая антропология стресса [Электронный ресурс] / Л. А. Китаев-Смык. – М. : Академический Проект, 2009. – 943 с. – Режим доступа: <https://psy.su/feed/8267/?ysclid=lg2cqhd9qz942927577>. – Дата доступа: 10.12.2023.
4. Тараторина, Н. Культурная травма: социально-психологические аспекты [Электронный ресурс] / Н. Тараторина. – Режим доступа: <https://pandia.ru/text/77/315/38019.php?ysclid=lg2ckandxp991119931> – Дата доступа: 10.12.2023.
5. Автухович, Т. Антропологическая футурология Д. Глуховского: антроподицея и/или теодицея в романе «Будущее» Т. Автухович // W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia przyszłości. – Białystok 2018. – S. 134–150.
6. Пелевин, В. О. KGBT+ / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2022. – 560 с.
7. Сорокин, В. Г. Доктор Гарин / В. Сорокин. – М. : АСТ : CORPUS, 2021. – 544 с.
8. Генис, А. Мешок без dna. О романе Владимира Сорокина «Доктор Гарин» [Электронный ресурс] / А. Генис. – Режим доступа: <https://novayagazeta.ru/articles/2021/04/18/meshok-bez-dna>. – Дата доступа: 11.12.2022.
9. Калафатич, Ж. Постапокалиптические мотивы в последних романах В. Сорокина / Ж. Калафатич // Миргород. – 2022. – № 1 (19). – С. 143–155.
10. Глуховский, Д. Пост [Электронный ресурс] / Д. Глуховский. – Режим доступа: <https://libcat.ru/knigi/fantastika-i-fjentezi/boevaya-fantastika/390968-dmitrij-gluhovskij-post-litres.html>. – Дата доступа: 10.11.2023.
11. Ушакин, С. «Нам этой болью дышать»? О травме, памяти и сообществах : Предисловие / С. Ушакин // Травма: пункты : сб. ст. – М. : НЛО, 2009. – С. 5–41.

T. Avtukhovich

«THE FUTURE IS BRIGHT AND BEAUTIFUL»?

The article deals with «trauma to the future» – the denial of the future, characteristic of modern civilization, arising as an experience of historical traumas and traumatic events of modernity. Based on the analysis of the novels by V. Pelevin, V. Sorokin and D. Glukhovsky, the configuration of the «trauma of the future» characteristic of the post-Soviet space is determined, a decrease in the level of optimistic expectations is stated, a discussion of the danger of the disappearance of Russia as a state, as well as possible anthropological changes fraught with the destruction of man as a species. It is concluded that with all the difference in the modality of pronouncing this trauma – distanced-ironic in Pelevin, hypertrophied-schizoid in Sorokin, exalted-anxious in Glukhovsky – in their texts there is a paradoxical figure of refusal – refusal to think and talk about the future, which is largely due to the hovering of the present at the point of bifurcation.

Keywords: trauma to the future, V. Pelevin, V. Sorokin, D. Glukhovsky, trans-humanism.

М. С. Костюхина (Санкт-Петербург, Россия)

**КАК ЛЕЧИТ КАЛЕНДАРЬ:
ОТ ГОДОВЩИН К ЮБИЛЕЯМ
(ОПЫТ СОВЕТСКОГО КАЛЕНДАРЯ
И ПОСТСОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)**

В сохранности и устойчивости миропорядка заключается одна из важных функций календаря как способа фиксации и измерения времени. Советский печатный календарь сталинской эпохи использовал традиционную матрицу церковного календаря с датами поминовения святых. Календарь эпохи «оттепели» отдавал предпочтение не годовщинам и дням памяти, а юбилеям и праздничным датам. Авторы постсоветской литературы противопоставляют официальному календарю свое видение советской истории. Принцип оксюморона в произведениях Л. С. Рубинштейна и Д. Л. Быкова развенчивает тоталитарный дискурс советского календаря.

Ключевые слова: советский календарь, тоталитарный дискурс, годовщины и юбилеи, постсоветская литература.

Календарь и манипуляции с его печатным воплощением помогают пережить личную драму или социальную травму. Достижение результата становится возможным благодаря устойчивой картине мира, которую календарь создает для каждого из нас и общества в целом. В сохранности и устойчивости миропорядка заключается одна из важных функций календаря как способа фиксации и измерения времени. Анализ этой функции на материале советского календаря и рефлексии на него в постсоветской литературе – тема статьи.

Печатный календарь до последнего времени являлся самым популярным видом календарной продукции. Издательская история отечественных календарей берет начало в эпохе Петра Первого, когда была проведена реформа отечественного календаря (отсчет нового года в России начали вести не с 1 сентября, а с 1 января).

Свое название календари петровской эпохи получили по имени Якова Брюса, сподвижника Петра, возглавлявшего московскую гражданскую типографию. Помимо численника «Брюсов календарь» включал в себя справочный материал по астрономии, географии, церковной и гражданской истории. Календарь Брюса позиционировался как издание гражданское и научное, в отличие от церковного «Месяцеслова» (годовая роспись дней поминовения святых и церковных праздников) и устного народного календаря (сезонные изменения в природе, основанные на приметах и суевериях, были привязаны к святым дням).

До 1860-х гг. печатные календари находились в ведомстве Академии наук, а затем право издавать их получили частные издательства. К концу XIX века выпуском печатных календарей в России занимались больше сотни частных типографий. Самыми известными были «Общепользный календарь» И. Д. Сытина (выходил с 1889 по 1918 гг.) и «Русский календарь» (выходил с 1872 по 1916 гг.) А. С. Суворина.

Выпуск календарной продукции рассматривался в российском государстве как общепользное дело. Государственные символы и святые, популярные достопримечательности, почитаемые личности, опубликованные на страницах календарей, подчеркивали социальную значимость этих изданий. В советское время выпуски календарей, как и вся остальная печать, перешли под полный контроль государства. По объему выпусков календарная продукция равнялась многомиллионным тиражам советских газет. Назначение советского календаря выходило далеко за пределы утилитарной прагматики (указание числа, дня недели и астрономии) в область идеологии и просвещения. Ограниченный объем календарного листа требовал короткого, хорошо структурированного текста, доходчиво объяснявшего азы политграмоты, ценности культуры, преимущества социалистического строя и советского образа жизни.

Информация в календаре, будь то долгота дня, государственный праздник или сроки посадки растений, всегда носит директивный и обязательный характер. Календарный текст воспринимается как послание, освященное небесными и божественными силами (луной, солнцем, Робеспьером или Лениным). Не случаен тот факт, что в европейских названиях месяцев закрепились имена «солнцеликих» римских императоров. «Солнцеликими» представлялись святые и служители церкви, а также многочисленные члены императорской семьи, с перечня которых открывались все издания отечественных календарей до 1917 года.

В месяцесловах указывались дни поминовения святых и мучеников, связанные с их смертями, а в тезоименитствах дни рождения высокопоставленных особ. Месяцесловы составлялись Святейшим Синодом, а списки тезоименитств утверждались Сенатом, так что никаких изменений вносить в этот список было нельзя.

Столь же канонизированным был календарный пантеон вождей революции и членов правительства, пришедший на смену святым и членам царского дома. Революционный и советский пантеон рухнул в 1991 году одновременно с отказом от необходимости указывать в

календарях порядковый номер года от даты Октябрьской революции 1917 года⁴⁷ (в течение семи десятилетий это было обязательно).

Изменения в календарях, происходившие в результате календарных реформ (перенос дат, смена рабочих недель и выходных дней), – это всегда прерогатива высшей власти, и таких реформ в отечественной истории было несколько (календарная реформа Петра I, ленинская реформа календаря 1918 года, непрерывная рабочая неделя 1930-х гг.). Календарь, подобно партийному уставу или государственному декрету, кодифицировал царские указы и административные установления. Проявление какой-либо оппозиционности на страницах календарей или намек на инакомыслие всегда пресекались как недопустимая вольность (издатель «Русского календаря» А. С. Суворин в 1872 году рискнул указать в разделе статистики сведения о доходах крупных российских чиновников и чуть не поплатился за это уничтожением всего тиража календаря). Причиной особого внимания цензуры к календарям была массовость календарных изданий, которые распространялись во всех слоях русского общества. Неудивительно, что печатные календари пытались использовать в качестве прокламаций участники народнического движения и марксистских кружков: одни – в целях просвещения народных масс, другие – в целях подготовки революционного переворота (известен опыт использования календарей радикально настроенными членами РСДРП и участие В. И. Ленина в издании одного из таких календарей). В противовес им официальные календари транслировали имперскую символику, православную тематику и верноподданический пафос.

Триада православие-самодержавие-народность, царившая в дореволюционных календарях, в календарных изданиях 1930–1950-х гг. сменилась триединством сталинизма, ленинизма и коммунизма, а на смену церковным праздникам и царским дням пришли революционные даты и советские праздники. Значительную часть дат в календарях этого времени составляли не юбилеи почитаемых личностей, а годовщины их смертей и трагических событий. Эта тенденция распространялась как на календари для взрослых, так и на календарные издания для детей. Так, в календаре «Товарищ на 1932 год», выпущенном в Москве для младших

⁴⁷В мемуарной прозе В. Д. Берестова этот факт отмечен особо. «Родился на одиннадцатом году от Октябрьской революции. Эту новую дату каждый день указывали календари нашего детства. Но и прежний отсчет, от Рождества Христова, не посмели отменить. Выжидали, пока привычная уже для новых поколений, коммунистическая эра не вытеснит из сознания людей (желательно, всего человечества) прежнюю, устаревшую и, как любили тогда говорить, отжившую» [1, с. 9].

школьников, на одной из февральских пятidineвок указано: 6 февраля 1922 года – декрет об учреждении ОГПУ ВЧК (карательного органа государственной безопасности), 7 февраля 1921 года – смерть анархиста П. А. Кропоткина, через день – дата смерти Ф. М. Достоевского (9 февраля 1881 г.), на следующий день 10 февраля 1837 года «умер поэт А. С. Пушкин». Столь же смертный холод царит в теплые месяцы детского календаря. Одна из мартовских пятidineвок начинается с радостной даты низвержения самодержавия (12 марта 1917), но уже 13 марта 1881 смерть вступает в свои права (убит народовольцами Александр II), на следующий день умер Карл Маркс (14 марта 1883), сразу за ним 15 марта 1926 умер писатель Д. Фурманов, а на следующий день умер первый председатель ВЦИК Я. М. Свердлов (16 марта 1919).

Дни смертей и убийств определяли праздничную парадигму советского календаря. В 1937 году вся советская страна торжественно отмечала Пушкинский юбилей – столетие со дня гибели А. С. Пушкина (проводились траурные мероприятия, митинги, заседания и т.д.). 150-летие со дня рождения Пушкина в 1949 году прошло тихо и незаметно, как будто речь шла не о «солнце русской поэзии». До 1960-х г.г. отмечался как государственный праздник и был нерабочим день смерти Ленина и память расстрела рабочих 9 января. Поэтому так празднично пламенели календарные странички 22 января, несмотря на их трагическое содержание. А вот день Победы праздником не был и оставался черным рабочим днем в календарях до 1964 года.

Отмечая годовщины смертей, идеологи не преследовали цель создать трагический контекст, напротив, календарь призывал к позитивному восприятию советской действительности. В сознании значительной части советских граждан 1930–1950-х гг. продолжал жить традиционный календарь с перечнем великомучеников и святых русской православной церкви. Реформаторы советского календаря с момента его создания в 1919 году использовали матрицу месяцеслова, но заполнили ее датами смертей из революционной, а потом советской истории. Традиция тезоименитств также пошла в дело, только теперь в роли представителей царского дома выступали здравствующий Сталин и его ближайшее окружение (Молотов, Ворошилов, Каганович). Все печатные календари (и для детей, и для взрослых) открывались первоянварским текстом «Песни о Сталине»⁴⁸, 2 января «Песней о

⁴⁸Была напечатана в газете «Правда» в 1937 году под названием «Кантата о Сталине». Автор слов – поэт-песенник М. Инюшкин, в календарях текст печаталась без указания автора как «народный» («От края до края, по горным вершинам, Где вольный орёл совершает полёт, О Сталине мудром, родном и любимом, Прекрасную песню слагает народ»).

родине»⁴⁹, 3 января текстом о победе Красной армии под Царицыным, в которой принимал участие в 1920 году Сталин (в связи с чем город был переименован в Сталинград). Календарный год 31 декабря завершался годовщиной награждения Сталина Орденом Красного знамени в 1919 году. В этой связи печатать поздравления с наступающим новым годом было неуместно, поэтому их в календаре и не было.

Календарная цикличность поддерживалась одними и теми же текстами, отредактированными к очередной годовщине. Так, стихотворение А. Л. Барто «Твой праздник» (1948), написанное к 30-летию Великой Октябрьской революции, заканчивалось словами:

«А сегодня праздник твой,
А сегодня над Москвой
Вспыхнет цифра тридцать,
В небе загорится».

Через пару лет концовка стиха изменилась, никак не сказавшись на сути текста:

«А сегодня праздник твой,
Гром салютов над Москвой,
От знамен везде светло,
Всюду красное число».

Таким образом, календарный год советского человека (взрослого и ребенка) был окольцован повторяющимися событиями и одинаковыми календарными текстами.

Правы исследователи, определившие сталинское время как круговое, а не линейное (таким же является время в месяцесловах). По словам Е. Добренко, «сила циклического импульса в сталинской культуре такова, что календарь уже в начале 1930-х годов вливается в наиболее естественные для себя формы литургического времени» [2, с. 99]. Круговое время указывало на повторяемость государственного устройства и несменяемость его вождей. Метафорическое определение Ленина как «вечно живого» воспринималось в советские года куда реалистичнее, чем нам это кажется сегодня.

Идеологическая (религиозная или политическая) ангажированность печатного календаря, несмотря на его демонстративную приверженность к объективной хронологии (числа, дни недели) и обилие

⁴⁹ Автор «Песни о родине» («Широка страна моя родная», 1936) – В. И. Лебедев-Кумач.

исторических дат, не позволяет использовать календарь как пособие по истории. Историческое прошлое на страницах календаря выполняет роль злободневной «политинфомации», даже если речь идет о датах из глубокого прошлого, а тем более из недавней истории. Календарный листок от 25 января 1938 года сообщал: «25 января 1935 года умер Валерьян Владимирович Куйбышев, один из старейших большевиков, соратник Ленина и Сталина, всю жизнь отдавший борьбе за дело рабочего класса» (то есть умер своей смертью). В 1939 году события с Куйбышевым продолжают развиваться по мере того, как творятся расправы над Бухариным, Каменевым, Зиновьевым и тысячами людей, обвиненных в соучастии. На календарной странице 1939 года сообщается, что Куйбышев пал жертвой врагов. «Четыре года назад, 25 января 1935 года, скончался В. В. Куйбышев, злодейски умерщвленный троцкистско-бухаринскими бандитами, непоколебимый большевик, верный сподвижник Ленина и Сталина, член Политбюро ЦК ВКП (б), заместитель председателя Совнакрома СССР». Этот текст был взят из газеты «Правда» и без изменений перепечатан как в календарях для взрослых на 1939 год, так и в «Детском календаре» этого же года.

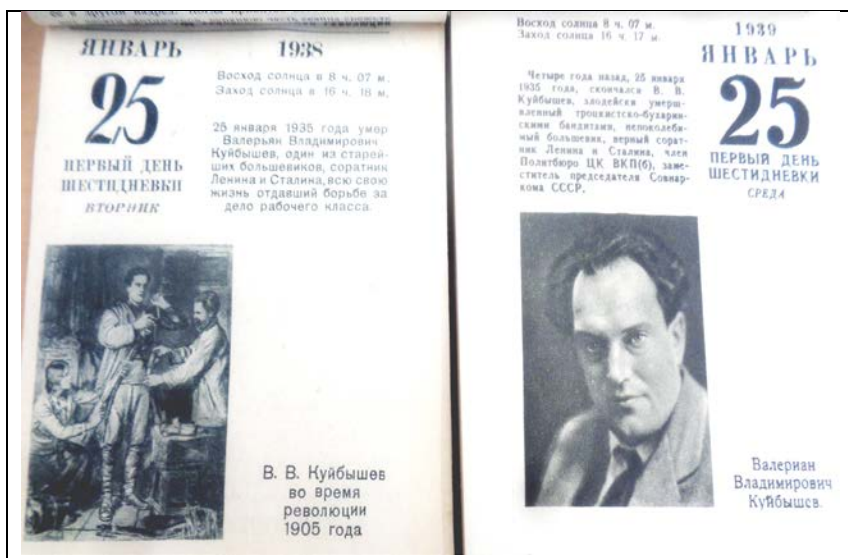


Иллюстрация 1 – Лист календаря

То же самое произошло с годовщинами М. Горького. На календарном листе 28 марта 1941 отмечено: «В 1868 году в этот день родился Алексей Максимович Горький, великий писатель русского народа. В 1936 году злодейски умерщвлен право-троцкистскими бандитами». Но за два года до этого в календаре на 1938 год информация о смерти писателя была иной: «В этот день в 1868 году родился Максим Горький – великий русский пролетарский писатель. Умер 18 июня 1936 года». В живых уже нет ни Куйбышева, ни Горького, а в календаре продолжается мифологическая круговерть их смерти.

В этой связи понятна антитеза в поэме А. А. Ахматовой «Без героя»: «Приближался не календарный – / Настоящий Двадцатый век». Противопоставление календарного и настоящего имеет как темпоральный характер (начало эпохи или исторического периода не совпадает со страницей календаря), так и оценочный (календарный – в значении ненастоящий).

С утверждения факта такого несовпадения начинается повесть Е. С. Гинзбург «Крутой маршрут» (1967). «Тридцать седьмой год начался, по сути дела, с конца 1934-го. Точнее, с первого декабря 1934-го» (речь идет о дне убийства С. М. Кирова, запустившего механизм политических репрессий). Принцип такой антитезы часто используют авторы мемуарной литературы, противопоставляя дни личных трагедий календарным датам: смерть родных или арест близких, а вовсе не праздники 7 ноября или 1 мая, являются для мемуариста эпохальным событием.

Изменения в советском обществе конца 1950-х г.г. сказались на календарных датах и текстах. Оттепель уменьшила количество годовщин смертей, на смену которым пришли жизнерадостные юбилеи. Ленина стали праздновать 22 апреля (и без выходного дня), а отмечать в календаре дни рождения здравствующих членов правительства стало неприлично.

Хотя календарное время по-прежнему отсчитывалось от Октябрьской революции, начало и конец года в печатном календаре не замыкались на кремлевских небожителях, а поздравления граждан с новыми годами в календаре стали обязательными.

Красные даты в календаре перестали пламенеть кровью бойцов за революцию, оставив место другим героям и другим событиям. В этой связи закономерно превращение Дня победы в государственный и личный праздник одновременно (для большинства советских семей он был именно таким).

Хотя календарь всегда верно и преданно служил рупором государственной власти, в сознании людей он оставался оплотом неподкупной истины, посягать на которую грешно даже великим и всемогущим (египетские фараоны перед вступлением на царство давали клятву не менять календарь).

Исторический опыт показывает, что попытки власть имущих объявить себя хозяевами времени и вечности оказываются, в итоге, тщетными. Так, не оправдались надежды советских атеистов на изменение начала летоисчисления (такое событие, как Рождество Христово, не внушало им доверия).

Общественное сознание дает негативную оценку попыткам календарного самоуправства (об этом ироничная шутка советского времени: «прошла весна, настало лето, / спасибо партии за это»). В разгар сталинизма была написана пьеса С. Я. Маршака «Двенадцать месяцев», героиня которой требует отменить календарь с его упорядоченным расположением месяцев. Маршак толкует подобное требование не как каприз избалованной девочки, а как жалкую попытку неограниченной власти изменить ход времени. Поставленная в 1948 году на сцене МХАТа детская пьеса Маршака воспринималась очень повзрослому и о многом говорила зрителям позднего сталинизма.

Сошлемся на слова современного российского писателя Л. С. Рубинштейна: «Все меняется. Другое на дворе время – другие и календари. Одна лишь долгота дня продолжает незыблемо меняться в соответствии со своими незыблемыми принципами. И четверг, невзирая ни на какие тектонические сдвиги истории, все еще следует после среды» [3, с. 9]. В драматические периоды российской истории немудреная календарная истина, что за средой обязательно последует четверг, служила для современников лучом надежды во мраке беззакония.

В современной литературе календарь дарит надежду другим образом. Российские авторы контрастно сочетают идеологическое и личное. В книге Л. С. Рубинштейна «Мой календарь» каждая страничка календаря сопровождаются личными комментариями.

6 января 1943 «В СССР введены погоны для личного состава Советской армии. У меня есть фотография отца именно с такими погонами. Она была прислана с фронта в 1943-м году. Мой старший пятилетний брат страшно гордился этой фотографией. Однажды, когда он вместе с мамой стоял в очереди за хлебом, он громко спросил: «Мама, а кто главное – папа или Сталин?». Мама сделала вид, что не услышала. Те, кто стоял рядом, тоже» [3, с. 18].



Иллюстрация 2 – Лист календаря

В названии «Мой исторический календарь» Д. Л. Быков отражен личный взгляд писателя на календарную историю.

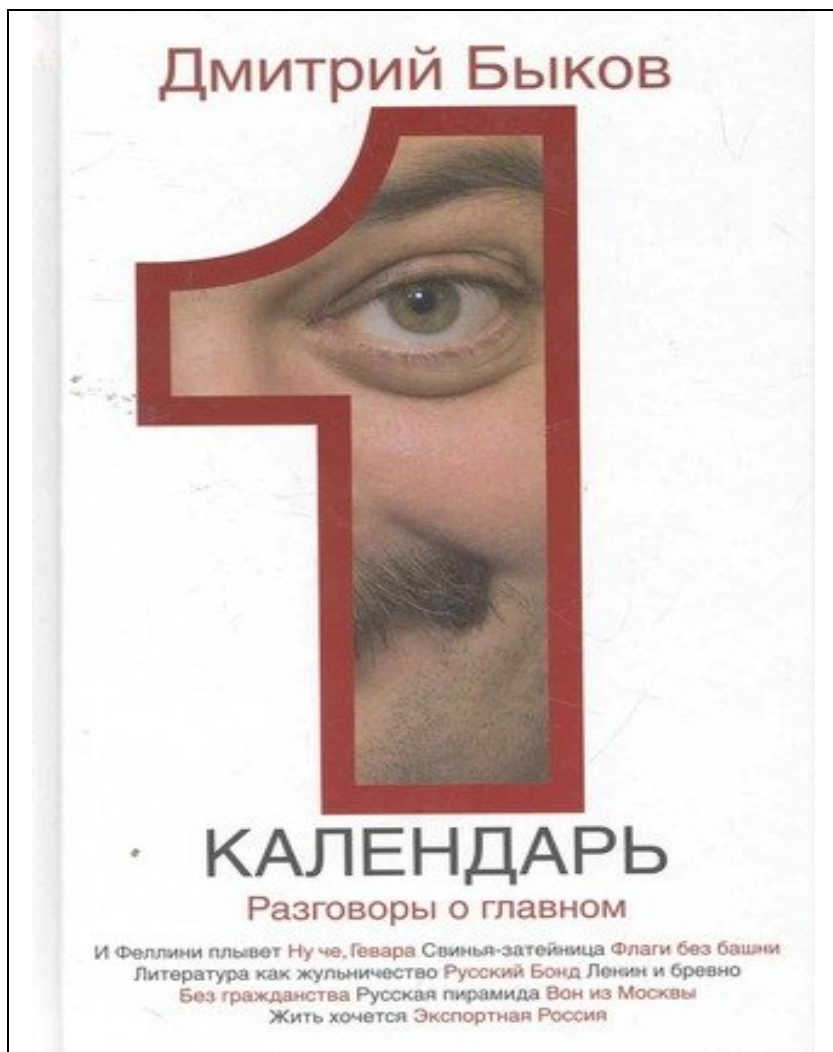


Иллюстрация 3 – Лист календаря

«11 января 1833 года Пушкина сделали камер-юнкером. Это вызвало у него такой припадок ярости, что поэта отливали водой. Спустя ровно сто лет в этот же день Сталин встретился у Горького, в его особняке, с несколькими советскими писателями и напомнил им, что литература должна прежде всего служить государству. Все согласились, водой никого не отливали» [4, с. 409].

Соединение по принципу оксюморона событий, разделенных веками, дает новое понимание советской истории. Происходит своеобразная деконструкция прошлого: сопоставимыми оказываются разновеликие в масштабе истории величины. За этим стоит позиция авторов, которые с беспощадной иронией относятся к претензиям идеологического календаря на «вечное» и «главное» в жизни человека.

Список литературы

1. Берестов, В. Д. «Остались считанные дни...» / В. Берестов. – М., 2008.
2. Добренко, Е. Красный день календаря: советский человек между временем и историей / Е. Добренко // Советское богатство : ст. о культуре, литературе и кино: К 60-летию Х. Гюнтера / под ред. М. Балиной [и др.]. – СПб. : Академический проект, 2002.
3. Рубинштейн, Л. С. Целый год. Мой календарь / Л. С. Рубинштейн. – М. : НЛО, 2018.
4. Быков, Д. Л. Вместо жизни : очерки, заметки, эссе / Д. Л. Быков. – М. : Вагриус, 2006.

M. Kostyukhina

HOW A CALENDAR CURES: FROM ANNIVERSARIES TO JUBILEES (SOVIET CALENDAR AND POSTSOVIET LITERATURE EXPERIENCE)

The safety and stability of the world order is one of the important functions of the calendar as a way of fixing and measuring time. The Soviet printed calendar of the Stalin era used the traditional church calendar matrix with saints' commemoration dates. The calendar of the "Thaw" era gave preference not to anniversaries and memorial days, but to jubilees and holidays. The authors of post-Soviet literature counterpose their vision of Soviet history to the official calendar. The principle of oxymoron in the works of L. S. Rubinstein and D. L. Bykov debunks the totalitarian discourse of the Soviet calendar.

Keywords: Soviet calendar, totalitarian discourse, anniversaries and jubilees, post-Soviet literature.

ВОЙНА И ПАМЯТЬ О ВОЙНЕ



А. А. Суворова (Санкт-Петербург, Россия)

ОТ ВОЙНЫ К ВОЙНЕ: ХУДОЖНИК КАК СВИДЕТЕЛЬ

Рассматриваются рефлексии травматического опыта Первой и Второй мировой войны в искусстве авангарда и ар брютя. Особое внимание уделяется выявлению специфических нарративов и трансформации художественного языка в перспективе trauma studies. Первая мировая война, ставшая «кровавым карнавалом» для многих художников немецкого экспрессионизма и дада (Эрнст Людвиг Кирхнер, Отто Дикс, Макс Бекманн, Хуго Балль и др.), меняет их личные истории и становится точкой бифуркации для процессов искусства. Художники оказываются свидетелями трагедий и через особую оптику трансформируют личные воспоминания в художественные высказывания. Иррациональное переживание трагедии и страхи рефлексированы в искусстве художника ар брютя Евгения Габрического. Опираясь на методы семиотического, формально-стилистического и дискурс-анализа, на материале произведений авангарда и ар брютя, в исследовании выявляются ключевые стратегии репрезентации травматического опыта.

Ключевые слова: авангард, экспрессионизм, дада, ар брют, trauma studies, травма, телесность, война.

Исследования искусства часто требуют привлечения комплексной, неспецифической для искусствознания методологии и подходов. В трагические десятилетия XX века искусство становится пространством рефлексии индивидуального и коллективного травматического опыта. Произведения и даже отдельные тенденции искусства отражают драматические коллизии и посттравматические флэшбеки; в их анализе применима оптика теории травмы. Trauma studies рождается на перекрестке психоаналитических, исторических и визуальных исследований, становясь некоторым междисциплинарным способом «номинализации», разговора о болезненных и драматических событиях, часто «зависающих» между разными дисциплинарными областями.

Анализ искусства через оптику trauma studies, подразумевает использование определенных исследовательских проходов и оснований. В одном из первых теоретических исследований травмы Шошана Фелман называет XX век посттравматическим, основной дискурсивной моделью ему присущей становится свидетельство [1]. Если обратиться к концептуальным, психотерапевтическим истокам trauma studies, то можно обнаружить достаточно парадоксальную позицию, которая важна при анализе художественного высказывания и его связи с историей

художника. Первоосновой травматического события, по мысли Зигмунда Фрейда, является не опыт сам по себе, а последующее возвращение к нему в виде воспоминания, именно оно действует травматически [2]. Травма сосредоточена не в моменте случившегося события (физического ранения, видимой, наблюдаемой смерти), место травмы в воспоминаниях (часто не фиксируемых и невыразимых), флэшбеках, болезненных видениях и навязчивых повторях.

Другим парадоксом является то, что субъектом травмы, ее носителем, становится выживший, а не тот, на чью долю пришлось страдание. В контексте культурной памяти фигура свидетеля есть главный медиум драмы человечества, «<...> многочисленные 'первичные' и 'вторичные' свидетели, сформировавшие архив карнавальных художественно-литературных высказываний о травме, пользуются разными языками, вокабулярами, работают с гетерогенной системой ссылок» [1]. Эта система, сформированная узнаваемыми знаками и символами, Сьюзен Сонтаг в книге «Смотрим на чужие страдания», описывается как особое дискурсивное пространство легитимное для определенной аудитории [3].

Таким образом, травма – это культурный конструкт, коллективно создаваемое поле, часто определяющее коллективную идентичность. По мысли Джеффри Александра культурная коллективная травма, имеет место, как часть рефлексии некоего сообщества, групповое осознание насильственного переживания драматического события, оставившего неизгладимые следы в их групповом сознании [4]. Травма «<...> навсегда отпечатывается в их памяти и коренным и необратимым образом изменяет их будущую идентичность. <...> Травма не является результатом того, что некая группа людей испытывает боль. Она есть результат острого дискомфорта, проникающего в самую сердцевину ощущения сообществом собственной идентичности» [1].

Фигура свидетеля в такой теоретической конструкции является субъектом констатации и историзации события, он условие возникновения репрезентации [5]. Кажущаяся ничтожность свидетеля – его рассказов, рисунков, воспоминаний, часто таких фантомных по сравнению с документальными фотографиями и «бумажными» архивами, является отправной точкой для механизма травмы и конструирования новых абрисов коллективной идентичности.

Значительная часть XX века стала временем колоссальной трагедии и ужаса, которые разделили сотни миллионов людей: военные и гражданское население, дети и старики, шахтеры и художники. Изучая историю авангарда и модернизма, углубляясь в биографии художников,

мы обнаруживаем, что многие из них были частью драматических событий эпохи. Художники, как профессионалы, так и самоучки, были призваны в действующую армию, вынуждены были бежать за границу, спасаясь от преследования, оказывались в лагерях смерти, были ранены или убиты. Первая мировая война, ставшая «кровавым карнавалом» (так ее называл Эрнст Людвиг Кирхнер – один из лидеров немецкого экспрессионизма), одновременно трагически и фатально, изменила личные истории и стала точкой бифуркации для европейского искусства. Анализируя творчество художников, мы определяем их как свидетелей трагедий, которые, обладая особой оптикой и языком высказывания, претворяют свидетельства в произведениях.

Говоря о презентации травмы войны, одним из предельных состояний, с которыми сталкиваются художники-участники Первой мировой войны, оказывается переживание пределов и границ физического тела, его хрупкости. Категория телесности выходит на один из первых планов в трагедии войны. В это время нарастает чувство уязвимости, которое обострялось из-за повышения разнообразия и эффективности вооружений [6, с. 271]. После Первой мировой войны европейские города заполняются большим количеством инвалидов (часто упоминается более 80 тысяч), что было обусловлено тем, что в начале войны пораженные части тела нередко ампутировали, чтобы избежать гангрены [6, с. 271]. Переживание поврежденного тела, искаженного образа тела, становится одним из значимых образов трагедии войны.

Образы раненых на полях сражений, чьи лица полны запредельного ужаса, и искаженные, деформированные тела инвалидов на улицах послевоенных городов становятся одним из главных мотивов художников младшего поколения немецкого экспрессионизма – Отто Дикса и Георга Гросса. Так, эти образы появляются в серии «Война» Отто Дикса 1924 года. Важно отметить, что сам факт появления этой серии годы спустя после трагедии войны, соответствует позиции *trauma studies* о том, что именно последующее возвращение к событию в виде воспоминания действует травматически. В серии «Война» ранее, в начале Первой мировой, искренний патриот Дикс, через изображения изуродованных тел живых и кадавров демонстрирует предельные состояния ужаса, воплощаемые через деконструированную телесность. Дикс воплощает разрушительные образы, так как они преследовали его на протяжении лет (можно говорить о посттравматическом синдроме).

Помимо травмирования и инвалидизации тела, многочисленными были также и лицевые увечья. Инвалидность такого типа не только причиняла физические страдания, но и разрушала «<...> механизмы

коммуникации с другими людьми, заставляя раненых осуществлять вынужденный, порой невыносимо сложный поиск новой идентичности» [6, с. 272]. Увечье лица Дикс подспудно интерпретирует как некоторое предельное посягательство на границы антропности. Эта деформация и драма потери идентичности находит воплощение, например, в гравюре Дикса «Трансплантация» (серия «Война», 1924).

Тема психической травмы также представлена в искусстве художников, рефлексирующих тему Первой мировой войны. В гравюре из серии «Война» «Ночная встреча с безумцем» Дикс изображает сумасшедшего в пустынном, неопределяемом культурно и географически пространстве, бродящего среди развалин. Также условна визуализация самого безумца – он просто «черный человек», лишенный индивидуализации; неясно из какой он армии, его униформа истлела, как и его разум. В этой неопределенности проявляется одна из позиций Дикса – он не выносит суждения относительно того, какая армия или страна предстает перед нами в образе этого безумца, для Дикса война – коллапс, касающийся человека вообще, преступление против человечности, а не против отдельного государства или гражданина. В позиции Дикса разрушения войны – это драма не только физического измержаемая, но и кризис ментального состояния. Первая мировая война становится непоправимой драмой и для гражданского населения. На одной из гравюр серии «Война» Дикс изображает обнаженную безумную женщину с растрепанными волосами, предлагающую грудь мертвому младенцу. В смысловой канве и пластическом решении этой гравюры видны реминисценции к графике Франческо Гойи, также интерпретирующей войну как тотальное безумие.

Помимо образов Отто Дикса, тема драмы Первой мировой войны воплощается в творчестве другого немецкого художника, также принимавшего в ней участие, – Эрнста Людвига Кирхнера. На войну Кирхнер в 1914 году уходит добровольцем, но уже скоро понимает, что это «кровавый карнавал» (так называет ее сам художник). Уже через два месяца Кирхнер отстранен от службы из-за нервного срыва. Пытаясь справиться с приступами паники, Кирхнер злоупотребляет алкоголем и морфином, а в сентябре 1917 года становится пациентом психиатрической клиники в Бельвю [7].

О переживании драмы войны и близости к психическому коллапсу косвенно нам рассказывает автопортрет Кирхнера 1915 года. На нем художник изображает себя в униформе, с сигаретой во рту. Странность портрету придает уже затуманенный взгляд, глаза изображены без зрачков, как бы затянутые мутной паволокой, это

можно интерпретировать как отказ от привычной репрезентации антропности. Но смысловым ядром композиции становится обрубленная кисть правой руки. Кирхнер держит кровавую культю перед собой, делая ее главным, «говорящим» элементом автопортрета. В действительности у Кирхнера не было такого увечья, но эта репрезентация становится жестом драмы и утраты, проявленной через деформированную телесность. Ментальная, мыслимая и изображаемая утрата руки – это символическая потеря жизненных сил.

В случае с Кирхнером сложно говорить о специфике психического заболевания, точный психиатрический диагноз Кирхнера неизвестен, но, как указывает Джон Макгрегор, симптоматика была серьезна, и, вероятно, связана с результатами истерического паралича, опасна суицидальными настроениями, поэтому его состояние требовало постоянного наблюдения [8, с. 226]. Несколько раз Кирхнер был госпитализирован в санаторий Кёнигштайн, и в частную лечебницу знаменитого Людвиг Бинсвангера в Кройцлинге [8, с. 226]. Там он продолжал рисовать, и его работы этого времени обнаруживают следы психического опыта. Психическая травма отражена и в других автопортретах, созданных Кирхнером. Так, «Автопортрет как больного» (1918) является ярким примером акцентированной самопрезентации. Кирхнер изображает себя в постели в маленькой комнате в Альпах. Как описывает Джон Макгрегор: «Его состояние тревоги и замешательства очень очевидно. Он кажется беспокойным, неспособным спать или даже ложиться; его тело едва ли вписывается в крошечную комнату» [8, с. 226]. Переживание травмирующего опыта создает в произведении ощущение колористического и линейного диссонанса и минорности.

Травма войны нашла отражение и в деятельности – перформансах и инсталляциях – художников дада. Феномен дада, в своих манифестах и творческих жестах, является протестом против войны и рациональности, благодаря которой правительства стран-участниц ее обосновывали, а орудия убийства становились все более изощренными. Исследуя дада, возможно выявить микроистории, которые демонстрируют реализацию травматического опыта в арт-практиках. Так, один из со-основателей дада, поэт Хуго Балль, подобно Диксу и Кирхнеру, также в начале войны стремиться попасть в действующую армию добровольцем, но его трижды отклонила медицинская комиссия. После он все же оказался на линии фронта, став свидетелем военного вторжения в Бельгию. Увиденное шокировало его и сделало яростным противником войны. Уехав в Цюрих, Балль становится одним из основателей «Кабаре Вольтера» – места рождения феномена дада. Дада, по мысли Балля, есть

реакция на массовые убийства в Европе, а декларация безумия – протест против рационализма войны. Год рождения дада, 1916 – время, когда только в битве при Сомме, было убито и ранено более 1 000 000 человек из армий разных стран. Дада как бы отрекается от идей разума, рациональности, которые ведут человечество к кровавым бойням.

Важно отметить, что одними из наиболее активных участников дада были немцы. Это соответствует концепту культурной травмы, которая встроена в конструирование идентичностей посредством травматического опыта, переживаемого коллективно. После Первой мировой войны одним из центров дада становится Берлин, где проводятся дада-мессы, международные выставки художников дада. На Первой берлинской выставке в 1920 году Джон Хартфилд и Рудольф Шлихтер создают инсталляцию, подвешивая манекен в форме немецкого офицера с свиной мордой к потолку. В этом уничижительном жесте проявляется символическое умаление, глумление над идеями милитаристского духа Германии и войны в целом.

На выставках дада также представляют свои произведения Отто Дикс и Георг Гросс. На выставке 1920 года Дикс показывает картину «Инвалиды войны», которая позже, 1937 году, вошла в экспозицию выставки «Дегенеративное искусство» и вскоре была уничтожена [9]. Также на выставке дада показывалась и другая работа Дикса на подобную тему: «Инвалиды войны, играющие в карты». В этих картинах одновременно воплощается и опыт предельной, деформированной телесности, но также и тот нравственный, ценностный коллапс, который породила Первая мировая война. Мораль и ценности общество представляют собой уродливую клоаку, в которой инвалиды, потерявшие здоровье за идеи нации, оказываются чем-то подобным мусору на обочине жизни – в прямом и иносказательном смысле.

Несколько иной круг образов, связанных с переживанием травматического опыта войны, представляет другой немецкий экспрессионист Макс Бекманн. Его травматический опыт Первой мировой войны имеет несколько иные истоки, он не был в действующей армии, но служил в военном госпитале [10]. Это столкновение с драмой войны, ее последствиями, человеческими страданиями, выражаемыми в деформации тела и мучениях плоти, радикально меняют стилистику его произведений. От академизированного художественного языка раннего периода, в конце 1910-х годов он переходит к формальной эстетике экспрессионизма. Именно эта стилистика позволяла Бекманну выразить предельные физические и ментальные состояния, переживаемые человеком и человечеством.

Сюжеты, круг тем Макса Бекмана отличается иносказательностью и метафоричностью. Бекманн конструирует в своем роде авторские мифологии, отказываясь от какой-либо конкретики образов, воплощает тему страдания в деформированных телах и искаженных пропорциях в картине-рефлексию ужаса войны «Ночь» (1918–1919). Но, как и в случае с Отто Диксом, Бекмана настигает война и в зрелые годы (в 1937 году он бежит из Германии в Голландию, а в 1944 году его, шестидесятилетнего, пытаются призвать в действующую армию) [10]. Будучи объявленным представителем «дегенеративного искусства», Бекман создает метафорический «Птичий ад» (1937–1938), картину в которой мучителями людей становятся оранжево-синие птицы. Тема мучений присутствует и в триптихе Бекмана «Отправление» (1932), важно, что тема страданий в этом триптихе соединяется с темой отправления или изгнания – то, что становится еще одной сопредельной коллективной травмой Второй мировой войны.

Другой, несхожей и странной историей травматической реакции на Вторую мировую войну, стала история Евгения Габричевского, художника-аутайдера, который в первой половине своей жизни был подающим надежды ученым-генетиком, а в следующие сорок с лишним лет, будучи психиатрическим пациентом, создал около 5000 картин и рисунков. Габричевский использовал ряд случайных, спонтанных приемов, например, он наносил акварель или гуашь кистью или пальцами, растирал ее тряпкой или губкой, создавая полуабстрактные фигуры, которые иногда несколькими мазками дорабатывались до чудовищных антропоморфных фигур или странных животных. Картины и рисунки сначала привлекли внимание его лечащих врачей, а позже деятелей искусства и коллекционеров.

Во время Второй мировой войны, после распоряжения об уничтожении душевнобольных, брат художника Юрий вывез Евгения Габричевского из клиники и в течение всех лет гитлеровского режима, прятал Евгения в подвале своего дома в Мюнхене, спасая от отправки в концентрационный лагерь и смерти – эта судьба постигла многих душевнобольных в гитлеровской Германии [11].

Эти события косвенно нашли отражение в нескольких работах, созданных в конце 1940-х годов. Они отличаются достаточно необычным для «аутсайдерского» периода творчества Габричевского колоритом. Черно-желтая палитра создает болезненное диссонативное впечатление, размашистые движение кисти воплощают экспрессию. Сами изображаемые мотивы: угадываемые очертания городских пространств с многоэтажными домами, линии дорог с огнями,

очертания не то шкафов, не то клеток с фигурами людей, пугающий антропоморфный персонаж в костюме, заглядывающий за край изображения, – все это может быть выражением травмы, обусловленной расставанием с братом Юрием. Мотивы городского пространства, экспрессивность письма, лапидарность цветового решения отсылают к рисункам Габричевского, созданным до начала болезни еще в Америке. Одну из таких работ можно увидеть на фотографии художника, другим примером может служить городской пейзаж, выполненный углем и масляной пастелью из частной коллекции.

Таким образом, травма как культурный конструкт, некоторое коллективно создаваемое поле, находит отражение в искусстве первой половины XX века. В репрезентации травматического опыта можно выявить следующие закономерности.

1. Травматический опыт находит воплощение в некоторой пост-фазе, во время, когда травматическое событие уже завершено. «Местом травмы» становятся воспоминания, болезненные видения и повторы. В случае с немецкими экспрессионистами переживание и рефлексия травматического опыта войны проявляется в произведениях, создаваемых годы, а иногда десятилетия спустя после наблюдаемых, переживаемых травмирующих событий.

2. Культурная травма становится частью измененной коллективной идентичности, а образы искусства – некоторым пространством артикуляции, «номинирования» характеристик коллективной травмы. Главными образами воплощающими страдания войны становятся деформированная телесность, инвалидизация тела, безумие как реакция на ужасы войны и противопоставление безумия как языка и культурного кода рациональности войны как машине уничтожения.

3. Травматический опыт войны оказывается культурным кодом в практиках авангарда и переживаем коллективно в контексте перформансов, инсталляций, выставок. Травма становится частью национальной культурной идентичности.

4. Художник становится фигурой свидетеля, констатирующего и историзирующего события, он условие возникновения репрезентации. Свидетельства могут опираться или быть связаны в деталях с образами реальности, но часто могут быть сформированы как метафорические высказывания или авторские мифологии.

Список литературы

1. Мороз, О. Trauma studies: история, репрезентация, свидетель [Электронный ресурс] / О. Мороз, Е. Суверина // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 1. –

Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10797. – Дата доступа: 17.09.2022.

2. Фрейд, З. Человек по имени Моисей и монотеистическая религия / З. Фрейд ; пер. с нем. и примеч. Р. Ф. Додельцева ; послесл. К. М. Долгова. – М. : Наука, 1993. – 172 с.

3. Сонтаг, С. Смотрим на чужие страдания / С. Зонтаг. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 96 с.

4. Александер, Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / Дж. Александер ; пер. с англ. Г. К. Ольховникова ; под ред. Д. Ю. Куракина. – М. : Праксис, 2013. – 640 с.

5. Анкерсмит, Ф. Р. Возвышенный исторический опыт / Ф. Р. Анкерсмит ; пер. с англ. И. В. Борисовой [и др.] ; науч. ред. А. А. Олейников. – М. : Европа, 2007. – 612 с.

6. История тела : в 3 т. / под ред. Алена Корбена, Жан-Жака Куртина, Жоржа Вигарелло. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – Т. 3 : Перемена взгляда: XX век : пер. с фр. – 464 с.

7. Суворова, А. А. Экспрессионизм и искусство душевнобольных / А. А. Суворова // Искусствознание. – 2018. – № 4. – С. 278–301.

8. MacGregor, J. M. The discovery of the art of the insane / J. M. MacGregor. – Princeton : Princeton University Press, 1989. – 390 p.

9. Karcher, E. Otto Dix 1891–1969: His Life and Works / E. Karcher. – Cologne : Benedikt Taschen, 1988. – 256 p.

10. Schulz-Hoffmann, C. Max Beckmann Retrospective / C. Schulz-Hoffmann, J. C. Weiss Judith. – Munich : Prestel, 1984. – 438 p.

11. Суворова, А. А. Наука и искусство аутсайдеров: случай Евгения Габричевского (1893–1979) / А. А. Суворова // История науки и техники. – 2019. – № 2. – С. 55–64.

A. Suvorova

FROM WAR TO WAR: AN ARTIST LIKE A WITNESS

The article investigates reflections of traumatic experience of the First and Second World Wars in Avant-Garde and Art Brut. In particular, the study describes specific narratives and a transformation of artistic language into the perspective of trauma studies. The First World War, which became a «bloody carnival» for some artists of German expressionism and Dada (Ernst Ludwig Kirchner, Otto Dix, Max Beckmann, Hugo Ball, etc.), had changed their personal stories and had become a bifurcation point for art processes. Artists became witnesses of tragedies and transformed their personal memories into artistic statements through a special optics. The study also examines the irrational experience of tragedy and fears of Art Brut artist Eugen Gabritschevsky. Based on semiology, formal and discourse analysis, the study identifies key's strategies for representing traumatic experience in Avant-Garde and Art Brut.

Keywords: Avant-Garde, Expressionism, Dada, Art Brut, trauma studies, trauma, coproreality, war.

А. А. Липинская (Санкт-Петербург, Россия)

ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА И ЭВОЛЮЦИЯ ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКИ

Рассматривается трансформация жанра готической новеллы после Первой мировой войны. Показано, каким образом актуализируются старые традиционные сюжеты, как одновременно приглушается восприятие сверхъестественного и усиливается медико-психологический компонент. События, выходящие за пределы обычного опыта, воспринимаются авторами новелл как метафора, помогающая осмыслить пережитое.

Ключевые слова: готическая новелла, Первая мировая война, травма.

В научной литературе можно встретить утверждение, что готическая новелла как жанр пришла в упадок после Первой мировой, поскольку людям хватало реальных ужасов, и необходимость в ужасах вымышленных отпала. Это не совсем верно – не только потому, что ряд знаковых авторов (М. Р. Джеймс, Э. Ф. Бенсон, Дж. Бакан и др.) продолжали творить еще не одно десятилетие. Готическая новелла пережила и это потрясение, более того, можно считать, что она существует и поныне в рамках феномена, который В. Г. Новикова называет эдвардианским кодом [1]. Но наша задача – не отследить всю послевоенную историю жанра, а понять, что же с ним произошло на исходе 1910-х и каким образом в них отразилась военная травма.

Хорошо известно, что Первая мировая косвенно способствовала всплеску интереса к оккультным практикам: спиритический сеанс многие рассматривали как возможность хоть в каком-то виде пообщаться с погибшими близкими. Но и литературные привидения «откликнулись» на злобу дня. Отдельного внимания заслуживает казус с новеллой Артура Мейчена «Лучники» (*The Bowmen*, 1914) [2 р. 23–31]. Она была напечатана в сентябре 1914 года, буквально через месяц после известной битвы при Монсе, сюжет простой и даже традиционный – английский солдат молится святому Георгию о помощи и видит фигуру лучника, это поднимает боевой дух британцев. В фольклоре разных народов немало преданий, в которых святые и герои прошлого приходят на помощь, но эту историю, созданную автором скандальных «Великого бога Пана» и «Трех самозванцев», восприняли как подлинную, перепечатавали много раз, на ее тему читали проповеди [2, р. 10]. Стилизованная легенда о призрачных лучниках зажила собственной жизнью именно потому, что была востребована. Готические новеллы, даже если в них речь о каких-нибудь древних артефактах или заброшенных домах, чутко улавливают дух эпохи. Мейчен буквально

втащил тему Первой мировой в готический канон, потом появились и другие тексты, особенно после войны, в той или иной форме отразившие опыт катастрофы, опыт травматический.

Интересно, что многие новеллы такого рода созданы женщинами. Вот сборник миссис Эверетт «Посмертная маска» 1920 г. [3]. В новелле «По проводам» (*Over the Wires*) [3, р. 208–222] офицер Каррингтон на побывке останавливается у друга, в квартире друга имеется телефон (по тем временам еще относительная редкость). Каррингтон вспоминает свою возлюбленную Изабо и думает, что же с ней теперь. Французское имя девушки не случайно – она племянница пожилых брата и сестры из Бельгии, беженцев. В отчаянии Каррингтон восклицает: «Где ты? Поговори со мной, мертвая или живая!» [3, р. 210].

Согласно конвенциям готической новеллистики, слово равнозначно действию, и призыв предполагает, что на него ответят, причем буквально. Есть истории, в которых на свадьбу является мертвец, поклявшийся некогда невесте, что будет с ней, живой или мертвый, – к примеру, «Женитьба Джона Черрингтона» Э. Несбит (*John Charrington's Wedding*, 1891) [4, с. 103–110]. Здесь ситуация аналогична, только разрешается она не совсем обычным образом. Телефон звонит, и в трубке герой слышит голос Изабо: «Я многое забыла с тех пор, как меня пытали – но не тебя. Я могу умереть счастливой, теперь, когда ты сказал мне, что все еще меня любишь» [3, с. 211]. Офицер гостит у друга, и девушка, конечно, не могла знать, где он. Каррингтон удивлен, но возможность говорить с любимой перекрывает все. Он понимает, что она многое выстрадала, и надеется, что сможет позаботиться о ней и дать восстановиться, но, согласно правилам жанра, читатель видит несколько дальше, чем персонаж, и резонно подозревает, что героини уже нет в живых, – слишком уж красноречиво упоминание живых и мертвых, и девушка говорит, что находится в каком-то незнакомом месте и что она когда-то *была* Изабо Ренье.

Последняя просьба девушки – чтобы молодой человек в определенный момент вышел на улицу, а она будет там проходить и подарит ему цветок. В назначенный час проезжает катафалк, с которого падает фиалка, а позже приходит письмо от семьи, приютившей девушку, потерявшую память. Девушка умерла после долгой болезни – на момент звонков она была уже мертва. Каррингтон сидит у телефона и призывает возлюбленную, но телефон молчит.

Очевидно, что в основе этой истории не только представление о силе слова, но и древнейший сюжет легенд о призраках, перекочевавший в готическую новеллистику: некто дает знать близким,

что умер, появляясь в виде привидения или подавая еще какой-либо знак. Весточка с того света в новелле миссис Эверетт привязана к достаточно новой на ту пору технологии – телефону. Голос в телефоне авторы страшных рассказов воспринимали как своего рода призрак, следовательно, герою просто является «современенный» призрак возлюбленной. Воздействие новеллы связано не только с переработкой традиционного сюжета в иных реалиях, но и со столь же классическим для готической новеллистики приемом умолчания. Изабо рассказывает, как убили ее дядю и тетю, но не говорит, что же сделали с ней, – видимо, слишком ужасное, чтобы рассказывать. Вероятно, подразумевается нечто травматичное и для нее самой, и для жениха.

Традиционная канва наложена на актуальную действительность, и наряду с классическими мотивами появляется тема травмы, утраты, надо полагать, сильно действовавшая на читателя. Рассказ, классика жанра, Алджернона Блэквуда «Можете позвонить отсюда» (*You May Telephone from Here*, 1914) [5, р. 170–178], где попавший в кораблекрушение муж дозванивается до жены, правда, речь идет о кратковременной потере сознания. Идеи носились в воздухе, и на фоне изменившейся ситуации известные мотивы обрели новую жизнь, актуализировались.

Еще один рассказ сборника «Посмертная маска» – «Запутанный случай» (*A Perplexing Case*) [3, р. 279–297]. Солдат лежит в госпитале, он приходит в себя после ранения и контузии, видит собственную руку и не может понять, в чем дело: рука какая-то незнакомая. Более того, утверждает автор, если бы юноша увидел табличку над кроватью, гласящую «Анри Латур», он удивился бы еще больше. Потому что он, разумеется, никакой не Анри. Он заявляет, что зовут его Ричард Адамс. Но Ричард Адамс лежит в том же госпитале, раненный осколками того же снаряда, и пока что не пришел в себя. К Адамсу приходят невеста и сестра, но едва не падают в обморок, потому что он тоже какой-то странный: радуется, обращается к ним по именам, однако выглядит иначе. Сестра формулирует предельно точно: «Тело моего брата – в другой палате, его дух – здесь» [3, р. 289]. То есть в процессе взрыва, два бойца каким-то образом поменялись телами, но, к счастью, вскоре все возвращается на свои места, врачи объявляют, что это было помрачение сознания, причиной которого может служить потрясение.

И снова знакомый сюжет: к примеру, у Герберта Уэллса есть новеллы «История покойного мистера Элвешама» (*The Story of the Late Mr Elvesham*) [6, р. 33–53] и «Украденное тело» (*The Stolen Body*) [6, р. 261–280], написанные существенно раньше (1900): в одной старик обманом завладевает телом юноши, в другой в тело оккультиста

вселяется злой дух и начинает бесчинствовать. Но у миссис Эверетт все помещено в реалии Первой мировой и объясняется (или *как будто* объясняется) в сугубо медицинском ключе. Мировые войны парадоксальным образом продвинули вперед медицинские исследования, поскольку врачи столкнулись с огромным количеством пострадавших. Логично, что в массовом сознании медицинские реалии наложились на давнишние представления – обмен телами в рассказе миссис Эверетт воспринимается как форма безумия, одержимости, спровоцированная контузией. В новой реальности возможны травмы душевные и физические, и готика читает их сквозь призму давних представлений о призраках, обмене душами и т. д.

В разговоре о готике и технологиях имеет смысл упомянуть новеллу Элизабет Боуэн «Демон-возлюбленный» (*The Demon Lover*) [7, р. 661–666]. Это достаточно известный текст, и написан он позже, в 1945 году, но в нем соединяются события, относящиеся к обоим мировым войнам. Женщина средних лет возвращается в Лондон, который покинула, опасаясь бомбежек, – ей нужно забрать забытые вещи. В квартире обнаруживается письмо от возлюбленного, который погиб во время предыдущей войны. Она выходит из дома, садится в такси и видит, что на месте водителя сидит... конечно же, «покойный» жених. Это все тот же мотив, что и у миссис Эверетт, возможно, восходящий не только к легендам, но и к балладам типа известного «Жениха-призрака», и проявляющий поразительную устойчивость: новый материал накладывается на устойчивую модель, и поводом для актуализации становится травматичный опыт, связанный с войной.

Еще один интересный случай – новелла классика готического жанра Алджернона Блэквуда «Признание» (1921) [8, р. 243–264]. Здесь речь не идет о войне как таковой, выздоравливающий после контузии солдат-канадец бродит по туманному Лондону, ему мерещатся какие-то странные фигуры – и он вовсе не удивлен, поскольку уже не раз видел такие, и среди них – своих товарищей, сражавшихся на Сомме и при Галлиполи (и, надо полагать, погибших там). Солдат заблудился по дороге к дому друга, он пытается найти кого-нибудь, кто поможет ему, но это кажется невозможным, и реальное пространство города превращается в фантазмагорический ад. В новелле присутствует достаточно сложный и тонко разработанный сюжет с двойничеством, убийством и призраками, но для нас сейчас самое интересное – психологическая сторона вопроса. Гнетущая атмосфера и загадочные события, не имеющие объяснения, привязаны к физическому состоянию героя – к последствиям контузии. Известно, что в готической

новеллистике герои часто пребывают в измененном состоянии сознания (болезнь, алкоголь, шок и т. д.), что позволяет проблематизировать достоверность событий, и здесь эта тема получает развитие, причем у Блэквуда состояние человека, не оправившегося от контузии, является не только мотивировкой, но и предметом изображения.

И, наконец, пример, в котором военная тематика почти не дана эксплицитно, но обретает достаточно неожиданные функции, – цикл новелл Джона Бакана «Клуб отступников» (*The Runagates Club*) [9]. Это новеллы с обрамлением, причем под одной обложкой оказались тексты разных лет. Сборник вышел в 1928 г., но самые ранние тексты написаны еще до войны. Среди рассказчиков также появляются персонажи более ранних текстов Бакана, то есть это итоговая книга, сложная как по структуре, так и по жанровой природе, поскольку входящие в нее новеллы вовсе не обязательно готические. Интересующая нас тема уходит в обрамление: несколько человек собираются вместе и рассказывают друг другу истории, сообщество было «основано сразу после окончания войны людьми, которые вели странный образ жизни и хотели держаться вместе». Война, по утверждению Бакана, стирает границы, и это объясняет сложный жизненный опыт рассказчиков.

Остановимся на введении к рассказу «Ветер в портике» (*The Wind in the Portico*) [9, р. 115–147], вложенному в уста Генри Найтингейла. Это неразговорчивый человек, известный своей храбростью, но не склонный похвалиться подвигами. Он преподает в Кембридже и «никогда не упоминал деяния, сделавшие его знаменитостью... возможно, понимал, что для сохранения душевного равновесия придется опустить занавес над событиями последних четырех лет, возможно, самых мучительных из когда-либо пережитых человеком» [9, р. 115]. Действительно, в ходе Первой мировой английские войска вели боевые действия на Аравийском полуострове, и, по мысли автора, там был и Найтингейл. История, которую он рассказывает, связана с этим лишь ассоциативно – это классический сюжет о проклятом месте и тайном культе на материале римско-британских древностей. Найтингейл побывал в поместье очень странного человека, приспособившего под свои нужды кельто-римский алтарь. Важно, как именно рассказчик доносит историю до товарищей по клубу. Его приходится уговаривать, и он предпочитает все записать, чем излагать устно. «А полтора месяца спустя началась война, и мне пришлось думать уже о другом» [9, р. 147]. Здесь сопоставляется ужас готический и ужас войны, но одно не отрицает другое, напротив, в контексте цикла мысли о Римской империи подсвечивают современную ситуацию. Сам процесс рассказывания

историй, с одной стороны, формируется травмой (Найтингейл прибегает к опосредованным, письменной форме), с другой – служит своеобразной терапией: как пишет Бакал, герои собирались «для воспоминаний и успокоения» [9, р. 7].

Послевоенная готическая новеллистика продолжает разрабатывать традиционные сюжеты, но пропускает их через призму недавнего опыта. В новых версиях сюжетов о женихе-призраке, о подмене тел актуализировались темы памяти, травмы, утраты, а восприятие сверхъестественного приглушалось: в таком контексте события, выходящие за пределы обыденного опыта, воспринимаются как выражение пережитого. Усиливается медико-психологический компонент: травмы, контузии, ранения позволяют показать героя в особом состоянии сознания, в то же время происходит осмысление новой реальности, что в силу понятных обстоятельств стало привычным. И сам акт рассказывания трактуется как своего рода терапия, позволяющая разделить свой опыт с другими.

Список литературы

1. Новикова, В. Г. Эдвардианский код в английской прозе XXI века / В. Г. Новикова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Т. II. Вып. 4. – С. 99–111.
2. Machen, A. The Bowmen and Other Legends of the War / A. Machen. – N. Y. and Lnd. : G. P. Putnam's Sons, 1915. – 77 p.
3. Mrs. H. D. Everett. The Death-Mask and Other Ghosts. Lnd. : Philip Allan & Co, 1920. – 321 p.
4. Nesbit E. In the Dark. Tales of Terror. Edited, with an Introduction, by Hugh Lamb. – London : HarperCollins Publishers, 2017. – 275 p.
5. Blackwood, A. Ten Minute Stories / A. Blackwood. – N. Y., 1914. – 272 p.
6. Wells, H. G. Tales of the Unexpected / H. G. Wells. – Lnd., 1900. – 280 p.
7. Bowen, E. Collected Short Stories / E. Bowen. – New York, 1981. – 784 p.
8. Blackwood, A. The Wolves of God and Other Fey Stories / A. Blackwood, W. Wilson. – Lnd., N. Y., Toronto, Melbourne : Cassell and Company, Ltd., 1921.
9. Buchan, J. The Runagates Club / J. Buchan. – Bath : Cedric Chivers, 1928. – 331 p.

A. Lipinskaya

THE FIRST WORLD WAR AND THE TRANSFORMATION OF GHOST STORIES

The article deals with the transformation of ghost stories after WWI. It shows how old traditional plots are transformed and how simultaneously the supernatural element becomes more subdued and medical and psyschological themes become more prominent. 'Strange' events are seen by the writers as metaphors helping to teflect upon the traumatic experience.

Keywords: ghost story, World War I, trauma.

М. Ю. Загирняк (Калининград, Россия)

ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. А. СТЕПУНА⁵⁰

Происхождение зла – одна из важнейших проблем в литературном творчестве Фёдора Степуна. Война позволяет ему показать, как в отдельном человеке и в обществе просыпается и развивается жестокость, готовность принимать ежедневное убийство. В романе «Из писем прапорщика-артиллериста» и мемуарах «Бывшее и несбывшееся» Степун описывает неприятие любой войны и находит фундаментальную причину её возникновения: относительность ценности жизни человека и свободы. Христианство же Степун положил в основу учения о христианской политике – создании условий для уважения любой личности и её свободы.

Ключевые слова: общество, индивид, зло, война, христианство, религия.

Фёдор Августович Степун (1884–1965) – представитель русского зарубежья первой волны эмиграции, последовавшей после революции 1917 года. Степун – известный представитель русского зарубежья, оказавшийся пассажиром печально знаменитого «Философского парохода», ознаменовавшего раскол русской культуры на советскую Россию и «белую» эмиграцию. Участие в боевых действиях Первой мировой войны оказало большое влияние на формирование мировоззрения писателя и философа, определило его этические принципы. В этом докладе я хотел бы обратить внимание на экзистенциальный кризис Степуна и показать, каким образом он преодолел его и нашёл в себе силы жить и работать дальше – после катастрофы Первой мировой войны.

Эпистолярный роман «Из писем прапорщика-артиллериста» охватывает период времени с 12 сентября 1914 года по 4 марта 1917 года. Степун начинает писать в Российской империи и завершает роман записью о Февральской революции. Книга Степуна – это история сомнения в возможности воплощения этических и эстетических идеалов культурного развития.

Роман заканчивается словами о начале Русской Революции. И за этим внезапным обрывом дневниковых записей – отсутствие сил писать дальше. Герой Степуна осознаёт себя в центре противоборства больших сил, сопоставимых со стихийными катастрофами. Война обнажает зияющую тьму в человеке, показывает, как быстро он привыкает к

⁵⁰Исследование было поддержано из средств программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030» БФУ им. И. Канта.

смерти и буднично реагирует на неё. Красной нитью через роман проходит постепенное осмысление ужаса войны. Поначалу Степун считает, что только современное состояние войны бесчеловечно [1, с. 81]. Но позже, став ежедневным свидетелем смертей [1, с. 101], пережив гибель сослуживцев («Стараюсь вжиться во внутреннюю драму каждой происходящей в окопе смерти, ближайшую причину которой послужило, быть может, мое “левее” или “правее”, – но из этого решительно ничего не выходит») [1, с. 47], он осмыслил чудовищную необратимость смерти и ужас любой войны: «Маршевые роты, скверно обученные, сразу же, как мясо в котлетную машинку, попадали в атаку, и гибли – без счета, без смысла и без пользы» [1, с. 101]. Степун постепенно открывает для себя ужас войны, её беспощадную необратимость и ежедневное участие в массовом убийстве: «Так как сущность войны не в том, что на войне люди учащенно умирают, иначе она ничем не отличалась бы от эпидемии, а в том, что на ней люди непрерывно убивают друг друга, то и чувство войны есть прежде всего не чувство смертной опасности, но чувство участия в процессе взаимного убийства» [1, с. 207]. Это состояние очень опасно тем, что принципиально возможна ситуация, когда люди будут молча одобрять убийство других людей [2, с. 406]. Как справедливо замечает Исупов, «По мысли автора, на войне нет алиби ни у кого, друзья и враги едины пред общей судьбой под этими безблагодатными небесами» [3, с. 297].

Привыкание к ежедневной смерти начинается с утраты личной ответственности за убийства. Военные воюют от имени нации, народа, страны, от имени коллективного социального субъекта, который принимает за них решение, и планы которого они, как его элементы, реализуют [1, с. 54]. Военные могут поэтому не испытывать ненависти к врагу, они выполняют долг перед страной, превращаясь в бесчувственные инструменты смерти. Самое страшное заключается в том, что у военных нет никакой ненависти для убийства: «Убивают друг друга или в неведении того, что творят, или так, по чувству спортивного соревнования» [1, с. 49]. Враги рассматриваются не как личности, а как такие же инструменты других коллективных субъектов – народов, наций, стран. Поэтому являются не уникальными личностями, а экземплярами, элементами других коллективных субъектов.

В конце романа Степун признаёт своего героя, собственного прототипа, поломанным человеком, утратившим смысл продолжать жить и работать: «Я не помню, чтобы я когда-нибудь так упорно чувствовал себя кладбищем всех своих жизненных сил и возможностей. Кажется, что каждый день что-то безвозвратно уносит с собою, что

каждый день хоронит какие-то единственные возможности, что в тупой праздности моего паркового прозябания ржавеет мысль и плеснеет душа» [1, с. 220].

Выбранная манера повествования от имени героя позволяет Степуну показать, что происходит с человеком на войне, показать, как возникает и развивается зло человеческое. Герой эпистолярного романа Степуна, как справедливо заметил Исупов, проходит эволюцию от отрицания собственной вины, утверждения себя в презумпции тотальной невиновности [3, с. 293] до идеи всеобщей вины [3, с. 294].

Сорок лет разделяют публикацию романа «Из писем прапорщика-артиллериста» и русскоязычной версии мемуаров «Бывшее и несбывшееся», сорок лет, которые вместили в себя Гражданскую войну в России, Вторую мировую войну. Степун, переживший социальные катастрофы, смотрит на события Первой мировой войны уже не так, как в раннем романе. Нет, Степун сохранил неприемлемость любой войны, но рассматривает его как проявление жестокости наряду с другими злыми проявлениями человеческой сущности. Степун пытается осмыслить корни зла в человеке, понять, в каких условиях зло даёт побег.

В мемуарах он пишет как его ещё до войны поразил случай внезапной жестокости служилого человека: «Служивший у нас долго в лакеях болезненный человек с тёмными, печальными глазами, которого мама рекомендовала в соседнее имение на лёгкое место – возить в кресле старую барыню – как будто бы ни с того, ни с сего взял да и перерезал бритвою горло своей барыни...» [6, с. 31]. Откуда берётся человеческая жестокость и почему она становится обыденностью?

Первая мировая война раскрыла потенциал дегуманизации: «Страшнее потерь было, по словам Евгения, вызванное газами психологическое потрясение. После газовой атаки в батарее все почувствовали, что война перешла последнюю черту, что отныне ей все позволено и ничего не свято. Неким символом этого предельного обесчелочения войны Евгению показалась трагическая неузнаваемость всех окружавших его в бою людей: белые, резиновые черепа, квадратные стеклянные глаза, длинные зеленые хобота, неизвестно откуда взявшихся фантастических водолазов на дне беспрестанно освещаемой красными сверканиями разрывов ночной бездны, – все это дышало, по их словам, таким ужасом, которого никогда не забыть» [6, с. 393]. Человек, лишённый собственной индивидуальности, человек, чьи личные способности и заслуги нивелируются, становится рядовым легко заменяемым на другого

представителем военных действий и может опуститься до немислимого уровня жестокости – жестокости, которая становится обыденностью. «В лесах, в полях, по дорогам – всюду покойники, именуемые страшным словом “трупы”: свои и вражьи, цельные и изуродованные, свежие и многодневные. Вот торчащие из земли ноги недостаточно глубоко зарытого покойника. Вот – открытые в пустое небо мёртвые глаза, вот – судорожно скрюченные пальцы» [6, с. 367].

Почему человек соглашается на войну? Почему он в готов убивать и быть убитым ежедневно? Развивая сказанное в романе «Из писем прапорщика-артиллериста», Степун показывает вину интеллектуалов, которые, рассуждая о неминувости войны, даже о её необходимости, не пытаются представить её ужасы: «Нет сомнения, что наиболее значительным людям канунной России определенно не хватало практической деловитости и религиозной трезвости. На реальные запросы жизни передовая интеллигенция всех окрасок и направлений отвечала не твердыми решениями, а отвлеченными идеологиями и призрачными чаяниями» [6, с. 321]. Но это и свойство человека: «...молодость особо утопична потому, что она живёт с закрытыми на смерть глазами» [6, с. 377]. Война для молодых идеалистов – социальный инструмент развития общества, и отдельный человек с его судьбой не важен, он только элемент коллективного социального субъекта.

Соглашающийся на жестокость, на убийство и другие злодеяния человек перестаёт считать своих жертв людьми. Они для него – статистическая погрешность или преграда в воплощении желаемого идеала. Идеал развития в системе ценностей занимает место выше, чем человеческая жизнь и свобода. Убитая барыня для убийцы – не человек, а воплощение ненавистного социального класса. Равно как и убийство врагов на войне – это необходимое условие достижения цели – увеличения общественного блага [1, с. 181]. Так же, как и казнённые в годы Гражданской войны жители деревни, упомянутые Степуном в цикле очерков «Мысли о России». Палач, ничтоже сумняшеся, наказал невиновных людей: «Несколько купцов, кожевников и хлеботорговцев сговорились, ввиду припрятанных запасов, с пожарной командой, что она своевременно даст знать о приближении реквизиционного отряда... <...> Вышла огласка, ревтрибунал раздул дело и приговорил 3-х мятежных буржуев к расстрелу. Выполнение приговора было поручено Свисткову. И вот тут-то и обнаружился в нём какой-то фантастический выверт души. Прибыв в город с отрядом красноармейцев, он распорядился выгнать на площадь не только осужденных, но и их

родственников. Когда обезумевшие люди были доставлены, он приказал им разместить часть площади и вырыть могилу. Бросившихся было с воем к ногам его лошади людей он чуть не затоптал, объявив, что всех, кто вздумает выть, он живьём зароет вместе с приговоренными. Оторопевший народ “перекрестился” и молча приступил к работе... Когда всё было кончено, Свистков выстроил родственников в шеренгу... и, прокричав какой-то невразумительный коммунистический бред, медленно отъехал со всем отрядом к трактиру» [7, с. 254].

Лучший способ избежать зла, не дать ему пустить побег, это – остаться человеком, признать жизнь и свободу каждого человека первичными ценностями. Надо по-человечески, отзывчиво относиться к любому человеку. «Во время наших прогулок по парку и поездок в горы мы робко, как бы не сглазить, беседовали с Наташей о будущем, почти без слов договариваясь о том, что после войны начнем новую, углубленную жизнь, в которой будем по-новому внимательны не только друг к другу, но и ко всем людям» [6, с. 385].

Индикатором зла, увеличительным стеклом, распознающим его ростки, а также инструментом утверждения ценности жизни и свободы является религия. Универсальные моральные принципы сохраняют ценность человеческого в человеке и обращены к каждому человеку лично. Нация, народ, страна – любой коллективный социальный субъект, формируя собственные цели развития, благодаря религии сохраняют высшие ценности жизни и свободы человека. Христианство становится спасением человечества. «Как безвыходна была бы история человечества, если бы она почти 2000 лет тому назад не осветилась бы светом христианства» [6, с. 377], – пишет Степун в мемуарах.

Христианство не даёт политикам возможности усомниться в ценности человеческой личности и защищает общество от тенденций развития тоталитаризма, уменьшая риск войны. В цикле статей, напечатанных в эмигрантском журнале «Новый град», Степун сформировал учение о христианской политике, которая соединяет в себе идеалы христианства с идеями социализма. Христианская политика как выражение «духоверческого социализма» (См. об этом: [8, с. 124–132]) могла бы послужить идеологической основой для создания и функционирования общества, в котором жизнь и свобода любого человека являются приоритетными ценностями.

По мысли Степуна христианство должно стать связующим звеном для власти и народа – обеспечить легитимацию властных постановлений, но при этом стать инструментом для фиксации и передачи представителям власти воли народа. Занимая позицию между

правом и моралью, церковь как социальный институт представляет собой коммуникационный инструмент, поддерживающий баланс в обществе. Представитель власти не будет ставить под сомнение религиозно обоснованные ценности жизни и свободы человека, а каждый индивид будет искать возможность самоактуализации в обществе в качестве важного участника коллективных дел. Каждый человек благодаря религии осознаёт себя личностью, участвующей наряду с другими личностями в развитии общества, оценивая как их, так и путь развития общества в целом. Религия не позволяет помыслить человека только лишь как элемента осуществления целей коллективного социального субъекта. Христианство даёт возможность обществу стремиться к формированию соборного единства – единства во множестве личностей, которое утверждает безусловную ценность жизни и свободы любого человека.

Список литературы

1. Степун, Ф. А. Из писем прапорщика-артиллериста / Ф. А. Степун. – М. ; Берлин : Директ-Медиа, 2020. – 229 с.
2. Степун, Ф. А. Христианство и политика / Ф. А. Степун // Сочинения. – М. : РОССПЭН, 2000. – С. 399–422.
3. Исупов К. Г. Эстетика Ф. А. Степуна / К. Г. Исупов // Федор Августович Степун / под ред. В. К. Кантора. – М. : РОССПЭН, 2012. – С. 291–310.
4. Постановление Политбюро ЦК РКП(б) об утверждении списков высылаемых деятелей интеллигенции от 10.08.1922. АП РФ. – Ф. 3. Оп. 58. Д. 175. Л. 45–58.
5. Дмитриева, Н. А. «Летучий голландец» российской интеллигенции (очерки истории «Философского парохода») // Скепсис. – 2005. – № 3–4. – С. 79–102.
6. Степун, Ф. А. Бывшее и несбывшееся. В 2 т. Т. 1 / Ф. А. Степун ; под ред. Л. М. Сурица. – М. ; Берлин : Директ-Медиа, 2016. – 400 с.
7. Степун Ф. А. Мысли о России / Ф. А. Степун // Сочинения. – М. : РОССПЭН, 2000. – С. 201–376.
8. Загирняк, М. Ю. Индивид и общество в философии неокантианства русского зарубежья : моногр. / М. Ю. Загирняк. – Калининград : Изд-во БФУ им. И. Канта, 2021. – 238 с.

M. Zagirnyak

WORLD WAR I IN THE WORKS OF F. A. STEPUN

The origin of evil is one of the most important problems in the literary work of Fyodor Stepun. The war allows him to show how cruelty awakens and develops in the individual and in society, a willingness to accept daily murder. In his novel «Letters of an Artillery Ensign» and in his memoirs «Byvshee i Nesbyvsheesya» («Past and unrealized»), Stepun describes the aversion to any war and finds the fundamental reason for its emergence: the relativity of the value of human life and freedom. Stepun's Christianity is the basis of the doctrine of Christian politics – the creation of conditions for the respect of every individual and his freedom.

Keywords: society, individual, evil, war, Christianity, religion.

Е. В. Болнова (Нижний Новгород, Россия)

ТРАВМАТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ В. СОСНОРЫ

Рассматривается отражение в поэзии и прозе В. Сосноры пережитого в раннем детстве опыта блокады, войны, оккупации. Структура статьи обусловлена спецификой творчества автора. Первая часть посвящена книге В. Овсянникова «Прогулки с Соснорой», в которой нашли отражения взгляды В. Сосноры на вопросы литературы, искусства, воспоминания о жизни. В частности, о Великой Отечественной Войне, о воевавших родственниках. В этой же части анализируется развернутое интервью В. Сосноры, приведенное в книге «Книжка для мышек и для детишек любого возраста». События, описанные в данных источниках, В. Соснорой подаются как достоверные, хотя очевидно, что они гиперболизированы и мифологизированы. Во второй части анализируются два тома прозы В. Сосноры. Обращает на себя внимание, что в текстах В. Сосноры велик процент повторяющихся тем и мотивов, связанных с описанием Великой Отечественной Войны. Это связано со стремлением автора выразить в творчестве полученный травматический опыт. Отдельная часть статьи посвящена тому, как представлена Великая Отечественная Война в поэтическом мире В. Сосноры. Отмечается, что, фиксируя неприглядные стороны военной компании (насилие представителей НКВД, СМЕРШа, ложь и лицемерие некоторых военачальников), В. Соснора никогда не подвергает сомнению массовый героизм советских солдат, их самоотверженность и способность на подвиг. Делается вывод о том, что язык поэзии оказался наиболее адекватным для описания опыта войны.

Ключевые слова: В. Соснора, травматический опыт, война, современная русская литература.

Великая Отечественная Война была фактом биографии В. Сосноры. На момент начала войны ему исполнилось 5 лет, когда война закончилась – 9. На данный момент нет авторитетной биографии автора, сохранились многочисленные высказывания самого В. Сосноры и лиц, близких ему, о военном периоде его жизни. Представляется важным обратиться к данным источникам, прежде чем переходить к анализу творчества автора, связанного с травмирующим опытом Великой Отечественной Войны.

Предисловие к первой опубликованной книге стихотворений Сосноры «Всадники» написал Д.С. Лихачев. В предисловии кратко пересказана история детства поэта:

«Киевская Русь для Виктора Сосноры освещена ужасами Великой Отечественной войны. Он пережил в шестилетнем возрасте блокадную зиму Ленинграда 1941/42 г., он был вывезен из Ленинграда по Дороге жизни под пулеметным обстрелом с самолетов. Он очутился на Кубани и был со спасшей его

бабкой захвачен немцами. В семилетнем возрасте он трижды побывал в гестапо, а затем жил в партизанском отряде, которым командовал его дядя. Этот отряд и того командир были расстреляны фашистами на глазах у мальчика. Он спасся только потому, что за четверть часа до расстрела сам был ранен в голову осколком мины. Он видел расстрел отряда сквозь застилавшую ему лицо кровь.

Вот почему он знает, что такое половцы, знает, что такое Батый. И град Китеж для него не сладкозвучный и сладкоцветный рай, а партизанский лес и кубанское село, захваченное фашистами, в котором чудом, – чудом, вызванным к жизни силой духа, – сохраняется настоящая жизнь, несмотря на предательство и подлость отдельных трусов.

Киевская Русь Виктора Сосноры знает опыт нашей великой войны» [1, с. 6].

Интерес представляет книга В. Овсянникова «Прогулки с Соснорой», в которой собраны высказывания поэта. В. Соснора неоднократно обращался к теме войны. Приведем основные высказывания, которые встречаем в данной книге.

«В войну я на Кубани жил. Кормил бабу и двух теток. Семилетний пацан. Делал рогатки и продавал. Играл биты на деньги. Ходил в горы, приносил дикий лук, черепах, ужей. Отец на Ленинградском фронте командовал летучим отрядом лыжников. Смертники. Чины ему сыпались: от лейтенанта до полковника. А до войны отец работал в цирке, под куполом, гимнаст» [2, с. 81]. «Я в войну был летчик-истребитель, летал в паре с Кожедубом, Кожедуб мой дядя. Мне тяжело это вспоминать. Понимаешь. Это были настоящие парни. Сверхгерои. Разве я герой? Рядом с ними я ничтожество. Они меня только в хвост допускали. Я только сопровождал, защищал их с хвоста. Все они до одного погибли. Никого не осталось. Горе, горе!» [2, с. 119].

«Всю зиму снились кошмары о войне: ужасный грохот и горы трупов. К тому же сон, как обычно, удесятерит действительность. Пытаюсь писать об этом, чтобы избавиться от кошмара. В жизни и в книге – разные вещи» [2, с. 119]. «Мне теперь часто снится один и тот же кошмар: как нас, детей, в войну, в сорок пятом погнали в атаку, тридцать тысяч детей, от девяти до четырнадцати лет, а немецкая артиллерия была в нас прямой наводкой. Бежали, босые, оборванные, кто в чем, в пиджачках, в лохмотьях. Мало кто уцелел в той жуткой детской атаке». [2, с. 217]. «Всю жизнь отвращение к детям и семье. Даже если только вдвоем. Наверное, оттого, что у меня самого детство было ужасное, и семья – тоже. Теперь каждую ночь снятся кошмары на темы войны и армейской службы. И страх, страх! Все реальные события чудовищно преувеличены, как это бывает во сне. Это голова ищет страха во всем. Да, я всю жизнь прожил в ужасном напряжении» [2, с. 239].

«Средневековые войны мне понятны, – сказал он. – Парни выросли. Страна хочет богатеть. И что им делать? Резать своих императоров? Скучно. А после войны, знаешь, как страшна мирная жизнь! Даже ребенку. Каждый кажется олухом или идиотом, каждое движение раздражает. Ни опасности, ничего. На войне ведь психика резко меняется» [2, с. 493]. «Прочитав много книг исторических, и за и против, я стал кое-что понимать в войне. Я от этой войны не могу избавиться. А начну писать – не пишется. У меня нет фактических данных» [2, с. 563].

Война пришлась на детские годы В. Сосноры. Именно поэтому в книге стихов для детей «Книжка для мышек и для детишек любого возраста» в интервью, помещенном в конце книги, большое внимание автор уделяет своим воспоминаниям военных лет. В этом интервью В. Соснора меньше мифологизирует свое прошлое, поэтому факты выглядят более правдоподобно. Мы узнаем, что в блокадном Ленинграде В. Соснора был в детском доме.

«Помню, по утрам после ночной бомбежки, мы, дети, всей гурьбой выбегали во двор и лизали осколки снарядов: они казались нам кисленькими. Помню жирных обожравшихся крыс. <...> Я не один раз пытался написать о голодном блокадном детстве, но нужных слов так и не нашел.

Лучше я расскажу о блокадном чуде.

Весной 1942 года в город чудом прорвался дядя Петя, родной брат моего отца. <...> Он забрал меня из детского дома и вывез из Ленинграда по Дороге жизни.

Мы катили по Ладоге, как вода по воде. Помню низкий вой фашистских самолетов. Пульки лопаются в досках как дождь. Если скажу – от немцев с самолетов шел пулевой дождь – я не ошибусь.

Дядя Петя повез меня на Кубань, в станицу, где жили бабушка и наши тетя Катя и тетя Муся. <...> А летом 1942 года Кубань оккупировали немцы. Дядя Петя ушел в партизанский отряд. <...> Немцы периодически пытались меня казнить как мальчика-еврея. Раз еврей – нечего на земле жить. Я дерзил солдатам, говоря с ними по-немецки, и этим сбивал с толку. Я громко кричал, чтоб бабушка услышала мой крик. Бабушка прибежала, отбивала меня, говорила, что мы происходим от великих Гогенцоллеров, и даже записала в паспорте, что я ее сын.

<...> А потом случилась беда: немцы выследили и уничтожили партизанский отряд. Дядю Петю расстреляли.

Мы с бабушкой и тетей Катей сумели убежать в Дагестан, в Махачкалу» [3, с. 50–51].

Очевидно, что приведенные фрагменты противоречивы, многие факты В. Соснора изменяет, гиперболизирует, трансформирует, как любые факты жизни, попадающие в поле его зрения. Однако важным представляется, что он вновь и вновь возвращается к детским воспоминаниям, связанным с войной. В. Сосноре не чужда героизация и поэтизация войны. Рассказывая о своем отце и дяде, он описывает их как «камикадзе», «смертников», людей, не боящихся идти на самые рискованные задания. Довольно часто у В. Сосноры звучала мысль о том, что только на войне мужчина может раскрыть в себе те героические черты характера, которые в мирной жизни остаются скрытыми. С другой стороны, В. Соснора говорит о том, что война – это грязь и кровь, человеческие страдания.

В приведенных выше фрагментах В. Соснора неоднократно говорит, что хотел бы описать свой опыт пережитой войны, но не может

этого сделать. Однако во всех трех томах, включающих поэтическое и прозаическое наследие В. Сосноры, мы встречаем упоминания о Великой Отечественной войне или просто о некоей войне. Интересным представляется проследить, меняется ли образ войны в зависимости от выбранного литературного рода и жанра.

Обратимся к прозе первого тома, включающей в себя тексты, написанные с 1967 по 1990 годы. Практически в каждом из семи произведений встречаются упоминания войны, военных действий. Это может быть и краткое указание на те или иные события, и развернутое описание. Так, в книге «День Будды» (1970) есть небольшой вставной эпизод, данный в скобках:

«Один писатель рассказывал мне: его сильно контузило на фронте, он лежал в захолустном госпитале, в палате было двадцать раненых. Обслуживала медсестра-доброволец, школьница лет пятнадцати-шестнадцати. Ему было семнадцать лет. Кровь войны и кровь собственная, – весь мир для него затмился, смысл пропал, ему недвусмысленно наметушили, что он не проживет и несколько дней, тогда такие намеки практиковались, война, раненых много, койки нужны, его перевели в палату смертников. Там была тьма и было их четверо. С девушкой подружился, – оба дети, остальным за сорок. И вот в этой палате, в бреду он стал уговаривать ее лечь с ним рядом, просто полежать, на другое он и не способен, так и так ничего не получится, но у него не было еще женщин, ни одной, и совсем так умирать не хочется, пусть полегит и все, и она пришла утром, пропустила уроки. И легла. Он утверждал, что лишь поэтому выжил.

Он – выжил. Она – умерла от родов. Истошенье, ранняя беременность» [4, с. 117–118].

Приведенный фрагмент лишь ассоциативно связан с основной тканью повествования: герой вспоминает о данном случае, оказавшись в больнице. Казалось бы, он мог и не быть включен в текст, но автору важно не просто рассказать об известном ему эпизоде чужой жизни, а лаконично и сдержанно ввести в ткань повествования мотив жертвы на войне, любви, веры и предательства, жизни и смерти, одиночества.

В художественном мире В. Сосноры серьезное и лирическое начала всегда соседствуют со сниженным, гротескным. Показателен пример, который мы встречаем на страницах текста «День Зверя» (1980). Рассказывая историю своего тестя, Льва Толстого, герой произведения не обходит вниманием и его жену Софью:

«Он поймал жену и расстрелял за аморальное разложение Всех Войн: Софья спаивает солдат, служа санитаркой, имеет спирт. Солдаты поднимаются в атаку, как пьяные, и падают на пулемет. Не разобравшись, в чем тут суть, подъем и паденье прославили как подвиг. Первый, кто так поднялся и пал, получил чин посмертного героя. НО: КОГДА: стали подниматься и падать на пулеметы все как один,

проштите пулей врага, Комитет Маршалов пересмотрел главу о герое: солдат ведь не останется! Пулемет врага замолчит, закрытый навек телом, но откуда возьмется солдат для Побед?» [4, с. 356]

На последних страницах «Дня Зверя» голос героя-автора приобретает апокалиптическое звучание. Не случайно вновь возникает собирательный образ войны:

«Нижинский взлетел, о взлет безуильный, паренье у туч-скал! Он парит, он бежит по бархату по кресту замершему в атмосфере где мраз он остановится как перст у пустыни на краю креста не на куполе он прижмет руки к сердцу он скажет, ни к кому не обращаясь:

– Лошадка очень устала...

И крикнет, себя перебьет:

– ВОТ ВОЙНА!

Я роялист, я подхвачу этот крик на рояль, я ударю аккорд (о минувший, о будущий марш!). И начнется неопикуемый ужас Всех Войн Всех Времен. Неопикуемый ужас, потому что мне танц не описать» [4, с. 392].

Война становится не просто противостоянием людей за идеи или территории, а разрушительной силой, способной уничтожить жизнь.

Чаще всего война упоминается в «Доме дней» (1986). В этом произведении отражено много биографических моментов жизни Сосноры. В главе «Родословная» он рассказывает о своем воевавшем отце, которого он, безусловно, героизирует и мифологизирует:

«На Ленинградском фронте командует истребительными батальонами. Здесь множественное число на месте: после боя оставалось 3–4 бойца от 500. Опять формировали, в бой. Это – лыжники, их вели тропами в немецкий тыл. Цель: уничтожить немцев, как можно больше: о возврате – ни слова. В морозы. Уничтожали, но чем? Винтовок не было, одна на 7. Зубами? И их мало, цинга. Были финки. В статьях папы есть такие штучки: “Когда ж приготовления к бою закончены, командир дает команду: “В ножи!””

О приготовлениях к бою: “Боец-истребитель, приземлившись, срезает парашют, снимает маскхалат, шинель, гимнастерку и шапку и выбрасывает это, не заботясь. Он надевает на ботинки лыжи и в белой рубахе, с ножом в зубах, идет в бой”.

Руки заняты палками, потому нож в зубах. Лыжник – на доты! На пушки морского калибра! С открытой головой! На танковые армии! На моторизованные дивизии с пулеметами в колясках! С голой шеей, в белой рубахе – на миллионы голов в касках! Да, и шли. “Белая гвардия красных убийц”, “белые идиоты”, “ночные банды голых” – называли их немцы. А папу персонально: “белый волк”, “сумасшедший акробат”, “голый призрак коммунизма с ножом в зубах”, “белый клоун Тейфеля”. Наши об отце не писали – у нас “не было” камикадзе. А за знамя полка (отцовского!) сражалось 16 немецких дивизий, и я храню в папочке листовки: “Сдай лохмотья, король Лир!” В армии К. Рокоссовского папа командовал дивизиями, но не оставлял привычек» [4, с. 629–630].

Очевидно, можно говорить о глубокой психологической травме: мальчик все детство провел без отца, он героизирует и возводит на пьедестал фигуру по сути абсолютно чужого и непонятного ему человека, пытаясь исключительностью личности оправдать отсутствие теплых родительских чувств. В. Соснора позволяет себе обобщение, касающееся того, что вернувшиеся с фронта бойцы неспособны были жить в семье, любить детей, проявлять по отношению к ним простую человеческую заботу. В этом же произведении В. Соснора пишет о голоде и об эвакуации, используя прием гиперболы. Но за преувеличениями чувствуется желание перенести на бумагу пережитое и понимание невозможности сделать это, не принизив и не сгладив перенесенные страдания:

«Нельзя писать о голоде детей. Вообще нельзя писать о голоде. Грех в том, что писатели, любя нравиться, рассказывают голод, словами. Это словам же не поддается. <...> Мне 5 лет, а мать ставила меня на ладошку, как звоночек. И держала на вытянутой руке. Из детей блокады рождения 1936 г. в живых сейчас 4 мальчишечки, и это то, что осталось от 12000 в замкнутом кругу осени 1941 г.

Все забыты, и все забыто.

Горящие осколки – как расплюснутые гигантские фиалки!» [4, с. 632]

Неизвестно, что было с В. Соснорой, когда он оказался на оккупированной территории. В той же книге «Дом дней» он приводит фантастический эпизод:

«Докучают немцы, едят дом. Я бросил бутылку бензина. Несколько солдат взлетели в воздух. Взрыв красив, серебро с музыкой. Часовые обгорели, как гранаты, кусками. На этот раз команда СС. Гестапо! Я к этому привык. <...> Невдалеке от станицы, в степи партизанский отряд, у р. Кубань, так вот – по воде они читают ход мыслей фашистских войск. О немцах, чего они хотят от нас. Гул орудий вдали, это идут армяне-освободители. Пришли. Но до прихода.

Расстреливают отряд. В меня бросают мину издалека; и раскроили череп; облитого кровью, несут в гестапо и пытаются, повесив на стене. Вишу» [4, с. 670–671].

Выскажу предположение, что В. Соснора пытается вписать себя в круг героев, чтобы стать равным своему отцу и дяде, которые, в его представлении, героически сражались с фашистами. Читая книги о В. Сосноре и просматривая фильмы о нем, трудно не уловить, насколько ему было важно признание собственной значимости. Это также следствие в том числе и травматического переживания войны, когда маленький мальчик скитался, не имея любящей семьи и поддержки отца и матери. Неслучайно спасительницей В. Сосноры в историях о гестапо выступает бабушка: именно она заботилась о мальчике на Кубани. И ее

смерть потрясла В. Соснору настолько, что, по его словам, три дня он сидел на дереве, переживая глубочайшее горе.

В томе «Вторая проза» отсылки в Великой Отечественной войне встречаются не так часто, но они столь же мифологизированы. Так, в книге «Камни NEGEREP» В. Соснора описывает следующий эпизод, мало связанный с реальными событиями битвы за Москву:

«Сталин пускал из тюрем на смерть, и охотно шли. Поэт-генерал Доватор брал из лагерей тех, кто мог сидеть на коне, имянных и безымянных. Рыжие, саврасые, гнедые эскадроны, построенные треуголами по правилам супрематизма, – кто составляли легендарную бригаду прорыва, – 12 тысяч, все до единого поэты, египтологи, фольклористы, талмудисты, полиглоты, ориенталисты и муэдзины, – то есть все поющие! Их выпустили как собак, их даже не покормили в Казахстане, а кое-как одев, дали по сабле и пустили в атаку. Они мчались на танковую армию Гудериана, безоружные, с одной сабелькой, и рубили танки, прыгали с коней в открытые люки и дрались зубами» [5, с. 323].

Чаще всего война упоминается в книге «Диски безнадежностей», финальном произведении второго тома прозы В. Сосноры. Это всегда рассказы об атаках детей, в которых герой принимал участие. С каждым разом эти истории становятся все более героическими. Первый из описанных эпизодов повествует о рукопашной атаке детей, которые, подбежав вплотную к войску немцев, увидели там таких же подростков, побратались с ними. После чего и те, и другие были обстреляны своими же. Правда, офицеров СМЕРШа герой В. Сосноры с товарищами расстрелял сам.

Следующий эпизод повествует о том, как отец героя отправил его с товарищами на холм, чтобы те вызвали вражеский огонь на себя, то есть фактически на смерть. Проявив чудеса героизма, мальчик снова оказался перед лицом СМЕРШа. В тот момент, когда его собираются допрашивать с пристрастием, разворачивается следующая картина:

«Стойте, сказал я, я башмаки зашнурую, стали, а это сапожки мои, я нагнулся и вынул два пистолета восьмизарядных, по одной пуле в канале ствола и по 7 в обойме, выхватил в две руки, это быстро было. Один СМЕРШ кинулся, я всадил в грудь, он упал, стукнулся головой, дымок взошел. Остальным: встать сказал я. Встали. Выйти вон. Они вышли. Я сунул пистолеты обратно, доплелся до койки (папиной) и уснул» [5, с. 651–652].

В третий раз описана атака детьми танковых дивизий:

«Я вижу батальоны на заре, встающие в атаку, в одних гимнастерках, их было две дивизии, 6 тыс. мальчишек от 7 до 14 лет, в больших трофейных башмаках со шнуровкой, был приказ бросить этих в заслон, заложников, и мы бежали, захлебываясь без слез, по слякоти, и ползли, отутюженные, под танки, и били их

бутылками горячей смеси, бросив наземь шапки-лопоухи, и вели огонь из их дамских пистолетов, двуствольных, перламутровых, как встали из снега СС с фаустпатронами, и, разрывая нас в клочья, били минометы прямой наводкой, в упор, и мы сблизались, уже черные от взрывов, и выхватили ножи, кинжалы и гири, – Матка Боска Ченстоховска! – глаза твои голубые! – грозные СС – кто ж? – тоже мальчишки, сверстники, щит, барьер – кому ж? – взрослым и могучим офицерам Вермахта; тех мальчиков конвоировали в атаку СС, а нас НКВД» [5, с. 664].

Резюмирует свои подвиги герой кратким подсчетом: «... мне было 23, а вышел из блокады, 5 войн, убил 11 танков – бутылками! и снял 6 самолетов, зенитным способом, не считая убитых мною немцев из снайперской винтовки (считал!)...» [5, с. 705].

В стихотворениях В. Сосноры опыт пережитой войны находит отражение в двух основных аспектах. Во-первых, можно выделить ряд стихотворений, напрямую посвященных данной тематике. Во-вторых, автор использует военную лексику. Сам В. Соснора объясняет данное явление в поздней прозаической книге «Диски безнадежностей»: «Я пользуюсь терминологией боеприпасов, ну, что ж, я двадцать лет отдал войнам, какие ж у меня еще могут быть поэтизмы» [5, с. 679].

В стихотворении «Осень» встречаются такие строки:

Осень означает:
снятие блокады
с яблос! [6, с. 111]

В тексте «Старик и море» В. Соснора сравнивает набегающие на берег волны с рядами наступающих солдат: «Валы-рулоны, / рулоны – / ордами / на берег / маршировали / друг за другом, / горбатый берег / бомбардируя» [6, с. 116]. В стихотворении «Сабелька» В. Соснора использует отсылку к войне для характеристики лета: «В это лето умирали блокадники. / Инфаркты, последствия дистрофии, неврозы – / блокадники умирали мгновенно и мирно» [6, с. 342]

В стихотворении «Ночь 9-го октября 1962 года» отсылка к войне становится способом характеристики героев: «Три гвардейца / из поредевшей армии непьющих!» [6, с. 193] Используется военная тематика и для самохарактеристики лирического героя. Например, в стихотворении «Интимная сага» В. Соснора пишет, используя личное местоимение: «я, / новобранец, / объявленной – всем! всем! всем! – Всемирной войны» [6, с. 447]. Ранее упоминалось, что В. Соснора часто видел сны, связанные с войной. В цикле «Несостоявшееся самоубийство» описан один из таких снов:

Сию же секунду зальются финальные флейты,
ударят утренние барабаны,

и сонмы солдат, окровавленных кровью убийств,
такие мужи, с белыми ушами,
в касках со значками креста и звезды
пойдут церемониальным маршем на Голгофу,
где уже скручены вервием буквицы моего алфавита... [6, с. 556]

Обратимся теперь к произведениям, осмысление которых невозможно без разговора о войне. Первое из них «Воистину воинствуем напрасно...». Его можно было бы назвать гражданским или политически окрашенным, если бы не тотальная ирония автора:

Воистину
воинствуем
напрасно.
Палим, не разбирая, где мишени.
Теперь бы нам
терпения
набраться.
Пора вступать в период размышлений.
Мы отрапортовались – с пылу, с жару!
Пора докладывать содружественным станам:
Как не спугнуть
уродливую жабу,
но обмануть –
во что бы то ни стало.
Как разучить, где маховик, где привод,
кого для штрафов,
а кого для премий.
Пора вступать совсем в другой период.
В другой период!
Что ж,
приступим к преньям [6, с. 202–203].

Данное стихотворение, написанное в начале 60-х годов, обозначает переход от военной риторики к мирной.

Единственное сюжетное стихотворение В. Сосноры, связанное с темой Великой Отечественной войны, входит в цикл «Каталог дня». В нем рассказывается история двух деревенских жителей, Шлепакова и Клавдии. Сначала автор приводит версию событий военных лет, рассказываемую Шлепаковым. Якобы он, служа в одной пулеметной роте с Клавой, совершил подвиг при обороне «энной высоты», когда были убиты все пулеметные расчеты. Судя по рассказу, он позволил беременной женщине, бывшей второй пулеметчицей, убежать, и один сдерживал наступление неприятеля. Далее автор пишет, что происходило на самом деле:

<...> Шлепаков
 попал в одну пулеметную роту с Клавой.
 Она – пулеметчицей.
 Он хлеборезом.
 Они обороняли высоту № 2464.
 Шли танки,
 они переныривали пригорки,
 как бронированные кашалоты. Семь
 пулеметных расчетов погибло.
 Шлепаков блевал от страха,
 прильнув поросычьим лицом
 к ответвленью окопа.
 Но уразумев,
 что семь пулеметных расчетов погибло,
 Шлепаков улизнул,
 и, прострелив себе несколько ребер,
 он, окровавленный, с изнемогающим взглядом
 был подобран санитарной овчаркой.
 Через десять минут после его исчезновенья
 Клавдия родила и попала в плен.
 Через четверо суток ее освободили
 советские части.
 Ребенка отправили в детский дом,
 а мать – на пять лет лагеря
 за то, что попала в плен.
 Шлепаков получил медаль «За отвагу» [6, с. 374].

Показательно, что В. Соснора воспринимает войну в парадигме советской риторики о героизме и жертвенности. С одной стороны, он развенчивает устойчивые мифы, показывая, насколько легко трусу обернуться героем, а настоящей героине оказаться в лагере. С другой стороны, симпатия автора традиционно на стороне героев войны.

В стихотворении «Мартовские иды» лирический герой обращается к И. Сталину, личность которого была интересна В. Сосноре, о чем поэт неоднократно упоминал в разговорах с В. Овсянниковым: «Есть просто магические люди, которые притягивают или отталкивают. Гитлер был магичен. И Сталин магичен» [2, с. 369]; «Они не были прагматики, они были мистики, и Гитлер, и Сталин! Иррациональны, не могли предугадать, ни тот, ни другой, что с ними случится. Последние мистики, игроки» [2, с. 396]. Интересно упоминание об отношении отца В. Сосноры к И. Сталину: «Отец был сталинист. До конца. И усы носил такие, как у Сталина. А сидел перед войной, два года пыток в камере» [2, с. 481]. В. Соснора пишет в 1983 году:

Иосиф Виссарионович, – ну, как Вам?
 Теперь, куда ни плюнь, – и волк, и сед,
 жор рож вокруг, живем ужасней казни.
 Я Вас любил. Я был солдат в семь лет
 в той русской и пятиконечной каске.
 Вы взломщик касс и крестный крыс отец,
 все рты мертвы, тюремны миллионы.
 Но из Имен в Двадцатом Веке – кто?
 «За Сталина!» – Вторая мировая.
 Генералиссимус! Из вен и цифр
 всех убиенных воинов – строка та.
 Но если есть Истории Весы,
 они запомнят залпы Сталинграда.
 А претенденты – пойнтеры на свод
 загонов власти – так ль уж на диете?
 Ведь грамота террора и свобод
 известна тем и тем, и кто тут дети?
 А те, кто врал, воруя мясо льва,
 и в алкоголя пляске ножкой топал,
 их каменная тоже голова
 стоит, в ней свишут ветры свалки трупов [2, с. 736–737].

Можно дискутировать о том, насколько ироничным является данное признание в любви, однако очевидно, что имя Сталина в сознании автора связано с победой в Великой Отечественной войне.

Эпизод с детской атакой немецких танков, который был процитирован по книге В. Овсянникова и неоднократно описан в книге «Диски безнадежностей», находим в стихотворном цикле «999–666» из сборника стихов В. Сосноры «Двери закрываются» 2001 года:

Я был сапожок, калигула, бешеный щенок,
 танковые дивизии ЭСЭС шли и шли,
 к бою готовятся дети-убийцы и дрессированные псы,
 нам дадут по бутылки горючей смеси а псам повязывают
 восемь гранат,
 а Армии Побед стоят и стоят.
 И вот мы бежим под танки (дети и псы!),
 угол стрельбы танковых пушек выше и нас не догнать
 пальбой,
 нас сотни, и псы бросаются под гусеницы без ошибок, взрывы
 там и сям,
 а дети встают во весь рост и бросают в танки бутыль 1 л. –
 пылают! и, ослепленные, месят юные тельца
 (мне было 8-9, а вообще-то пяти-тринадцати лет).
 И вот раздаётся громокипящее «Ура» –
 это под знаменами с оркестром наши героические полки,
 рёвы орудий и звон «Катюш»!..

только вот танки-то взорваны, а останки ушли,
 всем выдают медали «Славы» и привинчивают
 Красную Звезду,
 офицерам и генералам – аксельбант,
 а бешеным щенкам по полкотелка
 пшенки, с морозцем. От 200-от к примеру нас остается 3 [б, с. 872–873].

На этом стихотворение заканчивается. Автор наконец находит способ сказать об ужасах войны, которые все время прорываются в его текстах. Максимально лаконичное повествование, лишённое сентиментальности, но романтизированное и насыщенное деталями, – это тот язык, которым Соснора в 65 лет смог писать о себе на войне.

Список литературы

1. Лихачев, Д. С. Поэт и история / Д. С. Лихачев // Всадники / В. Соснора. – 1969. – С. 5–10.
2. Овсянников, В. Прогулки с Соснорой / В. Овсянников. – СПб., 2012.
3. Соснора, В. Книжка для мышек и для детишек любого возраста / В. Соснора. – СПб., 2014.
4. Соснора, В. Проза / В. Соснора. – СПб., М., 2018.
5. Соснора, В. Вторая проза / В. Соснора. – СПб., М., 2018.
6. Соснора, В. Стихотворения / В. Соснора. – СПб., М., 2018.

E. Bolnova

TRAUMATIC EXPERIENCE OF THE SECOND WORLD WAR IN
 V. SOSNORA'S POETRY AND PROSE

The article examines from different sides the reflection in V. Sosnora's poetry and prose of the experience of the blockade, war, occupation experienced in early childhood. The structure of the report is determined by the specifics of the author's work. The first part is devoted to V. Ovsyannikov's book «Walks with Sosnora», which reflects V. Sosnora's views on literature, art, and memories of life. In particular, about the Second world war, about relatives who fought. In the same part, V. Sosnora's detailed interview is analyzed, given in the book «A book for mice and for children of any age». The events described in these sources are presented by V. Sosnora as reliable, although it is obvious that they are hyperbolized and mythologized. In the second part, two volumes of V. Sosnora's prose are analyzed. It is noteworthy that in the texts of V. Sosnora there is a large percentage of recurring themes and motifs associated with the description of the Second world war. This is due to the author's desire to express the traumatic experience in his work. A separate part of the article is devoted to how the Second world war is represented in the poetic world of V. Sosnora. It is noted that, fixing the unsightly sides of the military company (the violence of NKVD representatives, SMERSH, lies and hypocrisy of some military leaders), V. Sosnora never questions the mass heroism of Soviet soldiers, their dedication and ability to feat. It is concluded that the language of poetry turned out to be the most adequate for describing the experience of war.

Keywords: V. Sosnora, traumatic experience, war, contemporary Russian literature.

И. С. Балабанович (Минск, Беларусь)

ПОЭЗИЯ Д. САМОЙЛОВА КАК ОПЫТ ПРОЖИВАНИЯ ВОЕННОЙ ТРАВМЫ

Рассмотрено участие Д. Самойлова в Великой Отечественной войне как травма, опыт получения и проработки которой нашел отражение в лирике поэта. В рамках понимания травмы как нарушения целостности психических структур описана репрезентация в творчестве Д. Самойлова опыта травматизации, последствий травмы и способов ее изживания.

Ключевые слова: Давид Самойлов, психическая травма, травматизация, травматический опыт, изживание травмы.

Давид Самойлов – представитель «поколения сороковых». Он родился в 1920 г., в 1938 г. стал студентом МИФЛИ, соответственно, к началу Великой Отечественной войны он был уже сформировавшейся личностью. Участие в боевых действиях было осознанным решением молодого человека. В годы Великой Отечественной он проявил себя как отважный и доблестный воин, Победу встретил в Берлине. На фронт Д. Самойлов ушел со студенческой скамьи уже будучи поэтом, хотя первый его сборник вышел лишь в 1958 г. В большинстве случаев его стихи, вошедшие в эту и последующие книги, представляют собой не непосредственный эмоциональный отклик на военные события, а результат позднейшего их осмысления.

Рассмотрим, как описывается опыт травматизации и преодоления травмы в лирике Д. Самойлова. Отметим, однако, что «травма» – понятие неоднозначное, хотя и широко используемое. Одно и то же событие может оказать травматическое влияние разной силы на разных людей, или даже вовсе не быть травмирующим. Это зависит от трех факторов: на одной чаше весов – психические ресурсы самой личности и благоприятные факторы окружения, на другой – интенсивность и продолжительность травматического воздействия. Если вторая чаша опускается ниже первой, происходит декомпенсация и травматизация. При этом травма может быть определена как нарушение целостности, континуальности представлений личности: о «Я», о мире, в том числе о других, о «Я» в мире.

В лирике Д. Самойлова можно найти как описание опыта травматизации, так и описание основных средств, используемых психикой в борьбе за целостность, сопротивлении травме. Наиболее верный способ избежать травмы – превентивно сформулированное представление о потенциально травмирующем опыте как адекватном ресурсам личности и контексту эпохи. Вероятно, для тех, кого начало

Великой Отечественной войны и мобилизация застали врасплох, этот опыт был гораздо более травматичным, чем для Д. Самойлова и его товарищей по институту, которые осознанно отправлялись на войну и даже заранее написали стихи на смерть друг друга, как бы получая своеобразную «прививку от травматического шока»: *Жили пятеро поэтов / В предвоенную весну, / Неизвестных, незапетых, / Сочинявших про войну* [1, с. 215].

Одно из наиболее значимых мест в сопротивлении травматизации занимает удовлетворение физических потребностей, забота о теле. Еда, тепло, *блаженный сон на сто минут* [1, с. 245] – все это «заземляло», связывало психику с телом, по возможности снимало тревогу: *Горячего чая в землянке / Напиться ему [солдату] не грешно. / Пускай переменит портянки / И другу напишет письмо. // Пусть тело, что стыло и дрогло, / Задремлет – и вся недолга, / Забыв о величии долга, / Не помня себя и врага* [1, с. 253]. Необходимость вести быт удерживала в «здесь и сейчас». У лирического героя Д. Самойлова было достаточно психических сил, чтобы заботиться о себе в условиях войны, не наблюдалось травматического «замирания» или парасуицидального поведения. На базовом уровне бессознательно он видел себя на войне, так как шел туда осознанно, с друзьями, с есть обладая большой социальной поддержкой за счет чувства единства с группой товарищей и поддержки, одобрения с их стороны.

Так, социальное взаимодействие – еще один фактор, смягчающий влияние травмирующих обстоятельств. Неслучайно Д. Самойлов пишет о боевой дружбе как о *святой*, автобиографический лирический герой и его боевой товарищ *друг друга грели* не только в прямом, но и в переносном смысле, а вагон санитарного поезда воспринимался как суррогат дома, семьи: братцы становились братьями, медсестра – сестрой, именно они *...на волю огня не бросали меня / И спасали меня, / Не бросали меня* [1, с. 122]. С невероятной теплотой поэт создал рельефные и биографически достоверные образы сослуживцев: Семена Косова, Лешки Быкова, комбата Богомолова... На наш взгляд, именно важность ощущения принадлежности к группе, позволяющая разделить с кем-то тяжесть травмирующего опыта, обусловила частоту употребления в стихах Д. Самойлова лирического «мы» (друзья, поколение, поэты, народ) вместо лирического «Я». Поддерживающим была не только прямая межличностная связь с сослуживцами, но и опосредованная через переписку или фантазийная связь с теми, кто остался за линией фронта, с близкими. Так, лирический герой обращается к лирическому адресату в надежде, что именно она сможет

разорвать плену деперсонализации и среди «одинаковых» голосов слышать его индивидуальный голос, среди «одинаковых» лиц погибших узнать его индивидуальные черты: *И утешение одно: / Что ты узнаешь и заплачешь, / И что тебе не всё равно* [1, с. 61].

На стыке физических и социальных лежит потребность в общении с женщинами: от абстрактного любования пением *польской панны* до упоминаний о вполне плотской любви. Хотя бы немного смягчали тяжесть военных будней и поднимали боевой дух женщины: те, что были на фронте, и те, которых войска встречали на пути отступлений и наступлений среди мирных жителей. Особо тепло Д. Самойлов пишет о полячках, с которыми жизнь свела по пути на Берлин. Польские девушки *Нас провожали в новый бой – / В метель железных полонезов / И в гром мазурки огневой* [1, с. 247] – и это делало жизнь чуточку легче. Исследователь творчества поэта А. Немзер связывает тему общения с женщинами на войне в творчестве Д. Самойлова с идеей «временного дома», который лирический герой находил в каждой из коротких встреч.

Одним из факторов смягчения травматизации было соответствие военных действий личной системе ценностей и мировоззрению, во многом сформированном пропагандой. С одной стороны, война воспринималась как необходимость защитить Родину – как абстрактную Родину из газетных сводок, так и лично значимую родную землю. С другой стороны, пропаганда активно использовала потребность в признании у молодых людей. Ребята шли в бой, чтобы добыть военную честь и славу, потребность в которых воспринималась как глубоко личностная, не навязанная извне: *Я был веселый и странный <...> Готовый и к чести бранной, / И к слабой славе земной* [1, с. 131]; *Мы ждали славы и победы, / Лихого грома медных труб* [1, с. 112]. Интеллектуализация – другой хороший способ оправдать насилие и совладать с хаосом войны. *Та война, что когда-нибудь будет, – / Не моя это будет война <...> Я уже не пойму ее целей, / Оправдания ей не найду!* [1, с. 143] – написал Д. Самойлов о гипотетической новой войне, признавая, что для Великой Отечественной он нашел оправдание.

Как бы ни сопротивлялась психика травме, вряд ли война может не травмировать человека, принимавшего в ней участие от начала и до конца: ранения (Д. Самойлов был несколько раз ранен), смерти товарищей, необходимость убивать самому, столкновение лицом к лицу с возможностью собственной гибели – все это болезненно. Травматический опыт характеризуется тем, что психика не может его проработать в данный момент, у нее нет на это ресурса. Поэтому такой опыт отщепляется и инкапсулируется, оставаясь не переработанным,

однако психика не может не возвращаться к нему, и происходит либо проработка, либо повторение травматического сценария. *Как это было! Как совпало – / Война, беда, мечта и юность! / И это все в меня запало / И лишь потом во мне очнулось!..* [1, с. 112] – удивительно точно пишет Д. Самойлов о непроработанном опыте.

Прежде всего травма участия в войне влияет на представление о собственном «Я». Сильные чувства, с которыми трудно справляться, приводят к диссоциации, утрате чувства идентичности. Человек перестает чувствовать себя уникальной личностью: простуженные голоса бойцов перед боем – такие же одинаковые, как мертвые глаза убитых [1, с. 61]. Появляются «разрывы» в идентичности. Так, визитной карточкой Д. Самойлова стало стихотворение «Сороковые» [1, с. 110–111], в котором лирический герой видит себя молодого со стороны. Лирический герой осознает, что тот молодой человек, демонстративно прихрамывающий, как герой войны, перед девчонками, – это он сам, но эмоционально связь между собой и тем юношей не ощущается, словно тот, молодой – совершенно другой человек. Отсюда – описание внешности и действий молодого солдата в ушанке, но отсутствие описания его душевного состояния. Классический пример деперсонализации – описание Д. Самойловым переживаний попавшего в плен солдата: *Он думал о себе, как о [раненной] ноге: / Душа была чуждой, но не болела. / Он сам не мерз. В нем что-то леденело* [1, с. 190]. Как травмированную конечность человек ощущает «деревянной», «не своей», точно так же и фрагментированную травмой психику личность воспринимает как нечто чуждое, инородное. В том же стихотворении «Поэт и гражданин» после монолога поэта, повествующего о расстреле немцами советского военнопленного, гражданин спрашивает: *Ты это видел?* – а поэт отвечает вместо ожидаемого «да» или «нет»: *Это был не я* [1, с. 190]. Если вспомнить, что, по знаменитому выражению З. Фрейда, бессознательное не знает частицы «не», становится понятно, как трудно искалеченной войной психике найти грань между «Я» и «не-Я», очертить границы собственной идентичности и интегрировать отщепленные части.

Травматический опыт влечет за собой деструкцию не только селф-репрезентаций, но и объект-репрезентаций: своеобразной деперсонализации подвергается не только «Я», но и Другой. Например, Д. Самойлов описывает сцену, как отряд отправляет бойцов на опасное задание. Лирическому герою невыносимо больно от возможности потерять людей, ставшими ему столь близкими. Поэтому психика воспринимает их отстраненно, живые люди превращаются в тени: *...И тени курили /*

*Тень табачного дыма, с плеча / Не снимая теней автомата <...>
Шесть теней уходили по лугу, / Чуть пригнувшись, цепочкой, вперед...* [2, с. 65–66]. Это можно воспринимать как отрицание – защиту психики: уходят не люди, лишь тени, значит, лишь тени будут убиты. Еще более убедительные примеры отрицания в стихах Д. Самойлова – риторические обращения к заведомо мертвым героям. В творчестве поэта есть вполне подробно описанные эпизоды убийств, вплоть до физиологических подробностей вправления кишок в рану. При этом значимые для лирического героя фигуры как будто «не умирают». Так, в стихотворении «Семен Андреич» [1, с. 63–65] описывается подвиг боевого товарища Д. Самойлова: С. Косов перевязал раненую руку лирическому герою и сказал ему бежать, а сам остался у пулемета обороняться до последнего. Из контекста понятно, что С. Косов погиб, однако тут же лирический герой спрашивает, обращаясь к нему: *Счастлив ли ты? Здоровый? Живой ли?* [1, с. 64] Это парадоксальное риторическое обращение словно избавляет автобиографического лирического героя от т. н. вины выжившего. Точно так же в поэме «Ближние страны» Д. Самойлов напрямую обращается к заведомо погибшему боевому товарищу: *Где ты нынче, комбат Богомолов?* [2, с. 77] На наш взгляд, такие обращения имеют более глубокую мотивировку, нежели стремление к использованию традиционных в русской словесности риторических приемов.

Как «не настоящий» воспринимается и окружающий мир для человека, подверженного травматическому воздействию. Такое явление в психиатрии называется дереализацией. Классическая жалоба пациента, страдающего дереализацией, выглядит так: человек видит мир не настоящим, а как бы представленным на экране. Подобное состояние описывает Д. Самойлов в стихотворении «Осень сорок первого»: *И осень стомачтовым кораблем / Несется навстречу беде <...> И снова привиделось, как на экране, – / Полет корабельный, и город, и дым / Осеннего дня, паровозов, окраин* [1, с. 72–73].

В случае травмы разрываются представления не только о себе и мире, но и о себе в мире. Д. Самойлов это очень хорошо понимал, написав стихотворение «Дезертир» [1, с. 229–230]. Герой этого стихотворения смотрит на небо и вспоминает с детства знакомые пейзажи, представляет себя в этих местах, но фантазировать о себе дома – не может: в уме он домой не поехал, / Ибо дома себя не увидел [1, с. 229]. Это разрыв связи человека со своим прошлым.

По сути, Д. Самойлов описывает типичную клиническую картину ПТСР. Приведем симптомы ПТСР, данные в МКБ-11: (1) повторные

переживания травматических событий в настоящем времени в виде ярких навязчивых воспоминаний, сопровождающихся страхом или ужасом, флешбэками или ночными кошмарами; (2) избегание мыслей и воспоминаний о травматическом опыте, или избегание деятельности или ситуаций, напоминающих о нем; (3) состояние субъективного ощущения сохраняющейся угрозы в виде гипернастороженности или усиленных реакций испуга. Хрестоматийный пример симптомов (1) и (3) – стихотворение «Тревога»: *Долго пахнут порохом слова. / А у сосен тоже есть стволы <...> Бабы бьют вальками над прудом – / Спящим снится орудийный гром. / Как фугаска, ухает подвал, / Эхом откликаясь на обвал <...> К нам война вторгается в постель / Звуками, очнувшись сразу <...> И уже ничем не излечим / Пропитавший нервы непокой. / «Кто идет?» – спросонья мы кричим / И наганы шарим под щекой* [1, с. 67]. Обратим внимание на тонкость метаязыковой рефлексии: даже слова напоминают о войне, ведь у сосны – ствол, как и у оружия. После войны лирический герой во всем видит смерть, его мучают навязчивые образы разрушения и хаоса – даже в архитектурных украшениях, в ветвях сбросивших листву деревьев: *Продуты смертным сквозняком / Кривые пальцы мертвых сучьев* [2, с. 63]. Генерализованная тревога, которую Д. Самойлов обозначает неопределенным местоимением «что-то» и возникновение которой связывает с опытом участия в войне, не оставляет его лирического героя на протяжении многих лет: *А что-то прочно вглубь меня вошло. // И ночью будит, и томит незримо, / И будоражит, не смыкая глаз* [1, с. 105].

Однако следует отметить, что у Д. Самойлова хватило психических ресурсов, чтобы проработать травматический опыт войны до той степени, которая сделала возможными компенсацию и вполне успешное функционирование в послевоенном социуме. Один из способов проживания травмы – художественное творчество. Поэтому в стихах Д. Самойлова можно проследить опыт проживания и проработки травмы участия в войне. Если травму концептуализировать как нарушение целостности неких психических структур, «разрыв», то лечением становится интеграция. Травматический материал не ассимилируется психикой, инкапсулируется, и в дальнейшем он либо прорабатывается, либо приводит к бесконечному повторению сценария травмы. Формулу интеграции в психику травматического материала Д. Самойлов дает в поэме «Ближние страны»: *Всё хорошее или дурное, / Всё добытое тяжкой ценой / Навсегда остается со мною, / Постепенно становится мной...* [2, с. 77].

Участие в боевых действиях – опыт травмирующий, требующий осмысления. Его нормализация в стихах Д. Самойлова на начальном этапе была неразрывно связана с героизацией и романтизацией. Можно выделить несколько источников нормализации опыта участия в войне: фольклор и включение в контекст мирового художественного творчества. Интерес к народному творчеству у Д. Самойлова появился в годы ВОВ. Именно фольклор с его традиционным прославлением героя-воина, защитника родной земли, дал Д. Самойлову одну из первых матриц художественной нормализации. Например, как в следующем стихотворении, стилизованном под фольклорный текст, где благодаря идентификации героев Великой Отечественной с героями фольклорными отмечается романтизация страшного смертельного опыта: *Жаль мне тех, кто умирает дома, / Счастье тем, кто умирает в поле, / Припадая к ветру молодому / Головой, закинутой от боли* [1, с. 77]. Примерно так же ВОВ включается в исторический контекст как лишь одна из многочисленных войн и нормализуется благодаря включению военных песен 1941–1945 гг. в один ряд с другими военными песнями «старых и новых времен», которые солдаты поют в поезде, следующем из побежденного Берлина в Москву.

Лирическому герою льстит, что он – представитель великого поколения, на долю которого выпала Победа. По мере старения лирического героя молодость начинает восприниматься им с ностальгией: если в то время мы были молодыми, и нам от этого было хорошо, значит, не столь плоха та война: *И почему-то вдруг приснится, / Что лучше мы, моложе мы, / Как в дни войны...* [1, с. 197]. Это начало пути к идеализации военного опыта. При этом следует отметить, что изначально эта идеализация была содержательной, в то время как на поздних этапах творчества идеализация перешла в фазу выхолащивания смысла.

Наиболее значима в контексте переработки травматического материала поэма Д. Самойлова «Ближние страны», вошедшая в первый поэтический сборник автора, который также получил название «Ближние страны», чем подчеркивается важность произведения в творчестве поэта. Поэму можно охарактеризовать как «психотерапевтическую». Ей предписан эпитафия из А. Пушкина: *Я возмужал среди печальных бурь...* Такой паратекстуальный элемент, относящийся одновременно ко всем главам поэмы, может быть рассмотрен как попытка нормализации войны через осмысление себя и ситуации посредством включения в широкий культурный контекст. «Я» Д. Самойлова идентифицируется с «Я» А. Пушкина, тем самым военный

ужас XX столетия сопоставляется с трагическими событиями XIX века (примерно то же видим в стихотворении «Пушкин по радио»).

Композиционная основа поэмы – возвращение автобиографического лирического героя, едущего в 1945 г. из Берлина в Москву, к тяжелым воспоминаниям о наступлении по дороге на Берлин, связанным с уже знакомыми городами и селами, которые армия когда-то с боями освобождала. «Ближние страны» можно назвать поэмой интеграции, поэмой возвращения к ценностям гуманизма. Война разделяет людей – гуманистический взгляд автора, наоборот, объединяет. Если до и во время войны пропаганда так активно навязывала концепт «врага» – обезличенного, подлежащего безжалостному уничтожению, то произведение Д. Самойлова разрушает этот концепт, показывая живые лица «по ту сторону» уже не существующей линии фронта.

«Человеческое лицо» приобретает недавний враг – итальянец, встреченный советскими солдатами недалеко от Берлина: они его накормили, он их побрил в благодарность. Те, кто недавно были врагами, становятся просто людьми. Точно так же, как и немощные немецкие старик со старушкой, обнаруженные советскими солдатами при наступлении: *И, выходит, настала расплата! / Кто ж заплатит? Неужто вот эти? / Эти или немецкие дети? / Неужели же – око за око? / О, не слишком ли это жестоко!* [2, с. 72]. Поэма утверждает «очеловечивание» врага: пленный немец не обезличен, он достоин милости. Ситуация простая: в районе Опочино небольшим советским батальоном был взят в плен немец – солдат пехоты. Комбат Богомолов, как Бог, распоряжавшийся его судьбой, принял решение отпустить немца. Лирический герой Д. Самойлова проецирует на немецкого солдата свое мировосприятие: *У него ведь совета не спрашивали, / Когда планы кампаний вынашивали* [2, с. 75], идентифицируясь с врагом (я – солдат, и он – солдат). При этом что на самом деле думал немец по поводу кампании 1939–1945 гг. – неизвестно: возможно, он искренне разделял идеи А. Гитлера и одобрял войну.

Средствами интеграции фрагментированного травмой опыта в поэме «Ближние страны» становятся природа и искусство. В частности, музыка выступает лекарством, исцеляющим израненные войной души и возвращающим к довоенной мирной жизни: слепой (как Гомер) тиролец играет на скрипке *простодушный и нежный / Старомодный тирольский вальсок* [2, с. 67], а все вокруг, независимо от национальной принадлежности, танцуют – тело освобождено, запрет на эмоции, наложенный строгим военным временем, снят. Музыка, танец не только связывают прошлое с настоящим, но и объединяют людей. Примерно

таким же образом *вальс довоенный* в стихотворении «Средь шумного бала случайно» [1, с. 251–252] помогает мужчине и женщине, которых *несколько тысячелетий неволью ... разъединили*, узнать друг в друге юных влюбленных довоенного времени. Эту же функцию преодоления «разрыва» между довоенным и военным переживанием себя в мире выполняет общение с животными. Советские солдаты набрели на оставленный крестьянский хутор. Между прошлым и настоящим, между размеренным крестьянским бытом и войной – разрыв, воспринимаемый эмоционально как непреодолимая невидимая стена. Корова на хуторе становится символом возрождения. Старшина подоил корову – это актуализация довоенных навыков и контакт с «мирным» животным (что-то вроде зоотерапии). Животное доверяет человеку – так вводится вселяющий оптимизм мотив доверия на войне. Солдаты пьют молоко – и это нечто осязаемое, теплое и вкусное, т. е. воспринимаемое органолептически. Это молоко «привязывает» диссоциированную, травмированную психику к реальности: *И задышали парным молоком, / Теплым запахом дома и детства, / Пьяным запахом пота, земли, / Разнотравья, ветров и соломы...* [2, с. 65]. В другом эпизоде советские солдаты берут с собой в поезд беспомощную, прибывшуюся к людям немедскую (!) собачонку. И снова с животным связаны мотивы добра, доверия. Сама природа интегрирует довоенный и послевоенный опыт: она словно празднует Победу вместе с людьми, непосредственная в своих проявлениях, как ребенок, и схожая во всей Европе: *Летний ливень бушует снаружи, / Он топочет, лопочет, лепечет, / И охапками в синие лужи / Разноцветные радуги мечет. / Я-то думал, что радуги – дома, / В Подмосковьи, что здесь оно тише...* [2, с. 69].

Спокойное принятие войны пришло в творчество Д. Самойлова не сразу, оно следовало за этапом героизации травматического опыта. Будучи уже пожилым человеком, Д. Самойлов принимает свой драматический жизненный опыт (*А подвиги не требуют наград* [1, с. 402]), а войну – как данность человеческого бытия: мальчики всегда играют в оловянных солдатиков, готовя себя к подвигам, это *тысячелетний обряд*, который в каждом поколении *повторяется сначала* [1, с. 365]). Однако непринятие советской современности толкает поэта на романтизацию и идеализацию военного опыта. Его лирическому герою трудно жить в мире с полусапожками, полупальто, полуулыбками, полуправдой и полуложью, где *начинают отмирать / Чувства, а мир не шире, чем ладонь / С телевизорных экранов* [1, с. 123]. В такой атмосфере он теряет смысл жизни (*Мне выпало все. И при этом я выпал, / Как пьяный из фуры в походе великом. // Как валенок мерзлый,*

валяюсь в кювете [1, с. 301]; с тоской вспоминает медсестру Валю-Валентину, военный госпиталь и чувство выполненного долга перед Родиной. Ностальгирует по прошлому: *Лишь в окопе мы спокойно спали, / Положив под голову созвездья* [1, с. 134]. Сидя в увеселительном заведении, с отчаяньем думает: *А хорошо бы снова на войну* [1, с. 492]. Война для него представляется словно бы выхолощенным миражом из прошлого, лишенным смыслов. При этом его не интересуют боевые действия как таковые, он не готов к новой войне: *Не моя это будет война. / Не мою она душу загубит / И не мне принесет ордена* [1, с. 143]. У него нет и будущего. Ведь по сути своей его лирический герой – пацифист, обращающийся к современникам с призывом сохранять мир: *Давайте защитим людей / От войн, обмана и насилья!* [1, с. 104].

Читая Д. Самойлова, невольно задумываешься: как рано он начинает подводить итоги жизни и, кажется, готовится к смерти. Создается впечатление, что на протяжении едва ли не половины своей жизни поэт думал о смерти. Он прошел войну, выжил, дошел до Берлина – но ближе к финалу земного пути стал много выпивать (что можно рассматривать как разновидность самоповреждающего поведения), утратил смысл жизни, стал идеализировать военный опыт. *Жаль, от пули вовремя не померли* [1, с. 134], – сетовал его лирический герой. Военная травма оказала влияние на его психику, и возвращение психики к травматическому опыту происходило до конца жизни.

Список литературы

1. Самойлов, Д. Стихотворения / Д. Самойлов ; вступ. ст. А. С. Немзера. – СПб. : Академический проект, 2006. – 800 с. – (Новая библиотека поэта).
2. Самойлов, Д. С. Ближние страны / Д. С. Самойлов. – М. : Сов. писатель, 1958. – 90 с.

I. Balabanovich

D. SAMOILOV'S POETRY AS EXPERIENCE OF OVERCOMING MILITARY TRAUMA

In the article, D. Samoilov's participation in the Great Patriotic War is considered as a trauma, the experience of obtaining and working through which was reflected in the poet's lyrics. Within the framework of understanding trauma as a violation of the integrity of mental structures, the representation in the work of D. Samoilov of the experience of traumatization, the consequences of trauma and ways to overcome it is described.

Keywords: David Samoilov, psychic trauma, traumatization, traumatic experience, overcoming trauma.

Л. Я. Бобрицких (Воронеж, Россия)

ТРАВМАТИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ И ПУТИ ЕЁ ПРЕОДОЛЕНИЯ В ВОЕННЫХ БАЛЛАДАХ А. Т. ТВАРДОВСКОГО

Рассматриваются военные баллады А. Т. Твардовского с точки зрения репрезентации в них проблемы травматического опыта. Делается вывод о том, что основными способами преодоления драматической ситуации являются чувство долга, ответственности за судьбу Родины, ненависть к врагу и вера в победу.

Ключевые слова: травма, жанр, баллада, драматизм, герой, А. Т. Твардовский.

В последние десятилетия травма стала важным понятием в историко-культурном пространстве, военная травма – в том числе. Травматическая ситуация на войне нашла свое отражение в творчестве многих писателей (П. Антакольский, О. Берггольц, К. Симонов, В. Астафьев, В. Быков, К. Воробьев и др.). Не стал исключением и А. Твардовский. На примере балладного жанра, отличающегося остро-сюжетностью и особым балладным драматизмом, поэт сумел показать переживание военной травмы и пути ее преодоления.

Советский критик Корнелий Зелинский отметил, что «в 1942 году почти все писали баллады, и только в 1945 году баллада почти исчезла из нашей поэзии» [1, с. 182]. Об этом же говорил и М. Пьяных: «...их (баллад. – Л. Б.) расцвет действительно приходится на сорок второй год, который можно, очевидно, назвать “годом баллад”. Год этот был одним из самых тяжелых за всю войну, и он потребовал от советских людей, как никогда, и стойкости, и мужества, и героизма, и верности воинскому и патриотическому долгу. Все это, безусловно, стимулировало развитие жанра баллады именно в сорок втором году...» [2, с. 77].

Так, 2 мая 1942 года в письме к жене А. Твардовский заметил, что в данный момент работает над книгой «Баллады Великой Отечественной войны», а в следующем письме, от 4 мая, добавил: «Теперь я убежден, что “баллада”, т. е. то, в чем я могу быть силен, прекрасная форма для выражения современного военного в широком смысле материала» [3, с. 93].

По словам А. М. Абрамова, «баллады А. Твардовского – это всегда поэтический рассказ о переломном событии («Баллада о Москве») или об исключительно остром, крайне драматическом случае из жизни солдата («Баллада об отречении», «Баллада о товарище»). Вот почему сюжет баллады у Твардовского всегда ставит человека или народ перед ситуацией испытания» [4, с. 171].

Как же поэт показывает особенности драматических переживаний героев? Что помогает им справляться с пережитым травматическим опытом?

Война ворвалась в жизнь каждого человека, принесла с собой боль, слезы, тревогу. В то же время произошла переоценка идеалов и смещение жизненных ориентиров. На первый план выходят понятия национальной принадлежности, чести, долга, как, например, в балладе «Сержант Василий Мысенков». Герой ценой невероятных усилий, преодолев все преграды «страшного» пути, в срок доставил пакет, от которого зависела судьба полка, сражающегося «в кольце врагов, Без хлеба и огня» [5, с. 40]:

Пуускай ты голоден, боец,
Но подвиг – это долг.
Пуускай измучен ты вконец,
Но ты один, там – полк.

И можно встретить сто смертей
За жизнь, за дело их,
Родных, воющих людей,
Товарищей твоих [5, с. 41].

Герой баллады «Григорий Пулькин», дивизионный кузнец, в суровом бою, когда «земля стонала стоном», когда возле пушки остался лишь один наводчик, встал рядом с ним:

Столбами черными в пожаре
Взлетала мерзлая земля,
Вдвоем атаку отражали
Они, как два богатыря [5, с. 11].

Силы в бою солдатам придавала уверенность в победе. Несмотря на горечь первых поражений, долгих отступлений, они знали, что враг будет разбит. «Сохранить в себе чувство Победы – это уже подвиг <...> Победа – это правда... Поэтому, как бы тяжело... ни приходилось, враг не сможет победить. Победить могут те, за кем Правда» [цит. по: 6, с. 27].

В отличие от романтической баллады, где «подвиг так ярок и крупен, что он виден издали», в реалистической балладе Твардовского «человек борется не только с врагами, но и с самим собой. Его героизм не столь безусловен, он труден, однако не менее, если не более, убедителен» [7, с. 101].

Так, герой баллады «В подбитом танке» мучительно переживает драматическую ситуацию:

Однако ж надо вылезать,
Чинить мотор.
Кому?

Кому охота под огонь,
Где рядом смерть твоя,
Где пули щелкают о бронь?
Кому ж?
Механик – я [5, с. 8].

Он понимает, что от него, от его профессиональных навыков, зависит жизнь товарищей, и потому, несмотря на шквальный огонь, идет исполнить свой долг:

Добрался к части ходовой,
Дополз кой-как с ключом. <...>
Побил я руки в кровь,
Завел [5, с. 8].

Твардовский с особой теплотой говорит о товариществе, о святости фронтовой дружбы. Чувство локтя, равенства перед лицом опасности помогало солдатам переживать травматическую ситуацию.

Одно из лучших балладных стихотворений Твардовского о дружбе – «Баллада о товарище», герой которой рассказывает о том, как он с тяжело раненым товарищем осенью сорок первого года выходил из окружения.

Раненый боец просит его оставить, не мучиться с ним, и друг понимает его, как себя:

Наверно, если б ранен был
И шел в степи чужой,
Я точно так бы говорил
И не кривил душой [5, с. 60].

Но, как в самом себе, он уверен и в своем товарище:

А если б он тащил меня,
Товарища-бойца,
Он точно так же, как и я,
Тащил бы до конца... [5, с. 60]

О том, как солдаты помогали друг другу, совершали героические поступки ради спасения товарища, писали многие поэты («Баллада о дружбе» С. Гудзенко, «Товарищ» К. Симонова, «Двое ночью» А. Суркова и др.). Твардовский находит новую грань в осмыслении этой темы. Герои его «Баллады о товарище» вместе со всей армией познали и

горечь потерь, и радость наступления. Теперь, говорит поэт, каждый «своjak, земляк, дружок, браток, И все добры, дружны. Но с кем шагал ты на восток – То друг иной цены...» [5, с. 64]. «И такая оценка дружбы, родившейся на тяжелых дорогах отступления, непосредственно связана с раздумьями о самих этих дорогах, с особым местом их в судьбе воинов, сегодня идущих в наступление» [4, с. 172].

Вперед дорога – не назад,
Вперед – веселый труд;
Вперед – и плечи не болят,
И сапоги не трут.
И люди – каждый молодцом –
Горят: скорее в бой [5, с. 64].

«Вот здесь и возникает это важное сравнение, продолжающее мысль об особой цене испытаний, перенесенных бойцами в пути на восток» [4, с. 173].

Нет, ты назад пройди бойцом,
Вперед пойдет любой [5, с. 64].

Спасительным маяком для солдат все четыре года войны оставался дом как символ прошлой мирной жизни, куда мыслями и душой стремился каждый боец, что нашло яркое отражение в балладных стихотворениях военных лет (например, «Баллада о доме» С. Гудзенко). В основе подобных произведений – драматическая ситуация, когда герой, проходя через родную деревню, находит пепелище на месте своей хаты. Боль от увиденного усиливает ненависть к врагу и желание отомстить за поруганную землю, за отчий дом:

Вперед, за каждый дом родной,
За каждый добрый взгляд,
Что повстречался нам с тобой,
Когда мы шли назад («Баллада о товарище» [5, с. 65]).

В балладе «Дом бойца» иная сюжетная коллизия. Герой мечтал вернуться домой, «у окошка постучаться Жданным гостем, дорогим» [5, с. 53]. Однако война многое перевернула в жизни: боец «на войну ушел из дому, А война и в дом пришла» [5, с. 54]. И теперь он, чье счастье – семья, тепло сложившегося быта, лежит вместе с товарищами по взводу перед собственной избой, где засели враги. «Такой поворот событий заставляет хозяина по-иному оценить свой долг, солдатский, товарищеский, да и семейный» [7, с. 106].

Это я здесь виноватый,
Хата все-таки моя.
А поэтому, ребята, –
Говорит он, – дайте я... [5, с. 54]

И герой бросает гранату в свой дом, не видя в этом никакого самопожертвования.

Принципиальным в изображении травматической ситуации у Твардовского становится не социальный конфликт между героями, но конфликт героя с миром, отвергнувшим его, как в «Балладе об отречении». Поэт раскрывает сложность и многогранность переживаний своих героев. Сцена встречи сына-дезертира с родителями глубоко психологична и внутренне драматична. «Каждая деталь описания, речь героев, их скупые движения и жесты не только конкретны и убедительны, но и полны внутреннего смысла» [2, с. 111]. Твардовский психологически выразительными деталями дает понять, какие муки испытывает мать, которая на возглас сына: «– Ведь у тебя я, мать, один...», – «поставив щи на стол, Лишь дрогнула плечами, И показалось, день прошел, А может год, в молчанье» [5, с. 72]. Отец также сумел найти в себе силы, чтобы отказаться от сына-труса:

Не сын ты мне отныне.
Не мог мой сын, – на том стою, –
Не мог забыть присягу,
Покинуть Родину в бою <...>
Не мог мой сын, как я не мог,
Забуть про честь солдата... [5, с. 72–73]

Во второй части баллады поэт раскрывает психологическое состояние отступника, который, покинув родной дом, со всей остротой почувствовал свое одиночество:

И вот теперь он был один,
Один на белом свете.
Один, не принятый в семье,
Что отреклась от сына,
Один на всей большой земле,
Что двадцать лет носила. [5, с. 73–74]

«Отступив от народной чести, от законов общества, ведущего борьбу с захватчиками, дезертир отступил и от самого себя, перестал быть личностью, членом семьи и народного сообщества» [2, с. 112].

Ни в дом родимого отца
Тебе дороги нету,

Ни к сердцу матери родной <...>
И кары нет тебе иной,
Помимо смертной кары [5, с. 74].

«Только в полной мере ощутив одиночество и отверженность, дезертир ощутил боль, и эта душевная боль стала началом возрождения в нем человека, сына, патриота и бойца» [2, с. 112]. Родная природа: тропа, «в задворках пропадавшая», молодая трава, «сгибавшаяся» под его ногами, березка, к стволу которой прислонился герой, – заставляет его почувствовать, что он русский человек, что у него есть нечто, за что он должен нести ответственность, и это нечто – Родина, народ:

Иди, беги, спеши туда,
Откуда шел без чести,
И не прощенья, а суда
Себе проси на месте. <...>
А может быть, еще тот суд
Свой приговор отложит,
И вновь ружье тебе дадут,
Доверят вновь. Быть может... [5, с. 74–75].

Труднее всех в лихую годину приходилось женщинам. На своих плечах они выносили и гнет оккупации, и тяжелую работу в поле и у станка. И только мысли об отцах, мужьях, сыновьях, сражающихся с ненавистным врагом, помогали им переносить все тяготы войны:

Они делили с нами хлеб –
Пшеничный ли, ржаной, –
Они нас выводили в степь
Тропинкой потайной.
Им наша боль была больна, –
Своя беда не в счет («Баллада о товарище» [5, с. 61]).

Героини Твардовского часто оказываются в драматической ситуации. Так, в балладе «Рассказ старика» поэт повествует о судьбе старухи Тимофеевны, которая погибает от рук врага, но при этом сохраняет в себе человеческое достоинство.

В «Балладе о товарище» два бойца останавливаются у одинокой женщины. Пока один из них залечивал раны, хозяйка успела его полюбить:

Хотела долю на войне
Молодка ухватить.
Хотела в собственной избе
Ее к рукам прибрать,

Обмыть, одеть и при себе
Держать – не потерять [5, с. 63].

Диалог героев полон внутреннего драматизма. Женщина просит бойца остаться до полного заживления раны. В душе солдата идет борьба между стремлением к самосохранению и чувством долга перед товарищем, который не бросил его, и, конечно, воинским долгом. В итоге боец находит в себе силы, несмотря на женские слезы, сказать: «Нет, пойду...».

Такие детали, как «босые сиротские ноги», «губы детские», «лицо, закрытое рукой», усиливают драматизм ситуации и подготавливают трагический финал. Проходя через некоторое время по «знакомым местам», двое бойцов пытаются отыскать дом, «где много дней тому назад Нашли они приют» [5, с. 65], но «печь с обрушенной трубой Теперь на месте том. Да сорванная, в стороне, Часть крыши» [5, с. 65]. «Образ разоренного дома, робкая и одновременно страстная надежда женщины на счастье, ее слезы и просьбы, наконец, вся ее загубленная жизнь – все это постепенно создает чувство вины и необходимости мести за поруганное счастье» [8, с. 76].

Пусть в сердце боль тебе, как нож,
По рукоять войдет.
Стой и гляди! И ты пойдешь
Еще быстрее вперед [5, с. 65].

В балладе «В пути» Твардовский создает собирательный образ солдатки, на плечи которой легли все тяготы войны. В диалоге со случайным попутчиком она с горькой иронией говорит о судьбе всех женщин, мужья которых сражаются на фронтах Великой Отечественной:

Черна на небе туча,
Страшна беда-война.
Да бабья мочь живуча <...>
На бабах все сейчас.
Осталось научиться
Рожать одним без вас [5, с. 114].

И в этих словах проявляются лучшие черты русской женщины, которая «коня на скаку остановит, В горящую избу войдет».

В балладах Твардовского нашла отражение не только женская, но и детская травма. Поэт в «Родине и чужбине» писал: «Дети и война – нет более ужасного сближения противоположных вещей на свете» [9,

с. 268], – о чем красноречиво говорит образ ребенка, потерявшего семью, в балладе «Армейский сапожник»: «Сынишка сидит сиротою С немецкой гармошкой губною На чьей-то холодной печи» [5, с. 79].

Анализируя балладу Твардовского «В пилотке мальчик босоногий...», Т. Снигирева справедливо заметила: «... из объективного повествования, где акцентированы будничные и страшные в своей обыденности приметы войны, встает образ исковерканной души ребенка, обусловивший высокий лирический накал чувства поэта, сумевшего внешне сдержанно и скупое рассказать об одной из человеческих трагедий на войне» [10, с. 136]. Герой Твардовского, у которого детство отняла война, рано повзрослел: «закусив сухим пайком» на привале, он, «как большой», отправляет «с ладони крошки С великой бережностью – в рот» [5, с. 122], как это обычно делали крестьяне, знавшие цену хлебу, а на надоевший вопрос о его сиротстве этот «маленький мужичок» деловито отвечает: «– Ну, сирота. – И тотчас: – Дядя, Ты лучше дал бы докурить» [5, с. 122].

Психологическую травму переживает и герой баллады «Отец и сын» («Быть может, все несчастье...»): похоронка на отца, гибель сестры, сумасшествие матери. Но, как всегда у Твардовского, несмотря ни на что, трагизм в финале баллады сглаживается: отец, которого считали мертвым, приезжает на побывку домой и встречается с сыном, а тот в свою очередь просит отца взять его с собой на фронт.

– Возьму, возьму, мой мальчик,
Уедешь ты со мной
На фронт, где я воюю,
В наш полк, в наш дом родной [5, с. 119].

Таким образом, полк становится для отца и сына новой семьей взамен утраченной, и это чувство причастности к фронтовому сообществу помогает им преодолеть трагическую ситуацию.

В балладе «Отец и сын» («Отец и сын июльским днем...») границы данного сообщества расширяются уже до масштабов всей страны: «Страна моя, земля моя, Одна – родня, одна – семья. <...> Встают отцы и сыновья... Страна моя, семья моя!» [5, с. 38].

Итак, как показал анализ, герои военных баллад Твардовского часто оказываются в травматической ситуации, выйти из которой им помогает чувство долга, ответственности за судьбу Родины, ненависть к врагу и вера в победу, а главное – твердая убежденность в том, что «бой идет... не ради славы, Ради жизни на земле» [5, с. 221].

Список литературы

1. Зелинский, К. О лирике / К. Зелинский // Знамя. – 1946. – № 8–9. – С. 179–199.
2. Пьяных, М. Ф. Ради жизни на земле: Русская советская поэзия о Великой Отечественной войне / М. Ф. Пьяных. – М. : Просвещение, 1985. – 272 с.
3. Твардовский, А. «Я в свою ходил атаку...»: Дневники. Письма. 1941–1945 / А. Твардовский. – М. : Вагриус, 2005. – 397 с.
4. Абрамов, А. М. Лирика и эпос Великой Отечественной войны: Проблематика. Стиль. Поэтика / А. М. Абрамов. – Изд. 2-е. – М. : Сов. писатель, 1975. – 560 с.
5. Твардовский, А. Т. Собр. соч. : в 6 т. / А. Т. Твардовский. – М. : Худож. лит., 1977. – Т. 2. Стихотворения (1940–1945). Поэмы. Василий Теркин. Дом у дороги. – 431 с.
6. Ушакин, С. «Нам этой болью дышать?»: О травме, памяти и сообществах / С. Ушакин // Травма: пункты : сб. ст. / сост.: С. Ушакин и Е. Трубина. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – С. 5–41.
7. Страшнов, С. Л. «Молодеет и лад баллад...»: Баллада в истории русской советской поэзии : Литературно-критические статьи / С. Л. Страшнов. – М. : Современник, 1991. – 157 с.
8. Снигирева, Т. А. Жанр баллады в лирике А. Твардовского военных лет / Т. А. Снигирева // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе : сб. науч. тр. – Свердловск : Изд-во СГПИ, 1990. – С. 69–78.
9. Твардовский, А. Т. Собр. соч. : в 6 т. / А. Т. Твардовский. – М. : Худож. лит., 1978. – Т. 4 : Рассказы и очерки (1932–1959). – 566 с.
10. Снигирева, Т. А. А. Т. Твардовский. Поэт и его эпоха : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Т. А. Снигирева. – Екатеринбург, 1997. – 542 л.

L. Bobritskikh

TRAUMATIC SITUATION AND WAYS TO OVERCOME IT IN
THE MILITARY BALLADS OF A. T. TVARDOVSKY

The article is devoted to the military ballads of A. T. Tvardovsky in the context of representing the problem of traumatic experience in them. It is concluded that the main ways to overcome the dramatic situation are a sense of duty, responsibility for the future of the Motherland, hatred for the enemy and faith in victory.

Keywords: trauma, genre, ballad, dramatism, character, A. T. Tvardovsky.

А. В. Давыдова (Архангельск, Россия)

**ВОЙНА КАК ТРАВМАТИЧЕСКИЙ ОПЫТ
В РАССКАЗАХ В. С. МАСЛОВА «ВОСЬМИНКА»
И «ЗЫРЯНОВА БУМАГА»**

Рассматриваются особенности сюжетов и конфликтов в рассказах русского писателя-северянина В. С. Маслова. Автор предлагает прочитывать тексты рассказов «Восьминка» и «Зырянова бумага» как художественный цикл, объединённый временем и местом действия, темой Великой Отечественной войны, проблематикой и лейтмотивом нравственного выбора героя.

Ключевые слова: северный текст русской литературы для детей, сюжет, конфликт, мотив нравственного выбора.

Виталий Семёнович Маслов (1935–2001) – известный русский писатель, родившийся в деревне Сёмжа Мезенского района и долгие годы проживший в Мурманске, – свои рассказы «Зырянова бумага» и «Восьминка» опубликовал в 1979 и 1984 годах соответственно. На наш взгляд, эти произведения можно рассматривать как своеобразный диптих, поскольку оба они адресованы читателям-детям (первый – младшему, а второй – среднему и старшему школьному возрасту); действие в них происходит в северной деревне (в «Восьминке» она названа Крутая Дресва); наконец, важное место в обоих текстах занимают тема Великой Отечественной войны и мотив нравственного выбора. Последние определяют идейно-художественное содержание рассказов, в которых война представляется как жизненная катастрофа, не способная, однако, уничтожить человеческое в человеке.

Главной героиней рассказа «Восьминка» является Сусанна Карушкова, которая соотносится с литературным типом старухи из деревенской прозы – женщины, всю жизнь прожившей на родной земле, укоренённой в ней, хранительнице традиций и родовой памяти.

Мотив памяти становится значимым для характеристики героини. Читатель видит Сусанну на смертном одре, когда она вспоминает своих близких людей и значимые эпизоды жизни. Уже имя героини символично, подчёркивает её связь с мужем Карушкой. Он был помором и погиб весной 1919 года «на дальнем, но все равно неведомом для баб острове Моржовце» [1]. Это страшное потрясение в жизни героини отзывается спустя многие годы снами.

Ещё более сильной травмой для Сусанны становится известие о потере на войне сыновей, которых она растила одна. Материнская память в мельчайших подробностях воссоздаёт образы любимых детей.

Старшего – «светловолосого», «гибкого, что ковылинка на угорышке», «с тонким да умным лицом» [1], серьёзными глазами, любознательного, на которого она получила похоронку. Младшего – Пашеньку, – пропавшего без вести, «покороче и пошире» [1], пошедшего в отцовскую породу (неслучайно несколько раз в тексте упоминается отцовский ремень, которым он подпоясывался, а во сне Сусанны переплетаются образы Павла и Карушка), с ершистыми волосами, но покладистого и нежного. Именно с ним до последнего связаны надежды героини: она хочет верить в чудо, в то, что сын выжил.

Рассказывая об отношениях героини с сыновьями, В. Маслов выводит свою формулу воспитания: «Доброта, работа да строгость, уверена была Сусанна, и помогли ей из робяток не безотцовщину, а мужиков людям на зависть вырастить» [1]. Категория прошлого, о котором она вспоминает перед смертью, для героини связана и с жизнью родной деревни, с пространством родного дома. Думая о дне, когда она узнала о гибели мужа, Сусанна вспоминает традицию встречи промысловиков в деревне: «Гремит пальба слаще музыки, никаких зарядов не жалко... А уж как из-за мыса-то позади Дресвянского столба вывернутся, как первая-то лодка в дресвянское устье вбежит, тут вовсе деревня без памяти, особо кто своих ждёт, скачут в подугорье... да с вёслами к ближним карбасам, воду обуткой черпая» [1].

Пространство деревни для героини так же хорошо знакомо, как пространство родной избы. Дважды в тексте возникает образ полатей «с весёленькими красноватыми сучками» [1], со «сытыми, чищенными битой дресвой сколами» [1], которые когда-то собственноручно срубили её сыновья и о которые, неструганные, она поначалу не раз ранила руки во время «шорканья», уборки. Предметный мир дома – полати, воронец, печка, «самовар, потухший попереди печки, за устьем» [1], «дверь в горницу» – как бы связывает в сознании героини счастливое прошлое и жуткое военное настоящее: в горнице живут переселенцы «из мордвы», которых привезли в Дресву за год до окончания войны. Их трагедию Сусанна переживает как собственную, поскольку по-другому не умеет относиться к жизни северянка, труженица. Голод приводит к гибели Ефросинью, мать многодетной семьи, когда та «позавидничала» [1] и во время отлива ушла слишком далеко по литорали Белого моря, собирая пинагоров. Нежданное сиротство и ответственность за младших братьев и сестёр рано заставляют повзрослеть старшую дочь Ефросиньи Катюху.

Интересно, что, описывая переселенцев, В. Маслов подчёркивает непохожесть людей «не из здешней жизни» [1] и северян. Так, Катюха

из мордовской деревни не привыкла выполнять тяжёлую работу: «У нас женщины не косют, мужчины косют, а женщины только сгребать выходят» [1]. «И дрова пилить-колоть дело для них не бабье. А что на вёслах в карбасах сидеть не умели, так это и понятно – не везде же бабы по-лошадиному ломают, не везде мужичьё только путины и знат...» [1]. Поморки, которым приходилось брать заботы о хозяйстве во время промысла мужчин и в мирное время, не чурались неженской работы, а во время войны, и сразу после неё им приходилось «робить» ещё больше. Так, Катюху кроме сенокоса посылают на тяжёлую работу в лес, а затем «в Чижу-реку к рыбакам в бригаду» [1].

Забота о младших детях Ефросиньи – нелёгкое настоящее Сусанны Карушковой, которая чувствует ответственность за чужих ребятешек, глядя на икону, мысленно просит прощения у своих сыновей за то, что о живых голодающих чужих детях должна думать больше, чем о них. Символом довоенного прошлого, мирной счастливой жизни для героини является чай: «поклонилась медленно пачке, чтобы душу запахом чайным обрадовать. Потому что был для неё запах чая запахом прежней жизни, потому что само счастье для неё чаем пахло» [1]. Кульминацией рассказа становится эпизод, в котором Сусанна случайно находит «восьминку», пачку чая на улице. Потом окажется, что это дети то ли в шутку, то ли чтобы порадовать старуху, которая часто о чае мечтала, набили пачку мхом и спитыми чаинками. Этот случай ставит героиню перед выбором: взять чужое и хоть на мгновение вновь ощутить запах прошлого счастья или отказаться от возможной радости. Совесть Сусанна хочет верить, что находка – это Божий знак, ответ на её просьбы о чае, и спешит попросить о самом сокровенном – о возвращении сына. В финале героиня всё-таки получает ответ – письмо, написанное рукой оставшегося в живых Павла. Однако перед этим она должна отречься от заветного чая: полпачки, которую умирающей старухе выделил председатель колхоза, она отдаёт приехавшей nenке за кусок оленины для голодных детей Ефросиньи и спасения младенца из стойбища, у матери которого от голода не было молока. Жизнь отдаётся за жизнь: спасая чужих детей, Сусанна вымалывает своего сына.

Война у Маслова оказывается бессильной перед любовью, она может унести жизни людей, но не способна победить жизнь вообще. Это подтверждает и кольцевая композиция рассказа: в начале лежащая Сусанна, предчувствуя свой уход, просит убрать из-под себя перину («метила – кому-нибудь сгодится» [1], даже в смерти героиня думает о других и, как человек, знавший нужду, бережно относится к вещам), а в конце она с радостью думает, что та достанется «сыну родному» [1].

Особое место в раскрытии военной темы играет в тексте образ рассказчика, который вспоминает эпизод из детства: мучения старика, узнавшего о гибели сыновей на войне. Рассказчик невольно сравнивает извозчика с Суанной: и тот и другая потеряли на войне близких. Кроме того, подсчитывая страшные потери своей деревенской улицы – Заднего порядка, – он приводит жуткую статистику, поимённо вспоминая погибших в каждом дворе. Для автора и рассказчика это не только личная трагедия, дань памяти близким людям, это ещё и дело чести – рассказать, напомнить, увековечить в слове, потому что пока помним, смерти нет: «И все, кто не вернулся с войны в мою деревню, – мне родня, все их сыновья – друзья мои, и награди меня, разум, силой, чтобы сдержат грешное и пристрастное перо, ибо кажется, погибло, потеряно несправедливо много!» [1].

Действие в рассказе «Зырянова бумага» происходит в безымянной деревне, что, как и авторское лирическое отступление в предыдущем тексте, придаёт повествованию обобщённость: «Федькина деревня далеко на севере. Безмолвная и чистая, до крыш засыпанная снегом, она прижалась к студёному морю, над которым в морозны дни поднимается тягучий туман. Справа от неё – забитая торосами река, слева – глубокий овраг с синими снежными навесами, и только сзади брошенный через Водяную Низину, связывает деревню с материком с бесконечным белым болотом» [2]. Время действия рассказа – 1944–1945 гг., когда советские войска «теперь уже в чужих странах» «бьют фашистов» [2].

Главному герою Федьке девять лет, он старший в семье, где кроме него ещё двое младших детей и мать, которая работает на ферме, отец – на фронте. Завязкой рассказа является эпизод, в котором герой пишет ему письмо. В тексте этого письма уже при перечислении событий, произошедших в деревне, автор как бы обособляет соседа Зыряна от других жителей: другим приходят похоронки, а ему посылка «из самой Германии» [2] от сына. Это противопоставление усиливается при описании дома героя. Федька, пришедший по приглашению хозяина за бумагой, никогда раньше не бывал в нём, из чего может следовать, что Зырян живёт скрытно, гостей не любит. Последний не доволен гостинцами от сына («Людям добро посылают: рубахи, материю, сапоги. Ульяна тюлевые занавески получила. С гербом. А мой отвалил отцу пол-ящика бумаги... да пол-ящика мыла...» [2]), что выдаёт в нём человека практичного, жадного, завистливого. Его раздражает чужая радость: когда Федька с восхищением рассматривает листы бумаги, он отбирает их, предлагая мальчику сначала убить выводок котят.

На фоне войны разворачивается нравственный и социальный конфликт: богатство и бедность, честность и подлость. Главный герой оказывается перед выбором: убить животных по приказу Зыряна (котя от своей кошки он ведь в снег уже закапывал) и получить бумагу или продолжать писать письма отцу на фронт на обрывках газет, но избежать нравственного насилия над собой. Мальчику самому не до конца ясны его слёзы обиды, но он интуитивно чувствует разницу между убийством животных, которое он уже совершил («Закапывал я, закапывал! Дак надо было! Дак некому больше было!» [2]), и тем, на которое пытается толкнуть его Зырян, словно бес-искуситель («Да! Так я не за выгоду!» [2]). Как авторская ирония прочитывается бытовая деталь-уточнение: «Закопал? – спрашивает Зырян из угла, из-под икон» [2]. У героя нет ничего святого, более того, он пытается втянуть в грех ребёнка, а когда ничего не получается, злится и избивает Федьку.

Хотя рассказы В. Маслова «Восьминка» и «Зырянова бумага» адресованы читателю-ребёнку, в них нет упрощённых трактовок. На материале военной темы автор поднимает вопросы противостояния человека жизненным трудностям, нравственного выбора. Авторский взгляд на человека поистине гуманистический: он верит в людское бескорыстие, любовь к ближнему, жертвенность и честность. Соединение традиций военной, деревенской прозы и учительных установок детской литературы делает рассказы В. Маслова достойными образцами отечественной прозы второй половины XX века, текстами, которые выполняют своеобразную психотерапевтическую функцию.

Список литературы

1. Маслов, В. С. Восьминка [Электронный ресурс] / В. С. Маслов. – Режим доступа: <https://www.knigago.com/books/prose-all/prose-su-classics/477399-vitaliy-semyonovich-maslov-vosminka>. – Дата доступа: 12.09.2022.

2. Маслов, В. С. Зырянова бумага [Электронный ресурс] / В. С. Маслов. – Режим доступа: <https://elena-shturmeva.livejournal.com/220232.html>. – Дата доступа: 12.09.2022.

A. Davydova

WAR AS A TRAUMATIC EXPERIENCE IN V. S. MASLOV'S STORIES «VOSMINKA» AND «ZYRYANOV'S PAPER»

The article examines the features of plots and conflicts in the stories of the Russian northerner writer V. S. Maslov. The author suggests reading the texts of the stories «Vosminka» and «Zyryanov's paper» as an artistic cycle, united by time and place of action, the theme of the Great Patriotic War, the problems and leitmotif of the moral choice of the hero.

Keywords: Northern text of Russian literature for children, plot, conflict, motive of moral choice.

Т. В. Тернопол (Ярославль, Россия)

ДЕТЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. КРИСТИ В ПЕРИОД ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Статья посвящена детективным романам А. Кристи, созданным во время Второй мировой войны. По мнению автора статьи, после создания шпионского романа «Агент Н или М», сюжет которого связан с войной, писательница обратилась к стратегии эскапизма, и в ее последующих текстах данная коллективная травма сознательно замалчивается: действие происходит либо в идеализированном довоенном прошлом, либо в ностальгирующем по прошлому послевоенном будущем.

Ключевые слова: А. Кристи, поэтика детектива, Вторая мировая война.

Годы жизни А. Кристи (1890–1976) пришлись на период обеих мировых войн: в Первую она была никому не известной молодой женщиной, ждавшей с фронта сначала жениха, а потом и мужа, военного летчика Арчибальда Кристи; Вторую мировую встретила уже зрелым человеком, популярной писательницей, и вновь ждала возвращения теперь уже второго супруга – археолога Макса Маллоуэна, который воевал в Северной Африке. В период с 1939 по 1945 гг. А. Кристи написала и издала двенадцать романов, большинство из них (а именно десять) – в традиционном для нее детективном жанре.

В изданной посмертно «Автобиографии» королева детектива вспоминала, что, наряду с напряженной работой в больнице, все свободное время она посвящала литературному творчеству. В этот период были написаны и опубликованы: «Зло под солнцем» (1941), «Агент Н или М» (1941), «Тело в библиотеке» (1942), «Пять поросят» (1942), «Перст указующий» (1942), «По направлению к нулю» (1944), «Смерть приходит в конце» (1944), «Сверкающий цианид» (1945), кроме того, два написанных в этот период романа («Занавес» и «Спящее убийство») увидели свет лишь спустя тридцать лет после окончания войны. Работа над книгами помогала писательнице переживать длительную разлуку с супругом, а также найти силы для поддержки единственной дочери, оставшейся вдовой с младенцем на руках после гибели мужа на фронте.

Много лет спустя А. Кристи утверждала в «Автобиографии»: «Мне в отличие от многих других, вовсе не стало труднее писать во время войны; наверное, потому что я как бы изолировала себя в отдельном уголке своего мозга. Я могла вся, без остатка, жить в книге, среди людей, которых описывала, бормотать себе под нос их реплики, видеть, как они двигаются по комнате, которую я для них придумала» [1, с. 595]. Однако совершенно очевидно, что война оказывала влияние на

ее творческий процесс, хотя, парадоксальным образом, в создаваемых ее произведениях военное время практически не находило отражения.

Из десяти детективных романов лишь один («Агент Н или М») сюжетно связан с войной (в основе сюжета – охота на немецких шпионов), все остальные созданные в этот период книги – это либо произведения о довоенном прошлом (эти тексты были опубликованы во время войны) либо о послевоенном будущем, непосредственно связанном с довоенным прошлым (эти произведения увидели свет только в середине 1970-х гг.). Все три группы романов представляют интерес с точки зрения того, как в них репрезентуется коллективный травматический опыт, либо того, как он сознательно умалчивается в тексте.

Единственный эксплицитно военный роман А. Кристи «Агент Н или М» был впервые опубликован весной 1941 г. В тексте нашли отражение как политические события, так и бытовые тяготы жизни англичан во время войны, а также пропагандистские штампы и шпиономания эпохи. Работа над романом велась во второй половине 1940-ого года: наиболее сложного для британцев периода войны, когда на смену «Странной войне», которую обыватели почти не ощущали, пришли постоянные бомбардировки Лондона и южной Англии. Очевидно, что именно опыт причастности к войне и реальная угроза собственной жизни заставили А. Кристи написать шпионский детектив, действие которого разворачивается в момент создания самого текста.

Из авторской ремарки на первой странице («Стояла весна 1940 года») и разговора супругов Бирсфорд о последних новостях: «Блицкриг надвигается, – ответил Томми. – Дела во Франции плохи» [2, с. 7], очевидно, что начало действия романа – май 1940 г. (10 мая началось наступление фашистских войск во Франции) и далее – лето 1940 г. – время, когда Великобритания осталась единственной страной в мире, успешно противостоявшей Гитлеровской агрессии, и когда угроза захвата Британских островов была более чем реальна. В одном из эпизодов романа Таппенс подслушивает телефонный разговор, в котором упоминается дата предполагаемого вторжения: «Это четвертое следующего месяца, дата предполагаемого прыжка на нашу страну» [2, с. 102].

Местом действия становится вымышленный городок Лихемптон в графстве Дорсет на юго-западном побережье Англии, где в приморском пансионе Сан-Суси скрываются шпионы из фашистской Германии, которых и должны вычислить Томми и Таппенс. Выбор места и особенно времени действия далеко не случаен: лето и осень 1940 г. были

ключевым периодом «Битвы за Британию». А. Кристи достаточно подробно описывает жизнь и настроения английских обывателей верхушки среднего класса, тем самым проговаривая и собственные травмы.

Главные герои ее романа: сорокашестилетний Томас Бирсфорд и его жена Таппенс, в прошлом частные детективы, жестоко уязвлены тем, что государство не нуждается в их услугах, их опыт участия в Первой мировой войне не востребован: «всюду одно и то же: вы слишком стары» [2, с. 7]. Пишущей эти строки А. Кристи пятьдесят лет, но в «Автобиографии» она вспоминает о том, как ее муж Макс Маллоуэн, которому в начале войны было всего тридцать шесть, «требовал, чтобы его отправили за границу, чтобы дали какое-нибудь настоящее дело, но единственным ответом, который они получали, был: «В настоящий момент ничего нельзя сделать. Никого не требуется» [1, с. 587]. Однако и сама писательница, и ее супруг, и конечно созданные ее литературные персонажи скоро находят себе настоящее дело и вносят вклад в приближение победы.

Описывая повседневная жизнь своих героев, А. Кристи, как и в более ранних произведениях, обращается к изображению быта верхушки среднего класса: в пансионе Сан-Суси живут состоятельные рантье, бежавшие от войны на побережье. В основном, это женщины разного возраста, спасающиеся от бомбежек. Тема бомбардировок возникает в письмах и газетных статьях, но в самом Лихемптоне все спокойно. О том, что действие романа происходит во время войны, напоминает ограничение продовольствия, с которым приходится сталкиваться постояльцем Сан-Суси («введены карточки, мясо стало редкостью» [2, с. 15]), и проблемы с деньгами у этих прежде довольно обеспеченных людей («доходы его, к сожалению, сократились, а при теперешних налогах и прочих обстоятельствах...» [2, с. 17]).

Из мелких деталей складывается картина того, как война постепенно меняет облик английской глубинки: «Местные жители усердно занялись овощами – все розовые клумбы засажены картошкой» [2, с. 51]. Обыватели стараются внести свой вклад в дело победы: Таппенс и другие дамы из пансиона посвящают все свое время вязанию подшлемников: («Теперь так остро осознаешь, что ты просто обязан сделать что-то для победы» [2, с. 26]). И, хотя герои не подвергаются опасности стать жертвами фашистов, в их разговорах находит отражение общественное мнение о происходящем. В светских беседах периодически всплывает тема длительности войны: официальная пропаганда (чье мнение Таппенс решает озвучить «наставительным

тоном») утверждает, что «немцам не продержаться и двух месяцев» однако, мистер Кейли, бывавший в Германии до войны, утверждает, что «война затянется самое мало лет на шесть» [2, с. 26], (отметим в скобках, что этот персонаж оказался недалек от истины).

Другая тема, которую постоянно муссируют как в СМИ, так и за обедом – шпионаж и пятая колонна: на страницах романа А. Кристи отражена как шпиономания эпохи, на которой строится сюжет произведения, так и восприятие ее массовым сознанием. Сидя за столом, персонажи романа обмениваются историями о разоблаченных шпионах: «о монахине, которую выдали слишком развитые бицепсы; о парашютисте-священнике, который, приземляясь, употребил с момент толчка отнюдь не благочестивое выражение; о кухарке-австриячке, прятавшей радиопередатчик в каминной трубе» [2, с. 37–38], а один из героев – майор Хейдок – изводит всех знакомых рассказом о том, как ему удалось разоблачить немецкого шпиона и по дешевке приобрести его виллу. Между тем по ходу развития сюжета эти истории, в которые уже никто, кажется, не верит, неожиданно приобретают актуальность: шпиономан Хейдок сам оказывается руководителем немецкой агентурной сети, а Таппенс должна сыграть роль шпионки, заброшенной в Англию под видом медицинской сестры.

За целым набором штампов, используемых А. Кристи для организации сюжета романа, скрываются, однако, размышления писательницы о патриотизме и отношении к немцам во время войны. Ее герои готовы рисковать жизнями ради победы над фашизмом, но их ненависть к нацизму не распространяется на всех немцев. Мистер Грант, рассуждая о немецких разведчиках, признается: «Мы уважаем противника, противник – нас, хотя и мы, и он делает все, чтобы уничтожить друг друга» [2, с. 33]. В уста Таппенс А. Кристи вкладывает высказывания о том, что немцы – это такие же люди, как она: «славные добрые простые немцы, которых я знала» [2, с. 58]. Образ ученого-антифашиста Карла фон Дайнима (хотя в финале он оказывается британским агентом с немецкими корнями) создан с явной симпатией к бежавшим из Германии немцам, которых рядовые англичане подозревают в шпионаже и саботаже. В целом, Вторая мировая война изображается в этом романе как время тяжелых испытаний, связанных, прежде всего, с бытовыми и экономическими трудностями, а также постоянной тревогой за находящихся на фронте близких. В то же время простые обыватели находятся в относительной безопасности: в романе отсутствуют описания бомбежек и постоянных угроз жизни мирного населения. Сознательное умалчивание об этом резко контрастирует с

тем, как сама А. Кристи вспоминала о войне «Автобиографии», над которой она работала в 1950–1965 гг. В ее памяти война прочно ассоциировалась с бомбежками ее поместья Гринвей в Девоне и разрушением лондонского дома на Шеффилд-террас, угрозой собственной жизни: именно поэтому она взялась за романы, в которых завершается карьера и даже жизненный путь ее самых популярных героев: Эркюля Пуаро («Занавес») и мисс Марпл («Спящее убийство»): А. Кристи планировала передать все права на публикацию этих книг своему мужу и дочери от первого брака Розалинде как «резерв на «черный день» [3, с. 225]. Писательница продолжала напряженно работать, приняв решение использовать стратегию эскапизма и не отражать в своих следующих произведениях ни современную ситуацию, ни проблемы военного времени. Возможно, что это решение было продиктовано и тем, что роман «Агент Н или М» был принят с меньшим энтузиазмом, чем ожидала автор: издатель Коллинз считал, например, что «в ней не хватает «таинственного убийства и детективного элемента», что она слишком короткая и у нее слишком неопределенный конец» [3, с. 228].

Как бы то ни было, в дальнейшем А. Кристи тщательно избегает сюжетов, связанных с войной. Временем действия всех ее детективных романов, написанных и изданных до окончания Второй мировой, становится идеализированный довоенный период. Ее герои наслаждаются сугубо мирной жизнью: отдыхают на курортах («Зло под солнцем», 1941), навещают родственников в загородных домах («По направлению к нулю», 1944), посещают дорогие рестораны («Сверкающий цианид», 1945), – словом, ведут типичную жизнь англичан верхушки среднего класса. Тексты эти замечательны еще и тем, что хронотоп произведений ничем не отличается от ее более ранних романов. А. Кристи всегда очень внимательно относилась к пространственно-временной организации своих детективных текстов: и место и время совершения преступлений описывались тщательно и подробно, но отслеживая происходящее буквально по минутам, писательница, не сообщала год, в котором происходит событие. Очевидно, что А. Кристи решает не экспериментировать более ни с жанром шпионского детектива, ни с написанием произведений на злобу дня. Ее эскапизм приобретает ностальгические мотивы тоски по прошлому, что отражается в сюжетах, связанных с расследованием давних преступлений.

Примером может служить роман «Пять поросят» (1942), в котором Пуаро расследует преступление шестнадцатилетней давности, используя

исключительно свидетельские показания. Этот сюжет дает А. Кристи право многократно и неспешно описать одни и те же события, играя точками зрения рассказчиков. Восстанавливая буквально по минутам последний день жизни талантливого художника Эмиаса Крейла, писательница явно наслаждается поэзией неспешной повседневной жизни: сельская глубинка, загородный дом на берегу моря, будни семьи состоятельных людей. Даже убийство не может разрушить ощущение размеренности существования героев А. Кристи. Читатели и критики, узнававшие в описаниях ту Англию, которую они потеряли в результате войны, были очарованы «Пятью поросятами» куда больше, чем патриотическим пафосом «Агента Н или М».

Отказавшись писать о военном настоящем, писательница парадоксальным образом обратилась не только к прошлому, но и к будущему: в двух ее детективных романах, которые были написаны «в стол» действие происходит после войны. Конечно, работая над текстами в начале 1940-х, А. Кристи не могла знать ни когда война завершится, ни какой будет послевоенная мирная жизнь. Будущее, описанное в романах «Занавес» и «Спящее убийство», оказывается неразрывно связано с довоенным прошлым: Эркюль Пуаро и капитан Гастингс возвращаются в Стайлз, где в 1916 году расследовали свое первое дело, а мисс Марпл раскрывает убийство восемнадцатилетней давности. О том, что действие происходит после Второй мировой войны читатель догадывается из слов Гастингса о Первой мировой как о войне, «которую затмила сейчас вторая, более ужасная, более отчаянная бойня» [4, с. 5], а также из его же осторожного заявления, что «война сильно ударила по вкладам» [4, с. 12]. Определить время действия в тексте точнее можно путем несложных вычислений: в «Занавесе» появляется Джудит, младшая из четырех детей Гастингса, женившегося в начале 1920-х гг., о сообщается в романе «Убийство на поле для гольфа» (1924). Девушка уже получила степень бакалавра и работает ассистентом врача-исследователя, таким образом, действие в книге не может разворачивать ранее начала 1950-х. В «Спящем убийстве» определить время действия сложнее, но поскольку А. Кристи решила, что это будет последнее дело мисс Марпл, очевидно, что ее героиня должна была жить и после 1940-х гг.

Неопределенность будущего, в которое писательница поместила своих героев, побуждала ее избегать любых отсылок к конкретным датам и реалиям, но сосредотачиваться на изображении повседневной жизни представителей класса рантье, которая, с одной стороны, полностью повторяла довоенную, а с другой – была проникнута

ностальгией по ней. Умирающий Пуаро и постаревший Гастингс постоянно вспоминают свое знакомство и первый приезд в Стайлз; юная Гвенда, главная героиня «Спящего убийства», купившая дом в Англии, неожиданно понимает, что именно в нем она жила с отцом и мачехой в раннем детстве. Таким образом, формально находясь в послевоенном будущем, героини А. Кристи мечтают вернуться в довоенное прошлое. Очевидно, что это было желанием и самой писательницы: она отказывалась описывать настоящее, считая происходящее слишком травматичным для вербализации, и сознательно обращалась к комфортному для нее образу мирного прошлого в противовес ужасному настоящему и неопределенному будущему.

Вершиной эскапизма стало для А. Кристи обращение к жанру исторического детектива, предпринятое ее под влиянием английского египтолога Стивена Гленвилла, который убедил ее в том, что «нужна книга, которую с равным увлечением прочтут и любители детективов, и любители древности» [1, с. 603]. Летом 1943 г. она начала работу над романом «Смерть приходит в конце», действие которого разворачивается в 2000 г. до н. э. в Фивах. Роман, опубликованный в 1944 г., был хорошо принят публикой, но сама писательница вспоминала, что работа над текстом шла тяжело и требовала постоянных консультаций Гленвилла по вопросам, связанным с повседневной жизнью древних египтян. Ученый-египтолог фактически выступил как ее соавтор: А. Кристи пишет, что он «отчаянно спорил со мной по поводу одного момента, касающегося развязки романа, и, должна признать, одержал верх» [1, с. 606].

Подводя итог анализу того, как в творчестве А. Кристи периода Второй мировой войны воплощается коллективный травматический опыт, следует отметить, что после единственной попытки развернуть сюжет детектива на фоне военного времени писательница отказалась от изображения войны в своих произведениях. Ее шпионский детектив «Агент Н или М» отразил войну глазами немолодых англичан среднего класса, к которому принадлежала сама автор. Для писательницы, как и для ее героев, приметами войны было обесценивание денег, введение продуктовых карточек, массовое бегство лондонцев от бомбежек, шпиономания и разговоры о войне в гостиных, а также попытки немолодых обывателей внести свой скромный вклад в победу. Персонажей романа волнуют также вопросы патриотизма, отношение к немецкому народу и отдельным его представителям, моральная оценка происходящего. Однако столь серьезные проблемы, видимо, казались не вполне уместными в книгах для легкого чтения, к каковым публика

причисляла произведения А. Кристи. Понимая, что детектив как жанр массовой литературы опирается на эскапистские и гедонистические запросы читателей, писательница решила не повторять этот опыт, а вернуться к проверенным схемам создания классических детективных романов. В следующих ее произведениях военного периода действие разворачивалось либо в довоенном прошлом, либо в послевоенном будущем. Королева детектива ностальгически описывала мирную повседневную жизнь состоятельных рантье до войны, либо гипотетическую послевоенную жизнь, ничем не отличающую от жизни довоенной. Парадоксальным образом в ее произведениях отсутствовало ужасное военное настоящее, в них царило либо счастливое прошлое, либо будущее, основанное на постоянном обращении к прошлому. Избранная А. Кристи стратегия эскапизма встретила полное понимание читателей, помогла ей сохранить свою творческую индивидуальность и продолжать детективное творчество во время Второй мировой войны.

Список литературы

1. Кристи, А. Автобиография / А. Кристи ; пер. В. Чемберджи, И. Дорониной // Собрание сочинений. Т. 27, кн. 1. / А. Кристи ; сост. А.Титов. – М. : Артикул-принт, 2003. – 656 с.
2. Кристи, А. Агент «Н» или «М» / А. Кристи ; пер. И. Русецкого // Агент «Н» или «М» : Зарубежный детектив / А. Кристи ; сост.: А. В. Дьяконова, Г. В. Моисеева. – М. : Политиздат, 1991. – С. 5–134.
3. Морган, Дж. Жизнь Дамы Агаты. Биография : пер. Е. Чевкиной / Дж. Морган // Собрание сочинений. Т. 27. Кн. 2 / А. Кристи ; сост. А. Титов. – М. : Артикул-принт, 2002. С. 5 – 348.
4. Кристи, А. Занавес : пер. С. Шпака / А. Кристи // Занавес. – М. : Прейскурантиздат, 1991. – 136 с.

T. Ternopol

DETECTIVE NOVELS OF A. CHRISTIE WRITTEN DURING
WORLD WAR II

The article refers to A. Christie's detective novels created during World War II. After creating the war-based spy novel «N or M?», A. Christie turned to the strategy of escapism. She sublimated the collective war trauma into creating stories set in either the idealized pre-war past, or in the nostalgic post-war future.

Keywords: A. Christie, detective poetics, World War II.

СВОЙ СРЕДИ ЧУЖИХ, ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ



А. А. Карпиевич (Минск, Беларусь)

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В «АФРИКАНСКОЙ ТРИЛОГИИ» ЧИНУА АЧЕБЕ

Рассматривается функционирование концепции диалога культур М. Бахтина в «Африканской трилогии» Ч. Ачебе. Выявляется, что диалог культур в «Африканской трилогии» проходит микроцикл в каждом романе, выявляя основные принципы взаимодействия отличных субъектов. Доказывается, что сопоставление образцов постколониальной литературы открывает простор для интерпретации собственного опыта и позволяет многомерно анализировать Я не только через Другого, но и через Других.

Ключевые слова: «Африканская трилогия», диалог культур, европоцентричность, интерпретация, метрополия, постколониализм, цикличность, Я и Другой.

Одной из ключевых идей литературоведения XX века является концепция диалогических отношений, которые характеризуются как «универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение» [1]. Данную концепцию вводит русский исследователь Михаил Бахтин (1895–1975), предлагая описывать любое событие через оптику взаимодействия двух субъектов. Первостепенное значение ученый отдаёт оппозиции опыта Я и Другого: таким образом субъектность понимается как набор дифференциальных признаков, выявляемых при соотнесении Я с Другим. Согласно М. Бахтину, человек свободен в изначальном познании и импульсом к развитию является желание доказать собственную инаковость, самореализоваться через чужой опыт. Аналогично ученый интерпретирует культуру как «форму бытия на грани с иной культурой» [2, с. 85]. Философ Ирина Чистилина указывает, что бахтинский диалог культур тождествен герменевтической интерпретации, так как культурное пространство текста представляет бесконечные возможности для взаимодействия субъектов, интерпретируемых исходя из контекста описываемого, автора и интерпретатора [3]. М. Бахтин неоднократно подчеркивает, что «чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полней и глубже» [4, с. 354]. Смысл субъекта появляется на периферии, интерактивность Я и Другого создает циклические отношения, целью

которых является взаимное полное и всестороннее раскрытие. Через гносеологическую оптику можно интерпретировать диалог культур как поиск «диалогичности самой истины (...красоты, добра...)» [5, с. 299].

Последователь М. Бахтина Владимир Библер (1918–2000) обобщает идею диалога и в одноименном труде называет диалог основой творческого мышления. Философ пишет, что в начале каждого диалога существует момент чистого восприятия, когда интерпретация субъекта зависит от того, какие знания будут исследованы далее. Первичный контакт различных культурных парадигм демонстрирует одновременное непринятие чужой системы ценностей и любопытство к иному – здесь В. Библер подчеркивает элемент непредсказуемости в диалоге культур [6, с. 153–154]. Философ заявляет, что «для участия в культуре надо... выскочить из матрицы цивилизации» [6, с. 110]. Так, индивидуальное восприятие чужой культуры выступает «как форма самодетерминации индивида в горизонте личности, форма самодетерминации нашей жизни, сознания, мышления» [5, с. 289].

Диалог культур в постколониальном дискурсе формируется на основе матрицы Я – Другой, трансформируемой подчинительными отношениями Господина – Раба (европейца и не-европейца). Западной идеологии свойственно высокомерное отношение к неизвестному, поэтому принятие чужого опыта европейцами проходит несколько стадий: недоверие, познание, идентификация. Европейская культурная парадигма изначально монологична, она не приемлет наличие другой точки зрения. Поэтому отношения метрополия – колония провоцируют коллективный травматический опыт, осмысляемый в ретроспективе культуры. Бывшие колонии ощущают последствия европейской интервенции в культурном коде, который искажается на разных уровнях: языковом, литературном и религиозном. В постколониальных исследованиях принято определять возникающую из культурного диалога идентичность как «гибридную» [7]. Так подчеркивается гетерогенный характер нового субъекта, сохраняющего коллективную травму и стремящегося к развитию.

В африканской литературе большое значение придается историческому опыту: момент интервенции европейцев на континент воспринимается как начало диалога. С точки зрения колонизаторов, их истинная цель – миссионерство и распространение единой верной западной идеологии, поэтому «собеседник» должен выступить реципиентом, молча абсорбирующим новые ценности. Через призму африканского мировоззрения диалог не начинается из-за нежелания европейского субъекта коммуницировать на равных. Доминантная

европейская культура, прошедшая несколько тысячелетий развития, имеющая вариативную мифологическую и теологическую базу, письменную зафиксированность языка, автоматически создает для рецессивной и менее яркой культуры позицию угнетаемой, или субальтерной [8]. Две линии диалога постепенно сходятся и пересекаются в апогее, который политически приводит к обретению независимости, а культурно – закрепляет новую постколониальную парадигму в качестве оппозиции к западной. В дальнейшем диалог Европы и Африки не заканчивается: формирующаяся гибридная культура и политика подтверждает собственную ценность для бывшей метрополии, по-прежнему обладающей сверхположением. Описываемые отношения цикличны и не могут окончиться из-за меняющегося социального, политического и культурного контекста: чем больше проходит времени, тем больше витков цикла успевает изучить субъект, находя собственную позицию в диалогических отношениях.

Чинуа Ачебе (Chinua Achebe, 1930–2013) считается основоположником нигерийской литературы, его влияние на культуру всего континента столь значительно, что первые три романа писателя объединяют в так называемую «Африканскую трилогию» («И пришло разрушение» (Things Fall Apart, 1958), «Покоя больше нет» (No Longer at Ease, 1960) и «Стрела Бога» (Arrow of God, 1964)). Ч. Ачебе одним из первых постколониальных авторов разворачивает направление культурного диалога в сторону Европы, выступая с тезисом, что у угнетенных есть голос и они способны предоставить уникальную интерпретацию культуры. Обращаясь в публицистике к ревизии западной и африканской литературы, нигерийский писатель создает дискурс для рефлексии травматического колониального опыта. Под последним понимается рабство, конверсия в христианство, коррупция, гражданская война и насаждение западной идеологии.

В качестве хронотопа в «Африканской трилогии» выступает колониальная Нигерия рубежа XIX–XX вв. («И пришло разрушение», «Стрела Бога» и Нигерия середины XX века («Покоя больше нет»)), поэтому можно рассмотреть предтечи и последствия диалога культур между Африкой и Европой. В первых двух романах Ч. Ачебе представляет историю одной семьи Оконкво, которая на протяжении нескольких поколений сталкивается с трудностями адаптации к меняющейся реальности. Главный герой «И пришло разрушение» предстает как архетипический маскулинный персонаж, стремящийся к сохранению патриархального уклада в собственном микросоциуме. Аналогично британским миссионерам Оконкво не желает принимать

чужую оптику и вступать в диалог с Другим, аргументируя это банальной причиной разности языков. Столкновение прямолинейных идеологий приводит к конфликту, который разрешается через извлечение неконформистского элемента из системы. Оконково мешает установлению диалога между цивилизациями, он не приемлет чужое и агрессивно реагирует на любые проявления инаковости. Поэтому доминирующей европейской культуре проще поглотить рецессивную африканскую (если быть точным – нигерийскую племенную), чем устанавливать субъектные отношения (большую роль здесь играет высокомерие и сверхпозиция завоевателей). Оконково изгоняют из деревни, а возвратившись мужчина понимает, что не может встроиться в христианизированную коммуну, и совершает самоубийство [9]. Диалог культур заканчивается в рамках одного романа, однако продолжается в трилогии и далёк от логического завершения.

В романе «Покоя больше нет» создается иная точка зрения на европейскую цивилизацию. Ч. Ачебе препарирует коллективную травму молодого поколения нигерийцев, которые хотят вести роскошную западную жизнь, однако не проводят позитивных изменений (расцвет культуры, научная революция, повышение уровня социальной обеспеченности), а перенимают негативные черты капиталистического общества (бюрократия, коррупция и декларативность). В романе описывается матрица диалога культур, неудавшегося из-за последствий неправильной трактовки опыта Другого [10]. Увидев во время учебы в Европе высокий уровень жизни людей, молодые нигерийцы стремятся создать дома схожую атмосферу, однако со временем понимают, что быстро это сделать не удастся. Коллективная травма героев романа (и всех постколониальных субъектов) заключается в постоянном ощущении неполноценности перед Другими (европейцами), которые обладают развитой экономикой, мощной культурной традицией и человеческим потенциалом. Ускоренное развитие нации и имитация культурных ценностей иной цивилизации приводит к нарушению естественного перенимания опыта.

В романе «Стрела Бога» Ч. Ачебе подводит итоги развития нигерийского общества за первые годы независимости, сопоставляя события начала XX века и современности (1964 год). Писатель обращает внимание на социальные, религиозные и институциональные проблемы, проецируя их на колониальную действительность. Ч. Ачебе обращается к реалистической рефлексии травматического прошлого – в следующих романах и эссе он отмечает важность первичного осмысления, становящегося отправной точкой в диалоге с читателем, нацией и

миром. Писатель создает сюжет, основанный на субъективном опыте коммуникации с Другим. Деревню племени игбо собирается взять под протекторат британское правительство, и единственным, кто пытается сохранить аутентичность и подчеркнуть значимость последовательного диалога, является местный шаман Эзулу [11]. Ч. Ачебе экстраполирует историческую память целого народа, которому на данном этапе социально-политической эволюции необходимо взглянуть на процесс развития в перспективе синхронии и диахронии. Поэтому «Африканская трилогия» Ч. Ачебе становится репрезентативным примером эволюции Я и Другого из противостояния в диалог. Цикл развития новой нации привязан к собственному культурному наследию, импульс для развития которого получается при сравнении разнородного опыта. Это подтверждает вышеуказанный бахтинский тезис «чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полней и глубже».

«Африканская трилогия» создает дискурс для описания диалога европейской и африканской культуры: благодаря первому роману «И пришло разрушение» о нигерийской литературе узнают литературоведы со всего мира. Это дает возможность для новых интерпретаций, бесконечных попыток узнать Я в Другом. Диалог культур расширяет индивидуальную рецепцию чужого опыта, травматичность которого обостряет восприятие. Череди голосов угнетенных создает общую картину постколониального дискурса, которая становится реализацией универсального цикла возвращения, дополняемого диалогичностью. Культурам свойственно повторять паттерны развития и быстрое их понимание выявляет типологические сходства – упорядочивание последних уменьшает возможность возникновения травматического опыта. Полное взаимное раскрытие Я через Другого обогащает обоих субъектов, создавая неожиданный ракурс взаимодействий.

Таким образом, в «Африканской трилогии» Ч. Ачебе можно проследить реализацию концепции диалога культур М. Бахтина. Одной из целей постколониальных исследований является описание травматического опыта, возникающего при неудачном взаимодействии Я и Другого (колонии и метрополии). Рецессивной африканской культуре необходима верификация доминантной европейской, что приводит к формированию и академическому изучению канона национальной литературы. Ч. Ачебе создает дискурс для рефлексии травматического колониального опыта, под которым понимается рабство, конверсия в христианство, коррупция, гражданская война и насаждение западной идеологии. В романах «И пришло разрушение» и «Стрела Бога» представляется начало диалога культур – британское

вторжение в Африку, а в романе «Покоя больше нет» исследуются последствия контакта и проблемы, к которым приводит взаимодействие цивилизаций.

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Наука, 1972. – С. 71.
2. Библер, В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура / В. С. Библер. – М. : Прогресс, 1991. – 176 с.
3. Чистилина, И. А. Герменевтическая концепция М. М. Бахтина: от идеи диалога к проблеме понимания : дис. ... канд. филос. наук / И. А. Чистилина. – Краснодар, 2006. – 139 с.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.
5. Библер, В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1990. – 413 с.
6. Библер, В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры (На путях к гуманитарному разуму). Очерк третий. Диалог и культура (Общаясь с Бахтиным) [Электронный ресурс] / В. С. Библер. – Режим доступа: <https://clck.ru/327oKh>. – Дата доступа: 22.09.2022.
7. Bhabha, H. The Location of Culture / H. Bhabha. – NY : Routledge, 1994. – 285 p.
8. Спивак, Г. Ч. Могут ли угнетенные говорить? / Г. Ч. Спивак // Введение в гендерные исследования. Ч. II : хрестоматия / под ред. С. В. Жеребкина. – СПб. : Алетей, 2001. – С. 649–670.
9. Achebe, Ch. Things Fall Apart [Electronic resource] / Ch. Achebe. – Mode of access: <https://cutt.ly/Jve5XYM>. – Date of access: 13.04.2021.
10. Achebe, Ch. No Longer at Ease [Electronic resource] / Ch. Achebe. – Mode of access: <https://cutt.ly/WUgm46S>. – Date of access: 24.12.2021.
11. Achebe, Ch. Arrow of God [Electronic resource] / Ch. Achebe. – Mode of access: <https://clck.ru/bApvL>. – Date of access: 13.02.2022.

A. Karpievich

DIALOGUE OF CULTURES IN CHINUA ACHEBE'S «AFRICAN TRILOGY»

The article examines the functioning of the concept of the dialogue of cultures by M. Bakhtin in Ch. Achebe's «African Trilogy». It is revealed that the dialogue of cultures in the «African Trilogy» goes through a microcycle in each novel, revealing the basic principles of interaction of different subjects. It is proved that the comparison of samples of postcolonial literature opens up space for the interpretation of one's own experience and allows multidimensional analysis of the Self not only through the Other, but also through Others.

Keywords: «African trilogy», cyclicity, dialogue of cultures, eurocentrism, interpretation, metropole, postcolonialism, Self and the Other.

Ю. А. Афанасьева (Минск, Беларусь)

ТРАВМАТИЧЕСКИЙ ОПЫТ В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ РАБОТАХ ЗОРЫ НИЛ ХЕРСТОН

Рассматривается специфика репрезентации травматического опыта в трёх научно-популярных произведениях афроамериканской писательницы Зоры Нил Херстон (Zora Neale Hurston, 1891–1960) – «Барракун: история последнего чёрного груза» (*Barracoon: The Story of the Last «Black Cargo»*, 1927), «Мулы и люди» (*Mules and Men*, 1935), «Расскази моей лошади» (*Tell My Horse*, 1938). Исследуются социокультурные предпосылки возникновения ситуации неравенства и угнетения различных групп населения, рассматриваются нарративные стратегии передачи негативного опыта информантов и механизмы его преодоления. Особое внимание уделяется фольклорным и религиозным практикам восстановления и сохранения культурной памяти, формам коммуникативной резистентности.

Ключевые слова: акт рассказывания, культурная память, рабство, травма, фольклор.

Концепт «культурная травма», формирующийся на базе изучения индивидуальных потрясений в рамках психоанализа во второй половине XX века, является актуальным объектом междисциплинарных исследований. П. Штомпка, Д. Александер и Р. Айерман рассматривают травму как социальный конструкт, влияющий на коллективную идентичность. Консолидирующий негативный опыт передаётся из поколения в поколение, обеспечивая культурную и рецептивную преемственность. Р. Айерман представляет травму как динамический «процесс, цель которого – восстановить или перенастроить коллективную идентичность с помощью коллективного представления; это залатает прореху в ткани общества <...> травматическая прореха вынуждает “рассказывать новые основания”, заново интерпретировать прошлое, чтобы примириться с потребностями настоящего и будущего» [1]. Акт перевоображения собственной культуры является способом реинтерпретации памятных смыслов, формирующих символический капитал общества.

Д. Александер следующим образом определяет условия возникновения концепта: «Культурная травма имеет место, когда члены некоего сообщества чувствуют, что их заставили пережить какое-либо ужасающее событие, которое оставляет неизгладимые следы в их групповом сознании, навсегда отпечатывается в памяти и коренным и необратимым образом изменяет их будущую идентичность» [2, с. 255]. Внимание исследователя сосредоточено на факте придания особого смысла событию, которое в будущем воспринимается обществом как

травмирующее; травма анализируется им как социально опосредованная атрибуция, повторение процесса в репрезентации. П. Штомпка выделяет следующие элементы преодоления динамичного процесса травмы: 1) структурное и культурное прошлое; 2) травматические события / ситуации; 3) способы интерпретации травматических событий с помощью унаследованных культурных ресурсов; 4) травматические симптомы; 5) посттравматическая адаптация; 6) преодоление травмы [5, с. 8]. Третий пункт классификации включает различные варианты творческого высказывания опыта – индивидуальный язык травмы, принципиально невыразимой, но схожей по структуре с речевым актом (наличие группы трансляторов, воспринимающей аудитории, ситуации, обладающей определёнными историко-культурными и социологическими характеристиками), может быть опосредован. Реконструкция травмы как смысла в нарративной форме является одним из возможных путей «исцеления» культуры и общества.

Травматический опыт афроамериканцев является одним из ярких примеров процесса переживания травмы и отражения её влияния в последующих поколениях. Социальный институт рабства, существовавший в США в 1619–1865 гг., является не только коллективной травмой для общества, но и ядром коллективной памяти народа, которая выступает фактором формирования его культурной и социальной идентичности [6]. Фиксация опыта и выражение надежд на свободную жизнь происходит в афроамериканском фольклоре. Сторителлинг как терапевтическая практика представляется безопасным средством объяснения жизни в рабстве и переработки негативного опыта в продуктивное знание, формирование стратегий выживания. Трикстеры народных сказок (Братец Кролик, раб Джон, Моисей) олицетворяют обобщённые черты характера смекалистых людей, манипулирующих угнетателями. В способности к виртуозной вербальной игре, означающей доминирующий белый дискурс и олицетворяющей стремление афроамериканцев вернуть целостную африканскую картину мира через формы культурной памяти, устный нарратив и ритуалы, проявляется коммуникативная резистентность народа. Повторение как способ проигрывания травмы активизируется не только в акте рассказывания, но и в письменных артефактах – нарративы, которые создаются в рамках общества для собственного исследования, формируют корпус текстов, способствующих проработке травмы. Научно-популярная литература, воспринимаемая в качестве культурного артефакта, совмещающего как анализ объективных фактов

действительности, так и субъективную точку зрения автора, выступает в качестве пространства-медиатора, способом творческого осмысления невыразимого опыта и фиксации фактической информации.

Репрезентация коллективной культурной травмы является одной из ключевых тем Гарлемского ренессанса (англ. Harlem Renaissance, 1920–1935). Эпоха идеи «нового Негра» характеризуется повышением уровня национальной осознанности, в том числе и осмысления роли рабства как ядра коллективной памяти. Представительница этого культурного периода Зора Нил Херстон (Zora Neale Hurston, 1891–1960), писательница, фольклористка и антрополог, в своём творчестве обращает особое внимание на категорию самобытности афроамериканца, его творческую оригинальность. В эссе «Каково это – чувствовать себя цветной?» (How It Feels To Be Coloured Me, 1928) она высказывает своё отношение к порабощению своего народа:

«Someone is always at my elbow reminding me that I am the granddaughter of slaves. It fails to register depression with me. Slavery is sixty years in the past. The operation was successful and the patient is doing well, thank you. The terrible struggle that made me an American out of a potential slave said “On the line!” The Reconstruction said “Get set!” and the generation before said “Go!” I am off to a flying start and I must not halt in the stretch to look behind and weep. Slavery is the price I paid for civilization, and the choice was not with me. It is a bully adventure and worth all that I have paid through my ancestors for it» [7, p. 153] («Кто-то рядом обязательно напомнит мне о том, что я внучка рабов. Но это не заставляет меня впадать в уныние. Рабство уже шестьдесят лет как в прошлом. Операция прошла успешно, пациент чувствует себя хорошо, спасибо. Ужасная битва, которая превратила меня в американку из потенциальной рабыни, скомандовала “На старт!”, Реконструкция сказала “Внимание!”, а следующее поколение выкрикнуло “Марш!”. Я уже взяла высокий старт, и посреди дистанции мне нельзя остановиться, чтобы посмотреть назад и всплакнуть. Рабство – цена, которую я заплатила за цивилизацию, и выбор был сделан не мной. Это рискованное приключение, за которое я заплатила всем прошлым своих предков» [4]).

Отражая данную позитивную форму постпамяти (термин М. Хирш) в работах жанра нон-фикшн, Зора Нил Херстон сосредотачивается на точной передаче афроамериканского диалекта информантов. Это определяет специфику стилистики текста, возникающей посредством передачи на письме устной речи, его неповторимой ритмики. Повествование от первого лица определяет субъективную точку зрения автора, как интерпретирующего определённые культурные явления, так и оставляющего пространство для индивидуальной интерпретации написанного читателем. Фольклор для Зоры Нил Херстон представляется народной формой «сопротивления пуховой перины» (англ. feather-bed resistance), проявляющейся в коммуникативном

«означивании» доминирующего дискурса, создании дополнительного скрытого смысла, понятного определённой группе людей. Вынесенные в приложения многочисленные песни, нотные записи, рецепты и заговоры докторов вуду представляют аутентичный корпус материалов, подтверждающих культурное богатство народа.

Одной из первых научно-популярных работ фольклористики является «Барракун: история последнего чёрного груза» (Barracoön : The Story of the Last «Black Cargo», 1931). При жизни писательницы книга не была выпущена в свет – только в 2018 г. она занимает заслуженное место в авторском наследии. Произведение основано на интервью Зоры Нил Херстон, взятого у афроамериканца, пережившего рабство. Куджо Льюис (африканское имя – Олоале Косола) был привезён из Африки на контрабандном корабле в 1859 г. и пять лет находился в рабстве, прожив ещё шестьдесят семь лет, будучи свободным.

Герой особое внимание уделяет раннему периоду, рассказывая о счастливой семейной жизни в Африке, ритуалах и обычаях своих мест (важно, что исследовательница впервые окликает афроамериканца африканским именем, реакция на которое – плач), в то время как процесс пересечения Атлантики и описание лишений в рабстве даётся отрывками. Прошлое занимает в памяти информанта особую позицию – герой постоянно обращается к нему, не в силах преодолеть боль потери родных людей и земли. В процессе рассказывания Куджо Льюис выступает как травмированная личность, не способная справиться с гнётом памяти, – интервьюируемый часто отказывается отвечать на вопросы, занимаясь практическими делами, или молчит, вспоминая прошлое.

Герой часто повторяет фразу «you unnerstand me» (англ. ты понимаешь меня), что указывает на установку на принятие его опыта реципиентом. Иногда Куджо Льюис отзывается о себе в третьем лице, тем самым разграничивая прошлый опыт восприятия себя до периода рабства и после получения свободы. и настоящее Репрезентативно описание состояния Куджо, данное Зорой Нил Херстон:

«Kossula was no longer on the porch with me. He was squatting about that fire in Dahomey. His face was twitching in abysmal pain. It was a horror mask. He had forgotten that I was there. He was thinking aloud and gazing into the dead faces in the smoke. His agony was so acute that he became inarticulate» [8, p. 49] («Косулы больше не было со мной на крыльце. Он сидел на корточках около того пожара в Дагомее. Его лицо исказилось от невыносимой боли. Это была маска ужаса. Он забыл, что я была там. Он размышлял вслух и вглядывался в мертвые лица в дыму. Его агония была настолько острой, что он стал неразличимым») (Здесь и далее перевод с англ. мой. – Ю. А.).

Память героя является домом без окон, в котором живут умершие родственники Куджо, – через понимание их потери и боли, сопровождающей его жизнь, афроамериканец обретает способность рассказывать.

Экзистенциальный опыт переживания смерти детей и жены герой выражает в форме притч, иносказательно транслируя невыразимые чувства. И. В. Морозова рассматривает «Барракун...» в рамках жанра свидетельства, отмечая характерные для него признаки: наличие жертвы-рассказчика, осмысление травматического опыта, понимание коллективной памяти как основы самоидентификации [3, с. 1093]. Диалогическое повествование, которое выстраивает Зора Нил Херстон, передающая неупорядоченную диалектную речь афроамериканца, усиливает ощущение достоверности информации.

Этнографический сборник «Мулы и люди» (Mules and Men, 1935), содержит не только богатый культурный материал, собранный фольклористкой в штатах Флорида и Луизиана, но и в завуалированной форме представляет собой комплексный анализ взаимодействия расы и пола в жизни чернокожих.

Большинство историй первой части, рассказанных афроамериканцами среднего класса, посвящено противостоянию людей с разным цветом кожи, мужчиной и женщиной. Первая борьба, по мнению С. Майзенхельдер, в фольклорной форме направлена на критику представителей белой власти и стирание идентичности угнетаемой стороны – наиболее ярко это прослеживается в историях о рабе-трикстере Джоне, одерживающем интеллектуальную победу над своим хозяином и христианским Богом, отражающим власть первого. Второе противоборство характеризует внутрисрасовое угнетение «дважды травмированной» афроамериканки, вынужденной смекалкой отвоёвывать самостоятельность у мужчины и у белого человека – это отражается в ряде историй, посвящённых женской силе и смекалке [11]. Одной из стратегий борьбы в ситуациях бессилия, согласно мнению Зоры Нил Херстон, является смех, выражающий истинное отношение афроамериканца к предмету разговора

(«The brother in black puts a laugh in every vacant place in his mind. His laugh has a hundred meanings» [9, p. 62] – «Братец в черном заполняет смехом каждое свободное место в сознании. Его смех имеет сотню значений»), тогда как в разговоре оно не выражается («That is, we let the probe enter, but it never comes out. It gets smothered under a lot of laughter and pleasantries» [9, p. 2–3] – «Мы позволяем исследовательскому зонду войти, но он никогда не выйдет. Это заглушается большим количеством смеха и любезностей»).

Смех становится не только способом проработки травмы, но и медиатором недовольства опытом сегрегации и расовой ненависти, наблюдаемой на Юге. Вторая часть сборника посвящена гибридной религиозной практике вуду, возникшей в качестве альтернативы христианизации и попытке сохранения языческих африканских обычаев и верований. Зора Нил Херстон проходит несколько обрядов инициации, пытаясь определить суть сакральных действий пяти докторов вуду. Ритуалы, позволяющие совершать определённые действия с помощью сверхъестественных сил, лишают угнетённых людей ощущения бессилия. Вуду может рассматриваться в качестве терапевтической практики, доказывающей наличие скрытой силы у маргинальной с точки зрения белой культуры расы. Излагая материал от первого лица, писательница выступает в роли активного слушателя и участника процесса рассказывания. В конце сборника приводятся нотные записи афроамериканских песен, что можно обозначить как попытку обратного перевода фольклорного материала на язык, понятный «белому» населению. Фиксируя музыку на письме, Зора Нил Херстон оставляет за его гранью импровизацию, проявляющую неповторимый колорит афроамериканских песнопений. Подобную резистентную функцию выполняют и записанные рецепты для реализации практики вуду.

Если в «Мулах и людях» Зора Нил Хертсон находится внутри изучаемой культуры, то в травелоге «Расскажи моей лошади» (Tell My Horse, 1938) исследовательница описывает культурное богатство цветных жителей Ямайки и Гаити с позиции аутсайдера. Исследуемая территория имеет схожие с Югом США проблемы – угнетение темнокожих людей (особое отношение к примеси негритянской крови, высокий уровень сексизма по отношению к женщинам, отсутствие доступа к реальной власти). Травмированное доминирующей идеологией население подвержено жестокости и лжи, имеет низкий уровень грамотности. Кроме коллективной травмы рабства, опыт которого разделяется жителями Карибских островов с чёрными людьми, Зора Нил Херстон видит общие места в фольклоре африканцев, жителей Юга США, Гаити и Ямайки, а именно подобие персонажей-трикстеров (сходство между западноафриканским Ананси, гаитянским Ти Мэлисом и американским Братцем Кроликом). Маргинальная практика вуду является важной составляющей карибской идентичности – она указывает на связь населения с коллективной травмой рабства, определяет форму социального протеста аутентичного населения французской и американской оккупации. На островах практика имеет

скрытый характер, хотя и влияет на политическую обстановку («As someone in America said of whiskey, Voodoo has more enemies in public and more friends in private than anything else in Haiti» [10, p. 92] – «Как кто-то в Америке сказал про виски, у вуду больше врагов на публике и больше друзей наедине, чем у чего-либо другого на Гаити»). Важным богом-трикстером в гаитянском пантеоне вуду является loa папа Геде (англ. Papa Guedé), идеал народного защитника и помощника, имеющей специфический ритуал «обладания» адептами своего культа. Название травелога – это англоязычный эквивалент креольской фразы «*ragla cheval ou*», которую произносят посвящённые в культ Геде, чтобы сигнализировать о начале одержимости. Лоа садится на человеческую «лошадь» и заставляет того делать и говорить то, что не может быть произнесено без внушения свыше. Это может быть расценено как проговаривание социального и индивидуального недовольства обществом. Таким образом, практика вуду предоставляет не только средство сопротивления, но и некоторую степень защиты от его последствий [12]. Травелог Зоры Нил Херстон означает эксплуатацию людей в рабстве через введение в текст зомби-гаитянки Фелиции Феликс-Ментор, найденной в Гонаиве. Человеческая оболочка без души, выполняющая чёрную работу, – метафора невольничьей жизни и колониального ига псевдосвободных людей. Зора Нил Херстон в «Расскази моей лошади» использует сказочные и притчевые элементы, характерные для практик рассказывания жителей Гаити и Ямайки. Частотной при описании исторических событий является фигура речи, которой на островах оканчиваются истории (англ. Ah Vo Vo!).

Таким образом, в научно-популярных работах Зоры Нил Херстон травма определяется пережитым ужасом рабства, оставившим отпечаток в памяти поколений афроамериканцев. Для передачи негативного опыта информантов фольклористка использует следующие нарративные стратегии: 1) выстраивание повествование от первого лица, диалогическое пространство для диалога с информантами и между ними; 2) фиксация устной речи на письме, визуальное отображение колорита афроамериканского диалекта и языковых особенностей каждого из рассказчиков; 3) описание механизмов преодоления травмы (использование практик означивания, сказочного и притчевого элемента в акте рассказывания). Особое внимание Зора Нил Херстон уделяет религиозным практикам афроамериканцев, жителей Ямайки и Гаити, описывая народные обряды и верования.

Список литературы

1. Айерман, Р. Культурная травма и коллективная память [Электронный ресурс] / Р. Айерман ; пер. с англ. Н. Поселягина // НЛЮ. – 2016. – № 5. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2016/5/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-ramyat.html>. – Дата доступа: 20.09.2022.
2. Александрер, Д. Смыслы социальной жизни: культурсоциология / Д. Александрер ; пер с англ. Г. Ольховика. – М. : Праксис, 2013. – 640 с.
3. Морозова, И. В. «Barracoon» Зоры Нил Херстон как жанр свидетельства / И. В. Морозова // Вестн. Удмурт. гос. ун-та. – 2020. – Т. 30, вып. 6. – С. 1093–1096.
4. Херстон, З. Н. Каково это – быть цветной? [Электронный ресурс] / З. Н. Херстон ; пер. с англ. И. В. Морозовой // Иностранная литература. – 2007. – № 7. – С. 208–214. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/2017/7>. – Дата доступа: 20.09.2022.
5. Штомпка, П. Социальное изменение как травма / П. Штомпка // Социологические исследования. – 2001. – № 1. – С. 6–16.
6. Eyerman, R. Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity / R. Eyerman. – Cambridge University Press, 2001. – 314 p.
7. Hurston, Z. N. How It Feels to Be Colored Me / Z. N. Hurston // I Love Myself When I Am Laughing: A Zora Neale Hurston Reader / ed. by A. Walker. – Feminist Press, 1979. – P. 152–155.
8. Hurston, Z. N. Barracoon: The Story of the Last «Black Cargo» / Z. N. Hurston. – Amistad, 2018. – 208 p.
9. Hurston, Z. N. Mules and Men / Z. N. Hurston. – Perennial Library, 1990. – 336 p.
10. Hurston, Z. N. Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica / Z. N. Hurston. – Harper Collins, 2009. – 336 p.
11. Meisenhelder, S. Conflict and Resistance in Zora Neale Hurston's Mules and Men / S. Meisenhelder // The Journal of American Folklore. – 1996. – Vol. 109, № 433. – P. 266–288.
12. Schmidt, A. Horses Chomping at the Global Bit: Ideology, Systemic Injustice, and Resistance in Zora Neale Hurston's Tell My Horse / A. Schmidt // The Southern Literary Journal. – 2014. – Vol. 46, № 2. – P. 173–192.

Y. Afanasyeva

TRAUMATIC EXPERIENCE IN THE NON-FICTION OF ZORA NEALE HURSTON

The article examines the specifics of the representation of traumatic experience in three non-fiction works by the African-American writer Zora Neale Hurston (1891–1960) – «Barracoon: The Story of the Last “Black Cargo”» (1931), «Mules and Men» (1935), «Tell My Horse» (1938). The socio-cultural prerequisites for the emergence of a situation of inequality and oppression of various groups of the population are investigated, narrative strategies for transmitting the negative experience of informants and mechanisms for overcoming it are considered. Special attention is paid to folklore and religious practices of restoring and preserving cultural memory, forms of communicative resistance.

Keywords: act of telling, cultural memory, folklore, slavery, trauma.

Е. В. Гулевич (Гродно, Беларусь)

ТРАВМА КАК ОБРАТНАЯ СТОРОНА
АМЕРИКАНСКОЙ МЕЧТЫ В МЕМУАРАХ Ш. АЛЕКСИ
«НЕ НАДО... СКАЖИ, ЧТО ЛЮБИШЬ МЕНЯ»

Рассматривается мотив травмы как основы американского мироощущения на материале мемуаров современного американского писателя Ш. Алекси. На фоне личной травмы Алекси вырисовывается травма целого поколения американских индейцев. Представленный образ коренного американца далеко не идеален, как не идеальна сама страна надуманной демократии, эфемерных свобод и иллюзорного равенства, где индейцы столетиями подвергались и продолжают подвергаться насилию, избиению, гонению, унижению со стороны белого населения.

Ключевые слова: травма, американская мечта, Ш. Алекси.

Ш. Алекси – современный американский писатель, произведения которого поднимают «общие проблемы, с которыми сталкиваются индейцы, живущие в резервациях: бедность, расизм, алкоголизм и т. д. Его произведения вызывают печаль и возмущение, оставляя читателя с чувством уважения и сострадания к персонажам, которые, казалось бы, находятся в безнадежных ситуациях» [1]. Произведения Алекси являются «ярким образцом современной американской литературы <...> так как дают правдивое представление о жизни индейцев на территории резерваций, проблемах материальных и, главное, психологических, которые стоят перед коренным населением США» [2, с. 1]. При этом, касаясь самых неприглядных сторон жизни коренных американцев, Алекси рисует их «с юмором и в непринужденной манере» [1].

Стиль Алекси легкий и свободный. Однако внешняя легкость, которая зачастую достигается использованием мягкого юмора, часто несет эффект грусти: «Хотя произведения Алекси написаны с юмором и являются скорее жизнеутверждающими, чем апокалиптическими, в них постоянно присутствует мотив «края», «конца мира» [3, с. 40]. Алекси – самобытный писатель, который всегда ищет свой путь, «не любит, чтобы указывали, что делать. И создает произведения, ориентируясь только на свои собственные ощущения» [4, с. 67]. Алекси нарушает привычный образ американского индейца, который поколениями насаждался как американской, так и зарубежной, в частности, русскоязычной, аудитории: «Герои его произведений диаметрально противоположны стереотипным лихим индейским воинам» [2, с. 1]. Образ Америки, представленный Алекси, оказался неудобным для пропагандистов американских идеалов. Результатом современной «демократической» политики США в отношении Алекси стало то, что,

следуя классической американской схеме поругания, Алекси был обвинен в надругательстве над десятком женщин, книги писателя были сняты с участия в литературных конкурсах, а роман “The Absolutely True Diary of a Part Time Indian” / «Абсолютно правдивый дневник индейца на полставки» (2007 г.) был исключён из школьной программы, запрещен к прочтению и хранению в библиотеках американских школ.

Получив признание читателей и, одновременно с этим, став изгоем в литературно-критических кругах Америки, Ш. Алекси решился написать о своей жизни, сквозь которую, в отрезке его личного существования, высвечивается американская реальность.

Мемуары Алекси «Не надо... Скажи, что любишь меня» были опубликованы в 2017 г. О своей задумке писатель пишет: «Первый раз в печатном виде представляю самый честный отчет о событиях своей жизни» [4, с. 11]. Его «честный отчет» оказался кровотоющим. Книга показывает «традицию насилия в резервациях <...> повествует о роли коренных американских женщин в его жизни в двойственном аспекте: его и других детей в семье любили, защищали (иногда), а иногда они были психологически травмированы Лилиан», матерью писателя [5].

Мемуары Алекси – это личная драма писателя, который, несмотря на тяжелое прошлое, стал известным прозаиком не только в Америке. При этом его становление протекало в условиях американской реальности, которая, как показывает автор, не соответствует образу страны, отраженному в концепции американской мечты. Изнанка мечты об американской свободе, равенстве, демократии – утопия, которую создают власть предержащие в этой стране. Истинная Америка – пространство выживания, где способен выстоять сильнейший.

Цель книги Алекси – предать эмоции и чувства бумаге, чтобы суметь вырвать из памяти тяжелые личные воспоминания о нелюбви матери к детям, о зверствах, которые приходилось терпеть в детстве, с тем, чтобы простить, но простить не для того, чтобы придать воспоминаниям сладость ушедшего, а простить, возвысившись над своей человеческой сущностью: «Эй, смартфон. Я растерян. Как мне поступить дальше? – Дорогой Шерман, в конце концов ты должен простить мать. Не забудь» [6, с. 165].

На наш взгляд, написание книги было стимулировано рядом факторов: во-первых, создание мемуаров имело для Алекси терапевтический эффект. Весь хаос его жизни в резервации, сложные отношения с матерью, неоднозначное к ней отношение – требовали в его сознании некоторой стройности и ясности, которую давала литература.

Во-вторых, книга стала воплощением отказа от прошлой жизни, разрыва с ней, к которому стремился Алекси. В то же время к написанию книги как кристаллизации прошлого, переноса переживаний в небытие, запечатление в творчестве, чтобы порвать связь с той частью жизни, которая пройдена, дабы не чувствовать ее малейшие блики в настоящем – стремился Алекси-писатель. О книге как смерти памяти говорил Платон, высказывая идею «о тексте как смерти памяти», тексте как отчуждении памяти и актуализации ее в воображении: став источником творчества, память умирает в тексте, но живет и «расцветивается в воображении» [7, с. 70]. О памяти как стимуле творчества говорил В. Набоков, который отмечал, что «...воображение – это форма памяти <...>. Образ возникает из ассоциаций, а ассоциации поставляет и питает память» [8, с. 473]. Память волновала сознание Алекси: «Я все продолжаю возвращаться к ней, моей матери, которая на этих страницах умирает, умирает, умирает и постоянно возрождается» [6, с. 313]. Когда писал мемуары, то «часто плакал <...>. Это стало ритуалом, за счет которого уравнивались раны – те, что залечивались и те, что причиняли боль. Я часто задавался вопросом является ли моя книга «терапией», и я всегда отвечаю: «Да, думаю, она может оказывать терапевтические свойства на других. Но на меня? Не знаю...» [6, с. 349].

Отдельного внимания требует расположение названия книги. На оригинальной обложке оно дано не линейно, а разбито в две строки. Такое расположение строк и предложенная автором разбивка несут совершенно иной смысл, нежели тот, который может прочитываться в однострочном расположении названия. Первая строка обрывается частицей, что не характерно не только для английского, но и любого другого языка, но сама грамматическая конструкция при этом остается смыслообразующей. Вторая же строка имеет вид полносмыслового предложения. Само название книги несет аллюзии к песне Э. Пресли «You don't have to say you love me» / «Ты можешь не говорить, что любишь меня». При этом несчастная любовь к девушке – это любовь к матери: любовь-ненависть, любовь-непрощение, в то же время, любовь-возвращение, любовь-успокоение. В связи с этим, на наш взгляд, и перевод книги неверно переводить как одноименную песню, хотя мотив потери и ухода дорогого человека созвучен произведению Алекси (таков смысл и доступных переводов книги на русский). Предложенная автором расстановка, на наш взгляд, должна нести другие акценты: «Не надо... Скажи, что любишь меня».

Повествование напоминает мантру: в книге много повторов, повторений идей и мыслей, детальных описаний одного явления, от

которого, как правило, писателю хочется избавиться. Называя его снова и снова, повторяя описание своих чувства, он словно впечатывает их в бумагу, чтобы стереть из памяти навсегда. Нарративная стратегия мемуаров показательная и на уровне общетекстовой формальной репрезентации. Так, повествование представляет собой множество прозаических и поэтических отрезков, вплетенных в общий узел воспоминаний о прошлом и текущем его переживании. Поэтические вкрапления структурированы по примеру песенных текстов индейцев. Они богаты повторами, которые усиливают чувства автора и переживаемые им эмоции, описанные в прозаических фрагментах. Алекси прибегает к стихотворениям и песням, под которые танцуют коренные индейцы свои особые танцы. Он «сравнивает психический, эмоциональный и духовный выход, который он находит в своих произведениях, с ярким самовыражением танцоров» [1]. На первый взгляд случайное сочетание отрезков прозы и поэзии несет особое впечатление: книга напоминает структуру одеяла, которые плела мать Алекси. Эту особенность книги писателя отметила его жена: «Твоя книга построена из квадратных кусочков материала, напоминающих одеяла твоей матери» [6, с. 197]. На это Алекси ответил, что так и задумывал, но потом признался, что ощутил этот особый узор книги только после первого полного прочтения: «И тогда я увидел узоры и повторы узоров. Я увидел швы и узлы. Я увидел, что мои руки работали так, как работали руки моей матери <...>. Моя мать, создательница таких одеял, всегда будет преследовать меня» [6, с. 197].

Мемуары начинаются воспоминаниями из прошлого, но точной даты описываемого Алекси не помнит. Создается впечатление, что в процесс вытеснения тяжелых воспоминаний находится в активной фазе: «Это было в 1972, а может, в 1972 или 1973 [6, с. 10]. Детство было очень тяжелым, в частности в бытовом плане: «Мы жили в двухэтажном доме. Первый этаж представлял собой подвал, без двери и электричества. На втором этаже было две двери – основная и черный ход, войти в которые можно было, преодолев лестницу в четырнадцать ступенек» [6, с. 10]. Дом, в котором жила семья Алекси, «был новый, но, когда мы заселись, он был отделан только наполовину. Он так и остался недоделанным и нелогично спроектированным даже сорок лет спустя» [6, с. 10]. Дом построили сами индейцы из племени Спокане, к которому принадлежала и семья автора. Подытоживая свое описание дома, в котором прошло его детство, он заключает: «Я рос не в доме моей мечты, а в деревянном подобии дома» [6, с. 10]. Маленькую детскую он

делил с двумя сестрами-близнецами, в то время как его отец занимал отдельную спальню, а мать спала в «непропорционально большой гостиной на диване» [6, с. 11]. Однако этот «бестолково построенный дом» был прекрасным вариантом по сравнению с тесным домом, в котором семья жила раньше: «Когда мои родители, сестры, брат поселились в том старом доме в резервации, в нем не было ни водопровода, ни электричества. Там всегда были вечно сменяющие друг друга друзья, двоюродные, бабушки и дедушки, тети и дяди» [6, с. 12]. Одно время не было кроватей. Водопровод провели только в 1972 г. Жили очень тяжело – ни денег, ни еды не было: «Родители сдавали кровь, чтобы получить деньги на еду. Бедность была священным животным нашей семьи» [6, с. 15].

Все его детство прошло в окружении преступников и убийц:

«Да, я рос в окружении убийц. Покажется странным, но не их присутствие беспокоило меня больше всего на новогодней вечеринке у нас дома. Я не столько боялся, что меня убьют, сколько меня страшило сексуальное насилие. Я знал, что придут пять или шесть гостей, которые ранее домогались моих друзей и двоюродных. Будут гости, которые насилуют только взрослых. И гости, которые насилуют только детей. И те, кто воспользуются ситуацией, чтобы совратить любую слабую женщину, мужчину или ребенка. Со мной так поступил один человек. Я знал, что он тоже будет на вечеринке, поэтому решил себя обезопасить от него и вообще защитить себя от всех других хищников» [6, с. 19].

Однажды, уже будучи писателем, он встречался с такими же коренными американцами. Их было более пятидесяти человек. Они по очереди вставали и признавались в том, что

«подвиглись сексуальному насилию со стороны белых священников, белых учителей, белых тренеров, белых охранников и солдат. Это происходило в школах-интернатах по всей Америке и Канаде с конца девятнадцатого до конца двадцатого веков <...>. Я знал бесчисленное количество историй изнасилованных женщин, но я никогда ранее не видел такого количества пострадавших мужчин <...>. Иногда белые мужчины заводили индейцев в отдельную комнату и били. И ты был счастлив, что тебе просто давали пощечины или били. Потому что иногда эти белые мужчины заводили в комнату и насилывали. Иногда это делал один белый мужчина. В другой раз – несколько» [6, с. 173].

Начало всему было в детстве:

«1975 год. Ночь в резервации. Лето. Комары <...>. В домике на дереве пять двоюродных братьев передают друг другу три порножурнала – тогдашнюю версия интернета.

Вот это и есть Америка. Можете отрицать это, если так требуется, но почти каждый мальчик в Америке сидел в таком домике на дереве, с такими же кузенами, с такими же журналами. Это нормально. Трое из мальчишек доставали свои пенисы и мастурбировали – демонстрировали процесс остальным.

Можете отрицать это, если для вас есть в этом необходимость, но «представления» подобного рода были во многих американских домиках на дереве. В этом нет ничего страшного. Но при других обстоятельствах понятно, что с этим что-то не так» [6, с. 175]. Те трое мальчишек выросли и стали насильниками. Двое провели много лет в тюрьме за свои преступления. Третий – получил пожизненное: он изнасиловал больше людей, чем те двое вместе взятые» [6, с. 175–176].

Алекси считает, что виной всему «ужасное разложение, сексуальное и не только, которому подвергалось мое племя на протяжении целых поколений со стороны белых американских священнослужителей, монахинь, солдат, учителей, миссионеров и представителей правительства. Подверженные насилию, сами могут стать насильниками. Это катастрофически растущая тенденция» [6, с. 19].

Однажды мать рассказала, что родилась в результате изнасилования [6, с. 146]. Мать спокойно констатировала: «Изнасилование было обычным делом в нашей резервации. Но об этом редко говорили. Еще реже наказывали <...>. Белые всегда думают, что жизнь коренных американцев устроенная и свободная. Но на самом деле все наоборот» [6, с. 147]. Корни этих безнаказанных преступлений, по мнению Алекси, в «актах геноцида, которые совершали на протяжении многих поколений белые американцы. Они научили нас, коренных, совершать акты геноцида по отношению друг к другу» [6, с. 148].

Тем, что мать была рождена в результате жестокого насилия, Алекси во многом объяснял ее жестокость к нему: «Чтобы написать честно о матери – о ее жестокости ко мне – я знал, что мне нужно рассказать публично о том, что она была рождена в результате акта насилия <...>. Она была мстительна ко мне и всему миру. Она также была великодушна и добра ко мне. Она была противоречива» [6, с. 347]. Одна из его сестер тоже была рождена в результате изнасилования. Алекси часто задумывался над тем, что чувствовали его бабушка и мать,

«когда рожали дочерей после изнасилования? Когда растили таких дочерей? Часто ли задумывались о том, как была зачата их дочь? Может, намеренно забывали? Любили ли этого ребенка меньше, чем других своих детей? Или любили этих дочерей сильнее? Связана ли психологически смерть моей старшей сестры с тем, как она была зачата? Была ли ее трудная жизнь неизбежным результатом тех ужасных обстоятельств, когда она была зачата? Как такому ребенку развить самоуважение? Каково это смотреть в зеркало и видеть лицо отца-насильника? Каково это смотреть в лицо своего ребенка и видеть черты насильника, переданные тобой? Сколько необходимо иметь в себе готовности прощать, чтобы все это выдерживать?» [6, с. 350–351].

Алекси обрушивает гнев за угнетение индейцев, происходящее в американском обществе поколениями:

Это дерьмо имеет место.

Это дерьмо имеет место сейчас» [6, с. 303].

Так, травма, полученная в семейном быту, была отягощена поведением других взрослых, которые воспитывали «свободного» человека в «свободном» американском обществе и прививали идеи «доброты», «равенства» и «антирасистские» умонастроения. Травма, которую переживает Алекси, – это травма нации:

«После того, как нас пытали учителя-миссионеры – все те жестокие белые мужчины и женщины, после того, как мы нашли утешение дома со стороны родственников – коренных жителей, которых ровно также подвергали пыткам, мы, дети индейцев, жаждем чуткости от любого человека.

Мы слишком легко влюбляемся.

Мы слишком рано становимся матерями.

Мы убегаем с незнакомцами.

А потом убегаем снова, уже с другими.

Мы влюбляясь в мальчишку или девчонку, что подвергались пыткам месте с нами.

Мы проживаем жизнь с теми, у кого такие же шрамы, на тех же местах.

Мы занимаемся любовью с тем, чьи открытые раны попадают в наши, как кубики LEGO. А потом, конечно, мы впадаем в ярость от нашей неудовлетворенности» [6, с. 287].

Алекси посетил музеи Холокоста в разных странах. Был и в американском. Писатель отмечает:

«Америка хочет, чтобы мы все забыли те преступления, которые она совершила по отношению к коренным.

Америка хочет, чтобы мы забыли.

Америка хочет, чтобы мы забыли.

Америка хочет, чтобы мы забыли.

Мой некоренной друг однажды сказал: «Коренные американцы стали жертвами геноцида. Так почему же нет Музея Геноцида коренных американцев? И я сказал: Потому что индейцы будут спорить годами, какое из племен подверглось большому унижению и истреблению» [6, с. 290].

Алекси хотел показать глубоко личную драму детства. Но, как известно, литература больше отдельной жизни, тем более, личности ее создателя. На фоне индивидуальной травмы выкристаллизовалась травма целой нации, народа, который никогда не видел свободы, независимости и равенства, находясь под гнетом в своей стране. Мемуары «Не надо... Скажи, что любишь меня» Ш. Алекси – это исповедь человека, который осознал, что такой же травматический опыт имеют тысячи людей, которые живут рядом с ним. «Не надо... Скажи,

что любишь меня» – древняя песня коренных индейцев, борющихся за достойную жизнь в собственной стране. В книге звучит надрывный голос всех коренных индейцев, подвергающимся страданиям из поколения в поколение. Они молчат, потому что не смеют подать голос в «свободной» Америке. А он смог. В голосе одного индейца зазвучала песня травмы нации коренных американцев, которые подвергаются притеснению в стране, породившей идею американской мечты, которая в своём истинном проявлении является глубокой неизбывной незаживающей травмой нации.

Список литературы

1. Творчество Ш. Алекси [Электронный ресурс]. – 2022. – Режим доступа: <https://indigenious.jimdofree.com/2016/11/19/шерман-алекси>. – Дата доступа: 02.10.2022.
2. The Guardian [Электронный ресурс]. – 2022. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2017/dec/09/you-dont-have-to-say-you-love-me-sherman-alexie-review>. – Дата доступа: 02.10.2022.
3. Гречишкина, С. В. Развитие поэзии о природе в США / С. В. Гречишкина // Вестн. Томск. гос. ун-та. Сер. «Филология». – 2017. – № 419. – С. 32–44.
4. Судаков, К. В. Динамические стереотипы, или Информационные отпечатки действительности / К. В. Судаков. – М. : ПЭР СЭ, 2002. – 123 с.
5. О книге «Не надо... Скажи, что любишь меня». [Электронный ресурс]. – 2022. – Режим доступа: <https://bookscansavealife.com/tag/you-dont-have-to-say-you-love-me>. – Дата доступа: 02.10.2022.
6. Alexie, Sh. You do not have to Say you love me / Sh. Alexie. – N. Y. : Little, Brown and Company, 2017. – 439.
7. Автухович, Т. Е. Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики / Т. Е. Автухович. – Минск : РИВШ, 2005. – 203 с.
8. Набоков, В. В. Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе / В. В. Набоков ; ред.-сост. Н. Мельников. – М. : Независимая газета, 2002. – 704 с.

A. Hulevich

TRAUMA AS THE FLIP SIDE OF THE AMERICAN DREAM IN THE MEMOIRS «YOU DON'T HAVE... TO SAY YOU LOVE ME» BY Sh. ALEXIE

The article examines the motif of trauma as the background of the American worldview in the memoirs of contemporary American writer Sherman Alexi. The trauma of an entire generation of Native Americans is drawn against the backdrop of Alexi's personal trauma. The presented image of the Native American is far from ideal, just as America – the country of far-fetched democracy, ephemeral freedoms and illusory equality, where for centuries Indians have been and continue to be subjected to violence, beatings, persecution and humiliation by the white population.

Keywords: trauma, American dream, Sh. Alexie.

Н. П. Кнэрт (Москва, Россия)

РАСКОЛОТЫЙ МИР ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В «ДРУГОЙ» ЛИТЕРАТУРЕ

На основании анализа романа Джонатана Литтелла «Благоволительницы», которое можно отнести к литературе постмодернизма, автор пытается понять, как травматический опыт участников второй мировой войны встраивается в ткань социальной жизни; как изменяются культурные и эмоциональные структуры восприятия, и может ли залогом возвышенного выступить Боль, Отчаяние, Страдание или Унижение.

Ключевые слова: травматический опыт, трансцендентальный опыт трансгрессии, возвышенное, структуры восприятия, судьба, постмодернизм.

Аналитическая исследовательская работа в современных условиях осложняется (если вообще возможна) отсутствием заданного масштаба и каких-либо координат: т. е. то, что задано (та реальность) слишком фантастично, непредсказуемо и недостоверно. Из этого исходить невозможно. Остается опираться на собственную субъективность и запечатлеть виденное, услышанное, пережитое в путевых записках, набросках, мемуарах, дневниках, эссе, коротких зарисовках, фиксирующих неуютную, часто бездомную повседневность. Так можно преодолеть страх, пережить утрату, структурировать распадающуюся реальность. Это дозволено в свободной документальной прозе, стихах, воспоминаниях, но не в науке. Для письменного рассуждения о выбранной предметности и разворачивания мысли требуются серьезные основания, но основания порушены и ничего серьезного не предвидится. Интеллектуал, выбитый из привычных социальных луз, в состоянии шока, несмотря на систему ограничений и почти тотального запрета на высказывание, не может не работать. Как никогда, актуальна формула Бенедикта Спинозы из «Политического трактата»: *«Не плакать, не смеяться, не ненавидеть, но понимать»*.

Травматический опыт участников второй мировой войны, плен, Холокост, нечеловеческий опыт выживших узников Освенцима и сталинского ГУЛАГа уже не раз попадал в поле исследовательского внимания историков, литераторов, культурологов. Нас будет интересовать недавно заявившее о себе произведение Джонатана Литтелла «Благоволительницы». Наш выбор обусловлен быстрыми социальными, культурными, институциональными и экономическими изменениями, которые влекут стремительную «пересборку» жизненной среды современного человека, вынужденного жить в ситуации выбора, риска и надежды на новые возможности и перемены. Этические

конфликты и коллизии времени проявляют себя в высокоинтенсивных эмоциональных и аффективных социальных процессах. Изменениям подвергается как сам человек (как предмет этического оценивания), так и «оптика» этого оценивания. Травматический опыт неизбежно меняет культуру эмоциональной чувствительности, которая уже изменила смысловые ландшафты многих западных стран.

На основании анализа выбранного произведения, которое можно условно отнести к «другой» литературе, мы попытаемся понять, как травматический опыт встраивается в ткань социальной жизни; как изменяются культурные и эмоциональные структуры восприятия; как появляется новая эмоциональная чувствительность. Для этого потребуется обращение к проблемам и понятиям, вписанным не только в актуальный контекст, но и к классическим работам Э. Берка, И. Канта, а также к исследованиям советско-российского философа В. Подороги.

Безусловно, мы живем во времена больших исторических сдвигов. Выдающийся роман Джонатана Литтелла «Благовоительницы» можно отнести к мировым литературным шедеврам, несмотря на то что он выламывается из ряда благопристойных произведений чудовищностью содержания, навевая ужас на читателя и вызывая желание оградить себя от дестабилизирующих психику эмоций. Так, в детстве ребенок, листая страницы случайно попавшегося тома материалов «Нюрнбергского процесса», наталкиваясь на ужасающие фотографии-свидетельства военных преступлений, захлопывает книгу и боится к ней притронуться. Так, взрослый мужчина, участвовавший в военных операциях, может не выдержать магическое воздействие кошмара, исходящего от этого романа. В одной из рецензий можно встретить такое предупреждение:

«Таких книг классика еще не знала. Что там вывернутый наизнанку морализм де Сада, порнографические забавы Аполлинера, ошпаренный кипятком младенец у Чехова, кровавая каша в сапогах Барбюса, физиологический натурализм Бабея...». [1].

Погружаясь в чудовищную плоть романа, преодолевая отвращение, постепенно начинаешь привыкать к новым эмоциональным ощущениям от текста, как привыкаешь ко всякому кошмару.

Повествование ведется от лица оберштурмбанфюрера Максимилиана Ауэ, свидетельствующего о карательных операциях против большевиков, цыган и евреев, участником которых он был на территории Советского Союза. Беспрецедентное погружение в историческую действительность обескураживает. Рождается впечатление абсолютной достоверности свидетельств рассказчика. При этом мы знаем, что автор не мог являться участником этих событий. В конце 90-х Литтелл был

сотрудником одной из гуманитарных организаций, работал в том числе и в России, даже получил ранение в Чечне и чудом не попал в заложники. Перед нами не «безответственная псевдоисторическая беллетристика» [2, с. 712], а плод многолетней работы над первоисточниками. В книге много точных фактических данных, цифр, имен, номеров частей вермахта и СС, географических названий, что создает достоверную объективную картину реальности, которая дополняется ирреальностью пересказываемых снов, бредовых состояний больного сознания, а также реминисценциями из древнегреческой мифологии, русской прозы, средневековой европейской поэзии даже из эротического кино 70-х годов.

«Благоволительницы» – это постмодернистский роман. Ткань «Благоволительниц» пронизана книжными ассоциациями. Литтелл намеренно отказывается от псевдореалистического подхода, характерного для традиционной романистики. Повествование ведется от лица нациста, слуги режима, преступника, палача и в то же время травмированного человека, которому необходимо выговориться, поведать о своих мучительных переживаниях. Однако это не исповедь, обнажающая глубины подсознания, дающая терапевтический эффект освобождения. Рассказ эсэсовца пугающе банален: сквозь бесконечные бюрократические подробности оперативных планов, административных процедур, соседствующих с непосредственными сценами убийства, насилия, индивидуального или массового истребления людей (расстрел в Бабьем Яру, газовые камеры Аушвица) предстает чудовищная в своей монотонности технология уничтожения.

Макс Ауэ это действующий человек, а «действующий лишен совести». Повседневный человек – это не кантовский моральный субъект. Он может быть сколь угодно моральным и рефлексивным до того, как погрузился в рутину, и после того, как из нее вынырнул. Но пока он «внутри» своего действия – он во власти автоматизма.

Ханна Арендт в книге «Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме» находит причину Холокоста в рутинизации нацистской идеологии. [3]. Не сам Адольф Эйхман – начальник отдела IV гестапо Главного управления имперской безопасности и не гитлеровский режим, а новая повседневность и банальная рутинизация сделали возможным массовое убийство людей. Хотя Эйхман известен как «архитектор Холокоста». Он заведовал вопросами преследования и депортации евреев в лагеря смерти, и тем самым сделал карьеру за «окончательное решение еврейского вопроса», следствием чего стала гибель 6 млн. человек. Такова критика с позиций моральной философии. Позднее к ней

присоединится социальная психология. Американский социальный психолог Стэнли Милгрэм проводил эксперименты для описания феномена послушания и подчинения. Изучавший феномен подчинения авторитету, он придал своим исследованиям моральное звучание: люди, которые «убивали» током своих жертв, подчиняясь приказу экспериментатора, не были ни злыми, ни испорченными идеологией, и не находились под влиянием пропаганды. Они просто оказались в привычном формате: человек в белом халате говорит вам, что, когда и как делать и вы послушно выполняете его инструкции.

Для Ауэ война становится повседневностью, в которой люди «живут как во сне». Концлагеря Третьего Рейха – это «империя смерти и зла». Автоматизация, рутинизация, опривычивание даже самой ужасной действительности, когда повседневность превращается в «плавильный котел рациональности», превращает людей в автоматы. Происходит «нормализация» даже самой чудовищной «ненормальности».

Возможно ли, невзирая на то что происходит вокруг, на бесчеловечность, кошмар и ужас войны, найти опору для сохранения человеческого достоинства, как палачу, так и жертве?

После второй мировой войны психотерапевт Виктор Франкл, чудом выживший в концлагере Терезиенштадт, опубликовал исследование о том, как людям удавалось сохранить чувство собственного достоинства и осмысленности жизни в обстоятельствах тотального расчеловечивания. Его ответ: благодаря позиции, которую они занимали по отношению к собственной практике. Заключенный-портной, вынужденный шить форму для офицеров СС, сохраняя ремесло, сохраняет субъектность. Сам Франкл лечил соседей по бараку.

Экзистенциальные вопросы, как найти смысл жизни, когда все рушится, и стоит ли жизнь того, чтобы быть прожитой, дополняются сегодня вопрошанием: найдется ли готовый рецепт изживания травмы, который бы не был психотерапевтической иллюзией?

Главный персонаж «Благоволительница» обладает исключительностью: в структуре СС – военизированные формирования, охранные отряды НСДАП – он «свой» среди «чужих». Исключительность проявляется в его двойственности, расщепленности его бытия. Он вынужден скрывать свое прошлое. За внешней респектабельностью верного слуги режима прячется уголовный преступник, преследуемый криминальной полицией. В романе присутствует «эдипова» тема: с детства Макс винил мать за исчезновение отца, освобождаясь от этой детской травмы, он убивает мать и ее сожителя. При этом Уна – сестра-близнец Макса, к которой он испытывал нежные чувства и в юности

вступил с ней в кровосмесительную связь, помогает скрыть его преступление. В дальнейшем фальшивый постылый брак с другой женщиной не мешает его гомосексуальным связям, которые порицались в нацистском рейхе, радеющем о «чистоте» немецкой нации. Ауэ удается скрыть темные пятна своей биографии и уйти от уголовного преследования. При этом расколотое «Я» главного персонажа «Благоволительниц» позволяет без стеснения рассказывать о своих злодеяниях, переживаниях, сомнениях, что, кажется странным и неправдоподобным. Сам Литтелл в одном из интервью признавал это неправдоподобие: «Мой Ауэ – это рентгеновский луч, сканер. Он действительно не является правдоподобным персонажем. Я стремился не к правдоподобию, а к правде» [2, с. 713]. Эстетизм жестокости дополняется гротеском. Особенно пронзительна сцена чудовищного спектакля-казни юной русской партизанки в заснеженном парке у подножия виселицы.

«Девушка была худенькая, лицо, искаженное нервной гримасой, обрамляли черные, грубо, словно секатором, обкромсанные волосы. Офицер связал ей руки, поставил под виселицей и накинул веревку на шею. Присутствующие солдаты и офицеры стали по очереди целовать ее в рот. Она не шевелилась и не закрывала глаз. Одни целовали ее нежно, почти целомудренно, как школьники; другие, удерживая обеими руками голову, насильно разжимали ей губы. <...> когда прошли все, ее повесили» [4, с. 138].

Замысел романа родился у Литтелла еще в университетские годы под сильным эмоциональным воздействием, как пишут исследователи, одной известной фотографии – лица замученной Зои Космодемьянской. Или, как писали в западных изданиях: «*труп русской партизанки, убитой нацистами под Москвой и превращенный в икону советской военной пропаганды*» [2, с. 710].

Эта фотография действительно вызывает смешанное чувство: она одновременно и отвращает, и притягивает взгляд. Возникает вопрос: разве мертвое, изуродованное молодое женское тело может быть прекрасным? Эротизация и эстетизация мертвого, искалеченного, уже бездыханного тела в романе происходит в результате воздействия когда-то увиденного фотографического изображения – снимка, меняющего структуру восприятия, как самого автора, так и его главного персонажа.

«Веревку оборвали или обрезали, девушка лежала в снегу Профсоюзного сада, затылок разможен, губы раздуты, голую грудь обгрызли собаки. Жесткие пряди торчали во все стороны, как волосы медузы, она казалась мне сказочно красивой в объятиях смерти, статуя мадонны, Дева Мария Снежная» [4, с. 139].

Слабость позиции нацистского интеллектуала проявляется не в отсутствии рационального осознания логики своего поведения (хотя мы не найдем рефлексии по поводу метафизики войны), а на уровне телесных ощущений-переживаний – последствий совершаемых поступков. Ауэ – профессиональный аналитик, он непрерывно инспектирует свое ментальное и душевное состояние, соотнося свои действия с выполнением приказов. Однако «рацио» отстывает, когда повреждена душа. Пережитое на войне оборачивается психосоматическими расстройствами, ночными кошмарами, бредом наяву, приступами рвоты. Отсутствие (неспособность) трансцендентального опыта уже после войны не позволяет подняться герою и пережить опыт «возвышенного»: «После войны многие говорили о бесчеловечности, пытаюсь объяснить, что произошло. Но бесчеловечности, уж простите меня, не существует. Есть только человеческое и еще раз человеческое...» [4, с. 429].

Джонатан Литтелл в лице доктора Ауэ предлагает нам типичного героя нашего времени. Ауэ выполняет Долг, как выполняли свой Долг другие люди, когда отправляли себе подобных в газовые камеры или на Колыму, так же, как и те, кто написал четыре миллиона доносов.

Своим романом Литтелл ставит важнейший этический вопрос: как стало возможно (и продолжает оставаться возможным), что злодеяния нацизма совершались вполне добропорядочными людьми, хорошими семьянинами, ценителями искусства, которых нельзя отнести к садистам, клиническим маньякам, извергам рода человеческого? «Но проблема не в сумасшедших, которых полно всегда и везде. <...> Но психи – не в счет. Угроза – особенно в смутные времена – кроется в обычных гражданах, из которых состоит государство» [4, с. 24].

В романе слышатся тревожные ноты краха идеологических иллюзий, разочарование в провалившихся модернистских проектах, которое хорошо обыгрывали в литературе и искусстве постмодернисты, породив такие явления, как пастиш, отрицание универсальных ценностей, юродство концептуализма [5]. Роман «Благоволительницы» тем не менее, отличается от типичных произведений эпохи постмодерна тем, что он имеет метафизическую вертикаль, связанную с античным взглядом на жизнь, в которой действуют слепые силы всемогущего рока. Человечество беззащитно перед лицом непостижимого Хаоса, когда обесмысливаются все попытки закрепить в обществе систему нравственных правил и норм. Тема Судьбы в «Благоволительницах» связывается с греческим пониманием вины и ответственности: каждый несет личную ответственность за сохранение собственного достоинства

и осмысленность действий. Травматический опыт отдельного человека, живущего в эпоху больших исторических событий, неизбежно связан с судьбой поколения. Возникает сообщество людей, сделавших тот же выбор, или «сообщество судьбы». Опыт трансгрессии рождает новую эмоциональную чувствительность, позволяя возобновить вопрошание о чувстве возвышенного. Возможно ли оно сегодня? В классической эстетике Э. Берк и И. Кант точно сформулировали, к чему можно отнести чувство возвышенного: это Прекрасное, Добро, Священное, Закон [6; 7]. Может ли залогом возвышенного выступить Боль, Отчаяние, Страдание или Унижение? В. А. Подорога отвечает: «Мы возвышены всегда, когда уравнены единым чувством причастности к тому, что делает жизнь невыносимым предприятием» [8, с. 7].

Список литературы

1. Прилепин, З. Таких книг классика еще не знала [Электронный ресурс] / З. Прилепин // Новая газета. – 2012. – № 3. – 16 янв. – Режим доступа: <https://novayagazeta.ru/articles/2012/01/15/47714-takih-knig-klassika-esche-ne-znala?ysclid=17n4cwk7f919390099>. – Дата доступа: 04.10.2022.
2. Зенкин, С. Джонатан Литтелл как русский писатель / С. Зенкин // Благовоительницы / Д. Литтелл. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. – С. 709–719.
3. Арендт, Х. Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме / Х. Арендт ; пер. с англ. – М. : Европа, 2008. – 424 с.
4. Литтелл, Д. Благовоительницы : пер. с фр. / Д. Литтелл. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. – 720 с.
5. Тарн, А. Герой нашего времени. Заметки о романе Дж. Литтелла «Благовоительницы» [Электронный ресурс] / А. Тарн. – Режим доступа: <https://berkovich.zametki.com/2012/Zametki/Nomer9/Tarn1.php>. – Дата доступа: 04.10.2022.
6. Берк, Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Э. Берк. – М. : Искусство, 1979.
7. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант. – М. : АСТ, 2022. – 448 с.
8. Подорога, В. А. Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства / В. А. Подорога. – М. : НЛО, 2022. – 224 с.

N. Knekht

THE SPLIT WORLD OF EUROPEAN CULTURE IN THE «OTHER» LITERATURE

Based on the analysis of Jonathan Littell's novel «The Kindly Ones», that can be attributed to postmodern literature, the author tries to understand how the traumatic experience of the participants of World War II is embedded in the contexture of social life; how cultural and emotional structures of perception change, and whether Pain, Despair, Suffering or Humiliation can act as a pledge of the sublime.

Keywords: traumatic experience, transcendental experience of transgression, sublime, perception structures, fate, postmodernism.

С. В. Жилияков (Старый Оскол, Россия)

МНЕМОНИЧЕСКАЯ ТРАВМА И ЕЁ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ЛИРИКЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Рассматривается феномен мнемонической травмы, обусловленный диссонансом воспоминаемого прошлого и актуального настоящего, в лирике поэтов-эмигрантов (И. Кнорринг, А. Штейгер). Мнемоническая травма в силу генеративной потенции обретает в лирике русского зарубежья центральный смысл. «Травмированный субъект» (Р. Бернет), получивший художественное воплощение в творчестве указанных поэтов в статусе лирического «я», как правило, осознает собственную идентичность через стихотворения мнемонической интенции. Тематическая составляющая памяти лирики поэтов-эмигрантов обращена в «до-травматическое» (ностальгическое) прошлое; в столкновении с «травматическим» настоящим оно инициирует ожидание конфликта, разыгрывающегося на почве нового («вынужденного») мироотношения.

Ключевые слова: мнемоническая травма, стихотворение, лирический субъект, воспоминание.

Травма, как пишет Р. Бернет, «в психоаналитическом смысле – это событие встречи субъекта с тем, что совершенно ему чуждо, но что тем не менее непоправимо затрагивает его вплоть до самой сути его идентичности» [2, с. 125]. Она бессознательно имплицитно в тексте в виде внутренней структуры [10, с. 481–483], представляющей его семантическую основу, в которой содержится смысл. В этом отношении выявление травмы, принадлежащей автору текста, происходит не иначе, как через осмысление его глубинной структуры, скрывающей ее, так как, согласно В. Рудневу: «Смысл любого текста можно рассматривать как потаенную травму, пережитую автором» [10, с. 485].

Глубинная структура текста соотносится с бессознательным – феноменом психоанализа. Опыт бессознательного продуцируется чаще всего в образах, риторических фигурах и тропах, представляя собой механизм сопротивления сознательной интенции интерпретатора.

Травма связана с памятью, которая наряду с текстом составляет условия ее существования – как то, что отвечает за длительность ее функционирования. В особенности эта взаимозависимость травмы и памяти упрочивается, на наш взгляд, в литературе воспоминаний, автобиографиях, мемуарах, тетрадях, дневниках, т. е. в текстах, являющихся частью «мнемонического дискурса» [7, с. 12]. В них особым образом переживается травма, она доверяется письму, сохраняющему сугубо личные воспоминания в условиях отсутствия прямых собеседников и адресатов. Назовем такой вид травмы, присутствующий в текстах памятной направленности, мнемонической.

Мнемоническая травма получает наибольшее выражение в лирике в силу специфики ее художественной рефлексии, направленной на переживание прошлого, диссонирующего с настоящим и будущим. В фокусе мнемонической травмы находятся те события, воспоминания о которых преследует лирического субъекта, противостоя забвению. Поэтически эту мысль выразил А. Блок, являясь свидетелем Первой мировой войны, в стихотворении «Рожденные в года глухие...» (1914):

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы, дети страшных лет России,
Забывать не в силах ничего...

Мнемоническая травма охватила целые поколения людей, особенно в годы исторических испытаний, вызванных войнами, репрессиями и как результат последующими за ними несколькими волнами эмиграции. Эмиграция для большинства ассоциируется с изгнанием, а «само изгнание – рана, лишаящая человека самим рождением данных основ бытия» [1, с. 13]. В эмиграции человек лишается не только самого дорогого, у него словно выбивается из-под ног экзистенциально-психологическая опора, выступающая условием мнемонической травмы – памятной воображаемой встречи прошлого и настоящего. Мнемоническая травма, оказавшая влияние на эмигрантов, способствовала созданию общей для них ситуации диссонанса между спокойным прошлым и тревожным настоящим и будущим, ситуации разрыва складывающихся десятилетиями с близкими людьми связей.

Всякой травме свойственно скрываться, уходить в глубинную структуру текста. Замаскированную травму воспоминания читатель-интерпретатор как бы *post factum* выводит из смысловых глубин защитной зоны. Внутренняя структура текста, сопоставляясь с бессознательным, даже при самом тщательном вуалировании, обнаруживается в разных средствах выразительности и изображения – в так называемых лингвистических трансформациях. По В. П. Рудневу, «...лингвистическим трансформациям соответствуют приемы выразительности – контраст, совмещение, сгущение, затемнение, конкретизация, варьирование, увеличение, обобщение» [9, с. 107]. Добавим, что к ним также могут быть отнесены такие изобразительные средства скрытия травмы в тексте, как приемы градации, образы переходности и инициации, пограничного состояния, набор лексем, чаще всего выраженный семантикой рождения / смерти, утраты, дистанцирования, бинарные оппозиции.

Травма, причиняя боль субъекту, наделяет его инаковостью, тем защитным образом-амплуа, который помогает, хотя и не всегда, забыть, заместить или скрыть память о травматическом событии. Для субъекта «до травмы» его последующее состояние оценивается статусом «иногое», «другое». Рассмотрим примеры репрезентации мнемонической травмы в стихотворениях поэтов-эмигрантов XX века.

Представитель «детей эмиграции» первой волны [4, с. 16], И. Н. Кнорринг, в силу юношеского возраста особенно остро переживает разрыв с Отечеством. Пронзительно и в то же время противоречиво тема расставания с родиной звучит в ее стихотворении «Там» (1925). Классическая оппозиция «свой – чужой» в поэтике произведения оказывается ведущей. Местоименный номинатив стихотворения «там» эксплицируется в одноименном анафорическом элементе, повторяющемся в каждой строфе стихотворения для привлечения внимания. Кроме этого, он выполняет семантическую функцию замены существительного «родина», пытаюсь скрыть тем самым мнемоническую травму, связанную с ней. Лишь в последней строке поэтом признается, что «Там сторона моя глухая.../ Вторая родина моя» [8, с. 261].

Во всех пяти строфах произведения местоименная анафора «там» стоит в начальной сильной позиции, является инициатором описания сначала доброжелательной, а затем и враждебной среды прошлого, выявляющегося благодаря семантики пространственного отдаления: «Там *даль* ясна и бесконечна...»; «Там иногда *далеко*, где-то...»; «Там счастье было непонятно...»; «Там безрассудные порывы...»; «Там сторона моя глухая...» [8, с. 261]. Семантическая неопределенность и зыбкость («Там иногда далеко, где-то...»), противоречивость («Оттуда мир, пустой и лживый, / Казался радостной мечтой» [8, с. 261]), эмоциональная неприветливость («Там сторона моя глухая») роднят стихотворение с элегией, для которой характерны непроясненность адресата, опустошенность лирического «субъекта» и хронотопа [12, с. 5–10], недостаточность осуществления внутреннего бытия в рамках внешних границ [11, с. 70], а также поэтика «смешанных ощущений» («Там безрассудные порывы / Мешались с медленной тоской» [8, с. 261]) [5, с. 9]. К тому же элегическое сожаление о воспоминаемой связи с прошлым нарастает от начала к концу произведения – от идиллического (1 строфа) до откровенно инвективного восприятия (5 строфа). Вместе с тем меняется и сам принцип описания – от перемежающейся с объектной конкретикой абстрактных качеств, состояний и свойств (*долины, арабские костры, краски знойны, прибой,*

кадеты) первых строф автор переходит к дескрипции абстрактных чувств, показанных импрессионистскими мазками – «Как те *разбросанные пятна / Арабских бедных деревень*» [8, с. 261]. Это свидетельствует об интенсивном размывании фокуса памяти.

Образной перипетии вторит грамматическая тенденция перехода от настоящего к прошедшему времени, наблюдающаяся на протяжении всего произведения (только два глагола – в 1 и 2 строфах – употреблены в презенсе: «горят» и «журчит»; остальные шесть в прошедшем времени), что словно подтверждает высказывание И. Бродского, вынужденного покинуть СССР в 1972 году: «...писатель в изгнании, в общем и целом, ретроспективное, глядящее вспять существо» [3, с. 806].

В общем контексте уже выявленной поэтической динамики постепенное грамматическое преобразование из глаголов несовершенного («играли», «было», «был», «мешались», «казался») в совершенный («узнала») может говорить о стремлении к увеличению пространственно-временного разрыва с прошлым, желании скорее забыть прежние связи с бытием, а значит и преодолеть мнемоническую травму. С этой общетактической целью согласуется в фонетическом плане эффект приближающегося конца в последней строфе, создающийся одновременной акцентуацией точной в строках с перекрестным типом рифмовки (*глухая – злая; узнала я – моя*) и составной рифмы в двух смежных внутренних строках катрена (*узнала я – злая*) вдобавок усиленной цепной (последняя и предпоследняя строки: «...*злая / Вторая*») рифмой и внутренней рифмами (акустическое созвучие вторых слов в первой и последней строках: *сторона / родина*). В результате в целом создается ассоциация с моноримом.

Итак, ускорение динамики стиха и семантическое отдаление субъекта поэтического высказывания, выражающееся в физическом и географическом дистанцировании от места собственных воспоминаний посредством стилистических и грамматических трансформаций образной системы, реализации приема прямой перспективы, указывают на весьма продуктивную попытку преодоления мнемонической травмы. Однако в применении глаголов несовершенного вида, составляющего очевидное большинство, сказывается обратная тенденция – сила противодействия забвению мнемонической травмы. Данное противоречие разрешается в жанровой неоднородности произведения, состоящей в том, что стихотворное «воспоминание» вбирает в себя идиллию (1, 2 строфы) и элегию (4, 5 строфы): их встреча композиционно расположена в третьей – центральной – строфе, описывающей хаотично расположенные «...*пятна / Арабских бедных*

деревень», сравнимые с «серым днем», временем сумерек, когда, как известно, размыты все очертания предметов и явлений. Таким образом, мир, совсем недавно бывший по-идиллически близким, оставляет о себе тягостные элгические воспоминания, эксплицированные «медленной тоской», местами напоминающие своей враждебностью инвективу.

Иная стратегия репрезентации мнемонической травмы обнаруживается в лирике А. Штейгера (1907–1944). Мнемоническая травма в стихотворении «Нет в этой жизни тягостней минут...» метафорически претворена рождением в значении трансграничного (метафического) перехода и определяется семантикой погружения субъекта в «пограничную ситуацию» (К. Ясперс) – рубежное (между жизнью и смертью) экзистенциальное мироощущение. Этим предопределяется исповедальная жанровая модальность произведения, скрещиваемая с жалобой лирического «субъекта», сетующего на преследуемый его перманентный страх. Исповедальная модальность проецирует двойственную сущность субъекта речевого высказывания – он одновременно обладает статусом биографического резидента объективной исторической ситуации, а также является предельной субъектностью «я», выраженной тем трансформативным состоянием, когда «художественным творением становишься ты сам» [14, с. 210]. «Я» в качестве субъективации автора, таким образом, объективируется в текст, уже живущий по законам разворачивающейся диалектики.

Так, первая строфа открывает гегелевскую диалектическую триаду, структуре которой (тезис – антитезис – синтез) соответствует, на наш взгляд, все произведение, представленное трехчастной композицией. В ней первая строфа – заявление о невыносимой тягости «до-бытия», определяющегося пограничным состоянием перехода в проявленное в окружающем мире рождение. Оно, пограничное «до-бытие», манифестируется отрицательной инициальной частицей «нет», семантически указывающей на апофатическое значение «ничто», коррелируемое с пятикратным употреблением отрицательной частицей «не»: «Нет в этой жизни тягостней минут / Чем эта грань – не сон и не сознание. / ты уж не там, но ты еще не тут, / Еще не жизнь, уже существованье» [13, с. 23]. Лирический субъект настолько дистанцирован, что проявляется в двух статусах – эпическом надмировом обозревателе и через дружеское «ты», что может констатировать ничтожение личностного «я» уже на первоначальном этапе представления экзистенциальной мнемонической травмы.

Категоричность первой строфе придается афористическим характером стихов, внутри разделяющихся синтаксически – с помощью

тире и запятым, семантически – с помощью противопоставления. Противоречивость экзистенциальной позиции человека, попавшего на границу существования между бывшим «своим» и пока еще что «чужим» мирами, составляет центральный смысл строфы. Заметим, что такое порубежное состояние мироощущения, подобное невесомости, неприкаянности усугубляется отсутствием онтологической опоры, имеющейся только в строго установленном месте: безальтернативность его подчеркивается доминирующим количеством служебных частей речи и местоимений, заменяющих самостоятельные части речи, а значит и субъектность, а также фактическим отсутствием глаголов (20 служебных частей речи, включая местоимения и наречие *еще* против 8 существительных и прилагательных). В целом это усиливает аморфность лирической ситуации. Особенно выделяется, в этом аспекте, вторая строка с отсутствием существительных и прилагательных: «Ты уж не там, но ты еще не тут». Двойственность непроявленного существования манифестируется здесь в чеканном ямбическом ритме, формализованном афористическим содержанием.

Хронотопическая неопределенность первой строфы реализуется антитезисом второй, имеющей мифоритуальный и символический смысл, формально начатой, что показательно, противительным союзом *но*. Переходность состояния лирического «я» приобретает ощущение инициационного пробуждения / рождения, сопровождаемое, как и в древних ритуалах, аффектом страха: «Но вот последний наступает миг, / Еще страшнее этих – пробужденье. / Лишь силой воли подавляешь крик, / Который раз дозволен: при рожденьи» [13, с. 23]. Пробуждение мыслится здесь в значении понимания настоящей ситуации, наступающего после «переходной» фазы, той неопределенной фазы «добытийного» состояния. Рождение является, с одной стороны, защитной функцией от мнемонической травмы предшествующего состояния, а с другой стороны, ввергает в еще более страшную ситуацию – понимания тщетности нового статуса. Получается, что семантика перехода от ситуации условной смерти («до-бытия») к жизни не спасает человека, брошенного по воле судьбы в мир абсурда.

Третья строфа выполняет функцию синтеза предыдущих тезисов. Она открывается двумя анафорическими строками, объединенными мыслью в форме риторического синтаксического параллелизма – своеобразного императивного призыва к действию: «Пора вставать и позабыть о снах, / Пора понять, что это будет вечно». Эта тирада выступает в роли предложения по преодолению заданной начальным тезисом лирической ситуации пограничья / безвыходности. Разорвать

порочный круг трансформаций, обусловленных биографическим эмиграционным переживанием, способно только стремление к забвению. Сочинительная однородная связь двух первых стихов, формально выражающая стремление к забвению, не в силах противостоять мнемонической травме, которая преследует лирическое «я». Мысль эта вмещена в последнюю пару стихов с характерным и симптоматическим противительным союзом *но*, как бы намекающим на продолжение негативного воздействия в случае предполагаемого забвения. Фактически в этом месте произведения локализована мысль о кумулятивном характере мнемонической травмы как результата наслоения на детскую мнемоническую травму ее продолжения во взрослом состоянии: «Но детский страх и наши боль и страх / Одно и то же, в сущности, конечно» [13, с. 23]. Аффект страха составляет прямое следствие набора лексем (страх, существование, сознание, пробуждение, воля, крик, вечно, сон, грань, жизнь), требуемого для экспрессии мнемонической травмы.

Подобно тому как жизнь обнаруживает свою недискретность, так и воспоминание присутствует в последующих событиях. Тотальность круговорота бытия, соглашение с его предустановленными законами всеобщего обращения и «сохранения энергии травматической травмы» экзистенциально выражено в том, что апофазис первой строфы предопределяет пессимистичный исход стихотворения: преодоление «мнемотравматического» состояния невозможно совершить с помощью забвения. Поэтому, по мысли А. Штейгера, экзистенциальное перерождение бессильно противостоять мнемонической травме, так же как и дистанционное отдаление от нее в стихотворении И. Кнорринг.

Таким образом, мнемоническая травма репрезентируется чаще всего в лирике, ориентированной на личное экзистенциальное прошлое – стихотворное «воспоминание», сочетающее противоборствующие мотивы элегической и идиллической рефлексии, исповедальный монолог с элементами жалобы. Мнемоническая травма, как оказывается, есть коррелят экзистенциальной сферы человека и подобно тому, как невозможно отделить слово и звук от текста, так мнемоническую травму нельзя эмансипировать от жизни, психики, мироощущения человека, оставляющего свой след в художественном произведении.

Список литературы

1. Арьев, А. Изгнание, где твое жало? / А. Арьев // Текст и традиция : альманах. – 2018. – № 6. – С. 7–17.

2. Бернет, Р. Травмированный субъект / Р. Бернет // (Пост)феноменология. Новая феноменология во Франции и за ее пределами. – М. : Академический проект, 2014. – С. 123–144.
3. Бродский, И. Состояние, которое мы называем изгнанием, или попутного ретро / И. Бродский // Малое собрание сочинений / И. Бродский. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – С. 802–812.
4. Бушлакова, Т. П. Литература русского зарубежья : курс лекций / Т. П. Бушлакова. – М. : Высш. шк., 2003. – 365 с.
5. Вацуру, В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа» / В. Э. Вацуру. – СПб. : Наука, 1994. – 240 с.
6. Зырянов, О. В. Пушкинская феноменология элегического жанра / О. В. Зырянов // Изв. Урал. гос. ун-та. – 1999. – № 11. – С. 5–12.
7. Нюбина, Л. М. Память, воспоминания и текст / Л. М. Нюбина // Изв. Смолен. гос. ун-та. – 2008. – № 4. – С. 12–28.
8. Поэзия русского зарубежья / сост., предисл., коммент. О. И. Дарка. – М. : Слово / Slovo. – 2001. – 800 с.
9. Руднев, В. П. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы / В. П. Руднев. – М. : Изд. дом «Территория будущего», 2007. – 528 с.
10. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2001. – 608 с.
11. Теория литературы : учеб пособие : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М. : Изд. центр «Академия», 2004. – 512 с.
12. Толстогузова, Е. В. Элегия: затянувшееся послесловие жанра / Е. В. Толстогузова // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2009. – № 3 (7). – С. 5–10.
13. Штейгер, А. 2 × 2. Стихи 1926–1939 / А. Штейгер. – New York : Russica Publishers, 1982. – 96 с.
14. Ямпольская, А. В. Искусство феноменологии / А. В. Ямпольская. – М. : РИПОЛ классик, 2019. – 342 с.

S. Zhilyakov

MNEMONIC TRAUMA AND ITS REPRESENTATIONS IN THE LYRICS OF THE RUSSIAN DIASPORA

The article examines the phenomenon of mnemonic trauma caused by the dissonance of the remembered past and the actual present in the lyrics of emigrant poets (I. Knorring, A. Steiger). Mnemonic trauma, due to generative potency, acquires a central meaning in the lyrics of the Russian diaspora. The «traumatized subject» (R. Burnet), who has received artistic embodiment in the works of these poets in the status of a lyrical «I», as a rule, realizes his own identity through poems of mnemonic intent. The thematic component of the memory of the lyrics of the emigrant poets is turned, which is symptomatic, into the «pre-traumatic» (nostalgic) past; in a collision with the «traumatic» present, it initiates the expectation of a conflict playing out on the basis of a new («forced») world relation.

Keywords: mnemonic trauma, poem, lyrical subject, memory.

Н. Н. Старикова (Москва, Россия)

ТЕМА «ВЫЧЕРКНУТЫХ» И ЕЁ ЭМПАТИЧЕСКАЯ ПЕРЦЕПЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ СЛОВЕНСКОМ РОМАНЕ

Рассматривается литературная рефлексия словенских прозаиков на актуальную проблему современного словенского общества, связанную с судьбой «вычеркнутых», лиц с югославскими паспортами, после провозглашения суверенитета Словении изъятых из реестра ее постоянных жителей. П. Главан и Д. Баук в романах «Не важно как» (2014) и «Конец. Опять» (2015) через вербализацию эмпатического переживания стремятся разрушить существующие в обществе стереотипы и переосмыслить коллективный травматический опыт.

Ключевые слова: современный словенский роман, эмпатическое переживание, проблематика «вычеркнутых».

Усиление писательского внимания к последствиям кардинальных политических и социокультурных изменений в жизни общества – одна из тенденций, наблюдающихся в современной словенской литературе. В середине 2010-х гг. в поле зрения ряда авторов попадает проблема «вычеркнутых», на протяжении многих лет в Словении замалчивавшаяся. Ее истоки относятся к социалистической эпохе: еще в 1970-е гг. в Словению, самую экономически благополучную и развитую из республик СФРЮ, на ударные стройки командировались выходцы с юга, главным образом из Боснии и Македонии. Многие из них, недостаточно образованные, плохо говорившие по-словенски, не привыкшие к городской жизни, вызывали раздражение у коренного населения. После окончательного распада Югославии процессы миграции резко интенсифицировались – жители беднейших республик и краев бывшей титовской империи перед лицом нищеты искали прибежища в более развитых ее частях. В первые годы независимости (в 1991 г. Словения стала суверенным государством) число и легальных, и нелегальных иммигрантов резко увеличилось. Сама нелегальность их пребывания в стране связывала этих людей с криминальными структурами, вынуждала участвовать в торговле наркотиками, «живым товаром», органами, лишала возможности найти законное занятие. В результате многие оказались вне принимающего общества, которое, в свою очередь, не было к ним достаточно доброжелательно. Согласно соцопросам начала 1990-х гг., более половины респондентов-словенцев (57,5 %) видели в южанах-мигрантах угрозу для себя [1, с. 195]. При этом для многих переселенцев выход Словении из состава Югославии обернулся утратой «большой родины», до этого отдельные случаи бытового этнонационализма компенсировались тем, что в целом выходцы из других республик ощущали себя гражданами мощного

многонационального государства. Не удивительно, что большинство из этих людей провозглашения словенского суверенитета не поддержало. В независимой Словении статус гражданина СФРЮ перестал быть легитимным, а паспорт СФРЮ действующим. Решить вопрос можно было, подав заявление на получение словенского гражданства в течение полугода со дня провозглашения независимости. Большинство переселенцев, а это около 172 тыс. человек, так и сделало, однако были и те, кто по разным причинам не успели или не захотели так поступить, поэтому 26 февраля 1992 г., когда регистрация документов на ПМЖ в Республике Словении была прекращена, их данные были удалены из реестра постоянного населения, а они лишены возможности получить статус гражданина Словении и всех соответствующих гражданских прав. Таких «вычеркнутых» оказалось чуть больше 25 тысяч, все они были «этническими представителями других югославянских народов или родились в смешанных браках словенцев с несловенцами» [2, с. 27]. Таким образом, эти обладатели паспортов СФРЮ, включая и тех выходцев из других социалистических республик Югославии, кто имел в Словении постоянную работу и постоянное зарегистрированное место жительства, в один момент оказались не только вне гражданско-правового, поля, но и вне системы социального обеспечения – здравоохранения, страхования, пенсий, потеряли приобретенное право на постоянное проживание и работу, фактически став апатридами, иностранцами-нелегалами. Более десяти лет тема «вычеркнутых» оставалась на периферии общественного внимания и вне поля зрения официальных властей и СМИ, а сами «вычеркнутые» оказались в выбравшей демократический путь Республике Словении людьми второго сорта. Только в 2003 г. Конституционный суд признал аннулирование права неграждан Словении на постоянное место жительства антиконституционным. В феврале 2004 г. парламентское большинство приняло так называемый «Технический закон о вычеркнутых», возвращающий им права, отнятые в 1992 г., однако два месяца спустя закон был отменен в результате проведенного референдума. Лишь в 2012 г. Европейский суд по правам человека в Страсбурге признал акт удаления физических лиц из реестра постоянного населения нарушением Европейской конвенции по правам человека и обязал Республику Словению исправить его последствия. Однако в словенском обществе до сих пор сильно негативное восприятие «вычеркнутых» и отрицание вины по отношению к ним.

По сравнению с другими актуальными темами, отражающими последствия политических и социокультурных перемен на постюгославском пространстве (вооруженные конфликты 1991–2001 гг. на

Балканах, феномены «югоностальгии», «титостальгии», «чефурский» дискурс [3, с. 206–212]), к рассматриваемому эпизоду истории независимой Словении писатели обратились не по горячим следам, а с некоторой задержкой. Ведь, выступая с критикой демократической власти, всячески скрывающей, что она встала на путь национализма, словенский автор рисковал выйти за рамки привычной национально-охранительной миссии, к тому же, в отличие от войны на Балканах, проблематика «вычеркнутых» превращала словенского читателя из стороннего наблюдателя в соучастника.

Первым тех, кто в независимой Словении оказались заложниками внутренней политики и административной системы, поддержал поэт Борис А. Новак: в знак протеста против результатов референдума 2004 г. он написал сонет «Вычеркнутые», впоследствии затронул эту тему в третьем томе своего эпоса «Врата безвозвратности» (2015–2017). Проблем «вычеркнутых» в разной степени касаются в своих романах Б. Градишник – «Рука вода камень» (2007), Г. Войнович – «Чефуры, вон!» (2008) и «Инжир (2016)», М. Маццини «Вычеркнутая» (2014). Важными для словенского культурного пространства артефактами стали также переведенный с боснийского языка автобиографический роман Мехмедалии Алича «Никто» (2013), в центре которого драма лишенного гражданства переселенца и трагедия Сребреницы, и спектакль О. Фрлича «25 671»⁵¹ (2013), раскрывающий всю неприглядную изнанку бытовой этнонетерпимости словенского общества. От постановки проблемы некоторые писатели начинают шаг за шагом продвигаться в сторону ее возможного разрешения, используя для этого новый для словенского нарратива опыт – артикуляцию сочувствия. Об этом свидетельствуют романы П. Главан «Не важно как» (2014) и Д. Баука «Конец. Опять» (2015). Оба произведения объединяет не только предмет изображения – судьбы «вычеркнутых» и отношение к ним в словенском обществе, но и предлагаемый авторами миметический способ преодоления коллективной травмы и коллективной вины с помощью эстетического дискурса. Привлекая внимание читателей к злободневному социальному конфликту, Главан и Баук стремятся разрушить существующие в обществе стереотипы его восприятия: авторские трактовки образов «вычеркнутого/ой» построены на эмпатии, на «искреннем вживании в травму изгоев» [4, с. 159]. Также для обоих прозаиков характерно использование хронотопа мультикультурного пространства, присутствие в произведениях персонажей-иностранцев в роли возлюбленных главных героев/героинь (американка Мэри у Баука

⁵¹Цифра, соответствующая точному числу «вычеркнутых».

и ирландец Дэвид у Главан), которым отводится роль наблюдателей за общественной жизнью Словении и которые олицетворяют наступление глобализации во всех сферах жизни, в том числе в интимной.

В романе «Не важно как» акцент сделан на проблеме соучастия и совины простых граждан Словении в драме «вычеркнутых». Действие развивается в Любляне начала 2000-х гг., когда стихийные протесты «вычеркнутых» трансформируются в организованное движение, к которому присоединяются неправительственные организации и словенские гражданские активисты. Роман составляет две параллельно развивающиеся сюжетные линии, героини которых при трагических обстоятельствах встречаются в финале. Девушки близки по возрасту, но принадлежат к разным социальным группам, о чем свидетельствует тип социолекта каждой. Так, в речи семнадцатилетней Лили соединяются подростковый сленг и речевые обороты городской периферии, отмеченные маркерами ксенофобской нетерпимости. Аля, (в чем-то alter ego самой Главан) учится в Люблянском университете и говорит «культурно», толерантно, подчеркнуто вежливо. У Лили есть взрослый парень, Марс, она беременеет от него и хочет сделать аборт, но тому удастся ее отговорить. Действие романа длится около девяти месяцев – срок вынашивания ребенка. За оскорбление иммигранта Марса увольняют с работы, и он в бешенстве: «Эти пришлые с юга нашей бывшей страны могут позволить себе все, а простой словенский работяга получает пинок под зад за одно-единственное замечание»⁵² [5, с. 347]. Безработного Марса, не скрывающего своих симпатий к скинхедам, окончательно захлестывают ксенофобские настроения, он присоединяется к фашиствующим группировкам. Лили полностью на его стороне.

Аля, устав от виртуального романа молодым ирландцем Дэвидом, с которым познакомилась, путешествуя на каникулах по Британским островам, ищет возможности отвлечься и случайно сталкивается с тринадцатилетним боснийским мальчиком-иммигрантом Сенадом, семья которого живет в крайне стесненных условиях, проникается к нему симпатией, начинает помогать с учебой. Помощь способному ребенку постепенно перерастает в социальное кураторство, в итоге героиня присоединяется к левым активистам люблянского сквота Рог, выступающим за права национальных меньшинств и «вычеркнутых». На одной из акций на их мирное шествие нападают радикально настроенные правые националисты, Марс и Лили в их рядах. Так не знакомые друг с другом девушки оказываются лицом к лицу по разные стороны баррикад. Во время потасовки Марс смертельно ранит отца

⁵²Здесь и далее перевод цитат из романов сделан автором статьи.

Алиного подопечного, тоже находившегося среди демонстрантов. Для обеих героинь трагическая гибель иммигранта становится потрясением: Лили порывает с Марсом, после родов не хочет видеть свою новорожденную дочку, потому что ее отец – убийца, Аля испытывает чувство вины за то, что позвала немолодого больного боснийца принять участие в акции протеста и тем самым невольно подтолкнула его к смерти. При этом Главан напрямую связывает самосознание и тип поведения своих героев и героинь с их социальным происхождением, подчеркивая, что националистическим настроениям больше подвержены социально уязвимые слои словенского общества, что они тоже, по наблюдению М. Ювана, «жертвы популистских решений, навязываемых неолиберальной эпохой» [6, с. 35].

В романе «Конец. Опять» показаны фатальные для жизни многих людей последствия государственных политических и бюрократических решений, а отдельно взятая трагическая судьба встроена в историю выживания поколения 1990-х. Главные герои романа – четверо подростков, которых на излете социалистической эпохи связала дружба и рок-музыка, а потом развели время и обстоятельства. Первый – Денис, романтик и книголюб, в 1992 г. оказывается лицом без гражданства: триггером становится несловенское происхождение его отца, усугубленное званием офицера ЮНА (Югославской народной армии): вид на жительство парня, родившегося и выросшего в Любляне, аннулируют, его высылают в Хорватию, там мобилизуют и командируют в Боснию, где он и погибает. Второй, Горан, с юных лет отличавшийся особой оборотистостью, в независимой Словении становится беспринципным и жадным бизнесменом; третий, Петер, когда-то перспективный студент-гуманитарий, превращается в озлобленного чиновника, бюрократа от культуры. Четвертой этой компании оказывается американка Мэри, девушка Дениса, в свое время командированная в Европу в составе мормонской миссии. Повествование ведется от третьего лица и строится на реминисценциях: Петер, Горан и Мэри, которым уже за сорок, вспоминают времена, когда им было по шестнадцать, из оживающих в их памяти картин юности складывается мозаика короткой жизни Дениса. Все трое подсознательно испытывают чувство вины перед ним: Горан и Петер, потому что оба были «чистокровными» словенцами и маховик националистических репрессий их не коснулся, Мэри, потому что расставание с возлюбленным произошло так внезапно, что они даже не простились. В эти воспоминания вплетается рассказ повествователя о пребывании Дениса в Боснии, отдельные его эпизоды носят вполне сюрреалистический характер. Так, в каком-то боснийском городе герой набредает на разрушенное авиаударом здание библиотеки, по которому

бродят призраки библиотечарей. Один из них подводит молодого человека к полкам с книгами, написанными хорватскими, сербскими, боснийскими авторами Александром Хемоном, Давидом Албахари, Игорем Штиksom, Борисом Дежуловичем, Миленко Ерговичем уже после окончательного распада Югославии, т. е. после смерти самого Дениса. Вообще, для тональности романа характерна нота ностальгии по югославскому культурному пространству, «югосфере» [7, с. 74], с ее мультикультурностью и стремлением к диалогу, причем Баук касается не только литературы, но и музыкальной культуры СФРЮ, включает в текст слова песен популярных югославских рок- и панк-групп, на которых выросли его герои.

В кульминационной сцене романа в воображении автора все четверо друзей снова собираются вместе: трое сорокалетних и навсегда оставшийся молодым Денис. Последней к этому нарративу памяти присоединяется Мэри: «Когда она шагнула в пустое пространство, все трое уже были там: Денис, Петер и Горан. Дениса она узнала сразу, он ничуть не изменился, может быть, выглядел на год старше и лицо чуть серьезнее... Только военная форма смотрелась нелепо. Не похоже, что он надел ее добровольно. Горан постарел, но не настолько, чтобы она его не узнала. Ну а относительно Петера включилась логика – только он мог быть третьим в этой компании. Они стояли так же, как на той репетиции группы, когда она в последний раз слышала их игру... Тишина в этом пустом пространстве казалась невообразимо громкой. Пока Мэри подходила к ним, в ее голове звучала мелодия песни, которую они тогда играли. Еще один шаг, и они оглянулись, словно тоже услышав эту мелодию. Они были совсем близко от того, чего так и не произошло» [8, с. 178].

Сюрреалистические зоны произведения – литературный троп, с помощью которого Баук стремится образно воплотить реальность фантазий, галлюцинаций, ностальгии, выражающих стремление героев к чему-то иному. Это их способ убежать от себя, от чувства вины и беспомощности перед непоправимостью и абсурдом и того, что случилось, и того, чего не произошло. Ведь это непроизошедшее могло произойти, если бы герои в определенный момент действовали иначе, принимали другие решения. Лишение гражданства тысяч ни в чем не повинных людей, по сути, этническая чистка с применением административного ресурса, – безусловно, один из самых болезненных и резонансных эпизодов в недавнем прошлом демократической Словении. Авторы рассмотренных романов реализуют социально-критический дискурс и этический потенциал литературы для привлечения внимания читательской аудитории к одной из социальных аномалий, правда о

которой их собратьями по перу годами замалчивалась. С помощью вербализации эмпатического переживания Главан и Баук пытаются разрушить существующие в словенском обществе стереотипы восприятия проблемы в целом и образа «вычеркнутого в частности. Эмпатическая нарративизация травмы, как справедливо отмечает И. Е. Адельгейм, «в процессе художественного повествования способствует переработке травматического опыта, преодолению ужаса неизбежного будущего, невыносимого настоящего или травмирующего прошлого» [9, с. 573]. Первый шаг к осмыслению травматического опыта, связанного с дискурсом «вычеркнутых» словенскими авторами сделан, но до окончательного преодоления коллективной травмы и исполнения коллективной вины в словенском обществе еще далеко.

Список литературы

1. Medvešek, M. Razmišljanja o pojavih nestrpnosti in etnične distance v slovenski družbi / M. Medvešek // Priseljenci / ur. M. Komac. – Ljubljana, 2007. – S. 187–217.
2. Dedić, J. Diskriminacija v postopkih pridobivanja slovenskega državljanstva / J. Dedić // Izbrisani: organizirana nedolžnost in politike izključevanja / ur. J. Dedić. – Ljubljana, 2003. – S. 23–84.
3. Старикова, Н. Н. Литература в социокультурном пространстве независимой Словении / Н. Н. Старикова. – М.: Индрик, 2018. – 386 с.
4. Virk, T. Pod Prešernovo glavo. Slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja / T. Virk. – Ljubljana : Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2021. – 222 s.
5. Glavan, P. Kakorkoli / P. Glavan. – Ljubljana : Beletrina, 2014. – 471 s.
6. Juvan, M. Izbrisani med politiko znananja in eksperimentalnostjo romana / M. Juvan // Primerjalna književnost. – 2016. – Let. 39, št. 3. – S. 23–42.
7. Djokić, D. The Past as Future: Post-Yugoslav Space in the Early Twenty-First Century / D. Djokić // After Yugoslavia / ed. R. Gorup. – Stanford, 2013. – P. 55–74.
8. Bauk, D. Konec. Znova / D. Bauk. – Ljubljana : Beletrina, 2015. – 184 s.
9. Адельгейм, И. Е. Психология поэтики: Аутопсихотерапевтические функции художественного текста / И. Е. Адельгейм. – М.: Индрик, 2018. – 648 с.

N. Starikova

THE THEME OF THE «ERASED» AND ITS EMPATIC PERCEPTION IN THE CONTEMPORARY SLOVENIAN NOVEL

The article deals with the literary reflection of Slovenian prose writers on the actual problem of Slovenian society, connected with the fate of the «erased», persons with Yugoslav passports, removed from the register of Slovenian permanent residents after the proclamation of the sovereignty. P. Glavan and D. Bauk in the novels «Kakorkoli» (2014) and «Konec. Znova» (2015) through the verbalization of empathic experience seek to destroy the stereotypes of perception of the «erased» existing in society and rethink the collective traumatic experience.

Keywords: contemporary Slovenian novel, empathic experience, problems of the «erased».

Э. Г. Шестакова (Донецк, Украина)

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ОБЫКНОВЕННЫХ ЛЮДЕЙ
В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА ЗАРЕВА
«ДЕНЬ НЕТЕРПЕНИЯ»

Рассматривается ранний роман болгарского писателя Владимира Зарева «День нетерпения». Литературной критикой, литературоведением он был вписан в систему соцреализма. Однако это произведение – тонкий и парадоксальный лирический сплав принципов соцреализма, эстетической, этической памяти реализма и открытий в области психологизма экзистенциализма как явления европейского модернизма.

Ключевые слова: жанр производственного романа, соцреализм, экзистенциализм, Зарев.

Предлагаемая вниманию тема, на первый взгляд, достаточно проста, ориентирована на разработанную, неоднократно апробированную методологию и предполагает непосредственно обращение к художественному тексту, его анализ с учетом историко-культурных моментов. Однако в таком случае в традиционном производственном романе можно увидеть всего лишь обычный рассказ о трудовых буднях и тривиально-обыденных проблемах заурядных людей, живущих в болгарском городе Видине в 70-х гг. XX века. Повествование же о подлинных экзистенциальных катаклизмах, трагедиях обыкновенных людей останется незамеченным под всё еще господствующим влиянием настроений социализма и его ведущего метода – соцреализма. Утраченной останется и проблема «абсолютной уникальности человеческого бытия, не допускающего выражения на языке понятий» [1, с. 388] и выписанная Заревым с особой тщательностью. В эпоху СССР общекультурный, массмедийный ландшафты способствовали и популяризации, и маргинализации этого художественно, идейно сложного, поэтически филигранного эпического произведения о жизни, судьбах обыкновенных людей, погруженных в поток социально-жизнейских проблем и пытающихся уяснить для себя *смысл жизни во имя общества*, как это настоятельно требовали классики марксизма-ленинизма, или *сущность своего существования*, как это определяли М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, или *нетерпение*, как это обозначали герои романа и его автор [2].

Под таким углом зрения судьба и романа «День нетерпения» (1975), и его автора оказалась парадоксальной, во многом обусловленной перипетиями культурно-политических, социальных,

общественно-литературных стратегий СССР и его стран-сателлитов. Владимир Зарев – псевдоним болгарского писателя, журналиста, главного редактора журнала «Съвременник» (София), члена Союза болгарских писателей, автора новелл, романов, киносценариев, лауреата многочисленных премий, наград, стипендий Владимира Пантелеев Пантева [3]. Его произведения переведены на 11 языков, «Вторым каналом национального телевидения Германии о В. Зареве снят фильм, в котором он именуется “болгарским Бальзаком”» [4]. Его романы экранизируются и в Болгарии, и за рубежом. В 2017 г. он «стал обладателем государственной премии Св. Паисия Хилендарского. Награда присуждена за исключительный вклад в развитие национальной культурной идентичности и духовных ценностей» [5]. Среди его наиболее известных произведений почти во всей справочной русскоязычной литературе называются «Гончая» (1988), «Гончая против гончей» (1990), «Разруха» (2003), трилогия «Бытие» (1978), «Исход» (1983), «Закон» (2012): каждое из них «дает основание литературным критикам сравнивать силу и мощь “магического мира автора” с произведениями Гарсиа Маркеса, Томаса Манна, Михаила Булгакова» [6]. Ранние же романы – «Процесс» (1973), «День нетерпения» (1975) – либо вскользь упоминаются в библиографии, либо о них умалчивается. Это можно объяснить литературоведческими клише: начальным этапом становления творческого *я*, поисками стиля, авторского письма, сложностью отношений со временем, эпохами молодого и уже маститого художника. Однако есть одно *но*.

Роман «День нетерпения» по выходе отмечен премией Союза болгарских писателей, а через два года его журнальная версия в переводе Лидии Баша в согласовании с автором опубликована в советском ежемесячном литературно-художественном и общественно-политическом журнале, органе союза писателей СССР «Иностранная литература» (1977 № 3–5). В том же году в № 19 его издала и «Роман-газета». Вполне логично предположить, что «День нетерпения» после 90-х гг. потому редко вспоминается, что был отобран для издания как произведение болгарского варианта соцреализма.

Такой контекст восприятия «Дня нетерпения», казалось бы, безоговорочно смоделирован даже на уровне стилистики, риторики молодым автором в одной из первых сцен представления коллектива будущего завода, когда основное руководство и герои романа – главный механик Килкин, уполномоченный ЦК Сиренков, инженер-химик Тасев – собралось на торжественную встречу техпомощи, доставляемой морем в

Болгарию из СССР. Одна из заключительных сцен романа непосредственно перекликается с этой, давая и панораму жизни завода, и показывая достижения шестилетнего социалистического строительства, и намечая дальнейшую, вполне вписывающуюся в горизонт эпических жанров соцреализма, судьбу героев и персонажей. Жизни положительных героев романа устроились вполне благополучно в соответствии с требованиями и социально-этическими представлениями, идеалами социализма: молоденький, без образования, с рабочих окраин паренек, сразу после армии пришедший на стройку, участвовавший в засыпке болота, быстро ставший бригадиром Эмо, «женился, остепенился, закончил техникум» [7, № 5, с. 99]; любивший странствовать по стройкам, добиваться наивысшего профессионального мастерства в различных рабочих специальностях, добрый, готовый прийти на помощь каждому, в чем-то наивный и уважительно прозванный товарищами Граф Теренти, осядет на химкомбинате, станет бригадиром цеха; молодой крестьянин Игнат, уехавший в город из-за неудач в личной жизни, успешно и по заслугам станет бригадиром цеха, женится на переводчице, поступит в химико-технологический институт, добьется уважения тестя, товарищей по работе и руководства завода. Персонажи и герои, у которых нет устойчивых морально-этических качеств, готовые обманывать, мошенничать, вести себя на грани преступлений ради банальной наживы, «красивого образа жизни», типа Трандафилы и ее фальшивого двоюродного брата; или же предающие свои мечты ради мещанского благополучия, типа Джорджа – руководителя оркестра Дома культуры «Пробуждение» при химкомбинате, – исчезают из повествования. Зарев не упоминает таких персонажей после их однозначно прочитываемого социально безответственного, аморального поведения, маркируя приемом умолчания. Резонно предположить, что «День нетерпения» – одно из многочисленных среди 60–80-х гг. произведение соцреализма с традиционными для них жанровыми нормами, стратегиями, что было определяющим фактором для премирования молодого писателя на его родине и публикации на родине победившего социализма. Писательское мастерство же, присущее уже ранним новеллам Зарева, неоднократно отмечалось критикой [8–10].

Казалось бы, что с сугубо соцреалистической трактовкой «Дня нетерпения» стоит полностью согласиться, сделав поправку на общие поиски и эксперименты прозаиков соцстран в 70-х гг. Это *как бы* легко просматривается на уровне жанра, ключевых тем, проблем, коллизий,

выбора героев, их жизненных позиций в романе. Хотя не менее очевидны на уровне заголовочно-финального комплекса, композиции, фокуса видения и представления системы героев, ключевых коллизий, специфики сюжетного события, выстраивания сюжетных линий, конфликтов, поэтики природы, что «День нетерпения» – роман, апеллирующий к принципам экзистенциальной прозы, активно развивавшейся в то время в европейской модернистской литературе. Однако этот момент, изначально заложенный и не менее четко обозначенный в горизонте произведения, так и остался не увиденным критиками и, пожалуй, советскими и даже нынешними русскоязычными читателями. Об этом, в частности, свидетельствует не только беглое упоминание романа в биографии и библиографии Зарева, но и его заметное отсутствие в дальнейших литературно-критических и литературоведческих статьях, обзорах на фоне активной публикации, обсуждений и разнообразного, вплоть до экранизации, продвижения произведений другого болгарского писателя – Павла Вежинова, – написанных в тот же период, что и «День нетерпения». Если учесть, что повести и романы Вежинова «Барьер», «Белый ящер» далеки от канонов, поэтики даже позднего соцреализма и близки европейскому модернизму, то возникает закономерный вопрос: почему в раннем романе Зарева не были прочитаны коды экзистенциализма? Можно ли это отнести к давлению общего советского массмедийного горизонта ожидания, специфики «ИЛ», а в нем текста Болгарии как единого социально-эстетического текста, активизировавших исключительно коды соцреализма в романе [11]? Почему критики и литературоведы не увидели, не считали экзистенциальный смысл уже в его названии, когда каждый герой его настойчиво и постоянно повторяет?

Так, начиная с первой и до последней главы, в рассуждениях героев обыгрывается название. Они упорно пытаются, прежде всего, а порой и исключительно для себя определить, объяснить, что такое день нетерпения. Первый абзац первой главы романа, в котором повествование ведется от лица Килкина, – это развернутое определение тоски, томления, ожидания, напряженного желания перемен, т.е. всего того, что входит в основной семантический и смысловой объем слова и понятия *нетерпение*: «В это утро я проснулся какой-то подавленный. Удручало ощущение непонятной пустоты, томление по чему-то, еще не начавшемуся в моей жизни, сентиментальная тоска по теплу, весенним цветам, по душному запаху нагретых летним солнцем шпал, всегда вызывавшему у меня желание уехать, забраться куда-нибудь по дальше» [7, № 3, с. 3].

После этого следует мучительный нравственный разговор Килкина с собою, рефлексия последних лет жизни, прошедших под практически воплощенной заботой, верой в него жены. Герой, после тяжело давшегося ему решения, отвез свою мать на вокзал, заставив, несмотря на упреки, уехать ее к себе в село. Он, погруженный в осеннюю «худосочную мглу» [7, № 3, с. 6] и усиливающийся дождь, ждет решения и ссоры с матерью, и ответов докторов после очередного обследования жены в Софии, которые станут окончательным итогом для их надежд на вероятность иметь ребенка. Героя мучает бессильная ярость, невозможность примирить жену, болезненно мечтающую о детях, безрезультатно пытающуюся лечиться от бесплодия, свою мать, настоятельно готовящую преданное несуществующему внуку, настойчиво, в глаза обвиняющую невестку в том, что она «не хорошая» [7, № 3, с. 4], и себя, как бы предающего любым своим выбором обеих близких ему женщин: «Мной все сильнее овладевало безудержное нетерпение, и я, как слепец на палку, опирался на тот долгожданный день, когда перестану наконец думать о маме и Марии и когда мои жалкие усилия забыть обо всем этом дадут свои плоды» [7, № 3, с. 6].

Хотя через несколько страниц следует иное, близкое по тональности, но уже предельно социальное, обусловленное чувством нового коллектива и первыми днями строительства, определение *нетерпения*: «Мы (с Сиренковым. – Э. Ш.) ждали *начала*. Устав от скуки и ожидания, мы оба стали робкими и ранимыми. Словно несли в себе какую-то наследственную вину. Мы облачались в свои самые лучшие костюмы, брились дважды в день, как будто готовились к параду; нам порой даже хотелось действительно провиниться перед кем-нибудь, а отсутствие всякой ответственности, как это ни странно, нас дисциплинировало. Это был заколдованный круг. Я чувствовал, что мы можем возненавидеть себя от этого бездействия» (курсив автора. – Э. Ш.) [7, № 3, с. 5].

Килкин, из-за любви к жене, усыновит ребенка, который окажется безнадежно больным прогрессирующей дистрофией нижних конечностей, но сумеет научить героя любви, заботе и ответственности. Постепенно Килкин станет воспринимать и завод сквозь призму детства: «Завод рос, как растет младенец, – неровно и непрестанно. Всегда что-то было в избытке, а чего-то не хватало» [7, № 4, с. 67], дома и семейно-повседневного уюта: «День нетерпения представлялся мне невообразимо прекрасным и в то же время окрашенным скромными лучами заката, когда, сидя на балконе, вслушиваешься в успокоительную тишину грядущего времени» [7, № 4, с. 67].

В дальнейшем все герои романа будут именно таким двойным – одновременно и предельно сокровенно-интимным и общественно важным для них – способом объяснять, приходить через выбор и закрепляющие его морально-этические поступки к уразумению того, что же такое *день нетерпения*. Например, не очень образованный и интеллектуально развитый молодой рабочий Эмо (глава «Когда утихнет их ненависть») вначале даже не понимает, чего нетерпеливо ждет и что конкретно хочет сделать, определяя такое состояние безличным местоимением *это*, постоянно усиливаемое в написании курсивом. Эмо страдает, болезненно и одиноко, от потери отца, умершего давно и, судя по намекам, от алкоголизма; от любовной связи матери с братом отца, бездетного и женатого на безликой, тихой женщине; от некрасивой, порой до уродливости, девушки Иваны, в которую он влюбился в старших классах и не может бросить много лет; от собственной нерешительности во всем, от страха обидеть мать своим любимым выбором, поступком; от чрезмерной опеки дяди; от того, что «был до смешного добрым»: «По вечерам он не раз чувствовал, как горько плачет его доброта, притаившись у двери матери или глядя в бесчестные, бегающие глаза дяди. Эту доброту свою ему не к чему было приложить, он не знал, что с нею делать, а делать что-то надо было, потому что если доброта ни на что не расходуется, она перерастает в разочарование, в жажду мести» [7, № 3, с. 19]. У Эмо *это* не осуществилось так, как он изначально задумывал: через ярость, месть, злобу, разрушение, агрессивность от бессилия. Любовь Иваны, ее стремление найти свою индивидуальность и помочь Эмо, даже самыми странными способами, забота, даже уважение дяди, скопившего для племянника деньги на свадьбу, вера в него начальства и товарищей, принявших его как бригадира, позволили герою преодолеть растерянность, неуверенность и страх как свое постоянное и гнетущее состояние. В момент аварии при рытье колодцев под фундамент завода Эмо, мечтавший сделать *это* как вызов, вопреки своим идеям: «То, что он сумел с непостижимой быстротой сориентироваться и собрать все свои силы, не могло не ослабить силы воды. <...> Прежде чем собрать до конца все свои силы в этой иступленной борьбе, прежде чем постигнуть высший смысл своего существования, он уже твердо уяснил себе, что точно сто ступенек отделяют его от самой обыкновенной человеческой справедливости и от сжигающей его любви к Иване. Только сто ступенек, всего сто ступенек... У него должно хватить сил...» [7, № 3, с. 33].

Аналогично ведет себя и Теренти (глава «Непонятный сон Графа Теренти»), когда мучительно и одиноко пытается осмыслить своё

постоянно повторяющееся состояние, заставляющее его принять кочевой образ жизни и неизменно, «как живую рану, ощущать томление по перемене в своей жизни» [7, № 4, с. 76]: «Граф Теренти всегда предпочитал движение всему постоянному, установившемуся, и в душе его накопилось столько участия и столько иронии по отношению к самому себе, что по утрам, задыхаясь от нетерпения, он открывал дверцы старого гардероба и вглядывался в помутневшее зеркало, чтобы увериться, что еще не уехал. Если бы не мать, измученная до крайности склерозом... он, наверное, снова укатил бы куда-нибудь – новых мест для него в Болгарии хватит!» [7, № 4, с. 71]. Но переживания, вызванные внезапной, нежной, заботливой и одновременно преданной, обманутой любовью, позволят герою получить ответ и на то, что же такое день нетерпения и почему он неизменно важен для него: «Граф Теренти, наконец, понял, что истинная нравственность – это в сущности человеческое счастье» [7, № 4, с. 70], даже если это счастье стыда за чужие аморальные поступки и, главное, умение принять свое нетерпение как подлинное я.

В итоге, определяя день нетерпения, и Килкин, и Игнат – новый бригадир цеха, более молодой «вариант» главного механика, его alter ego в новом поколении – приходят к идее: «<...> ну, как бы это назвать? – повторяемость, что ли... <...> всегда происходит одно и то же, в жизни все повторяется, так же как повторяются наши усилия, наше упорство. Это, может быть, отчасти и верно, но только отчасти» [7, № 5, с. 94].

Фактически герои романа, рассуждая о нетерпении, причем, всегда в полном одиночестве, ощущая невозможность и даже аморальность в вербализации своих мучений, желаний, ведут себя как подлинные экзистенциалисты. Они испытывают необъяснимые для себя, и тем более – других, тоску, тревогу, отчаяния, страх, которые сопрягаются не столько с явно социальными, сколько этическими и эстетическими моментами их внутренней, закрытой для всех жизни. В этом смысле их состояния смятения, ожидания можно определить как тягу и ощущение, потребность «наивной онтологии», когда вопросы о том, «что надо» и «как следует поступать» человеку актуализируются не рациональными, коллективно-социальными моментами, а жизненной необходимостью самостоятельности выбора. Именно через состояние напряженного нетерпения, вбирающего огромный спектр чувств, эмоций, как основы мироощущения героев, и происходит прозрение человека, его мучительный приход к себе в раннем романе Зарева. Ж.-П. Сартр в тексте лекции «Экзистенциализм – это гуманизм» (1946), прочитанном и

опубликованном за год до рождения Зарева и в период поддержки философом левой интеллигенции, политики коммунизма, так определяет сущность этого философского течения: «Что же означает: “существование предшествует сущности”? Это означает, что человек сначала существует, встречается, появляется в мире, и только потом определяется. Для экзистенциалиста человек <...> первоначально ничего собой не представляет. Человеком он становится лишь впоследствии, причем таким человеком, каким он сделает себя сам. <...> Человек просто существует, и он не только такой, каким себя представляет, но такой, каким он хочет стать. <...> человек – существо, которое устремлено к будущему и сознает, что оно проецирует себя в будущее. <...> человек есть ни что иное, как ряд его поступков, что он есть сумма, организация, совокупность отношений, из которых составляются эти поступки» [12, с. 323, 334].

Герои «Дня нетерпения» – обыкновенные люди, техническая интеллигенция, рабочие, которые постоянно, напряженно обдумывают, чувственно переживают свой выбор и обусловленные им поступки, которые они вынуждены совершать в неоднозначных морально-нравственных ситуациях. Автор фокусирует на них внимание не в потоке обычной трудовой деятельности или производственных проблем, как это предполагает поэтика соцреализма, а в принципиально иных обстоятельствах: герои оказываются вовлеченными естественным течением их жизни в необходимость осмысления важных для себя проблем, которые должны решить их судьбу. Завод, рабочие будни, столь ценные в соцреализме, у Зарева – это естественная, необходимая, но зачастую уходящая на маргиналии, не главная по сравнению с сокровенно индивидуальными, моральными моментами составляющая жизни человека, который «<...> творит себя, выбирая мораль; а давление обстоятельств таково, что он не может не выбрать какой-нибудь определенной морали» [12, с. 339]. Эти кризисные духовные ситуации выбора, как правило, не связаны с проблемами коллектива, производства, а определяются одновременно общечеловеческими и предельно индивидуально субъективными причинами, далекими от социального бытия комбината.

Например, Килкину надо либо последовать советам матери и развестись с женой, страдающей бесплодием, либо поддержать просьбы жены и усыновить ребенка, который ему самому не очень и нужен: «Я воспринимал ребенка как реальность, которую готов был полюбить; как необходимость, которой я должен был обременить себя, чтобы снять

другое бремя» [7, № 4, с. 46]. Эмо необходимо выбрать между тихим существованием по тому образу, который создают для него мать, дядя, либо принять некрасивость, неуместное кокетство, капризность, жажду жизни любимой и любящей женщины. Графу Теренти необходимо выбрать между присущими ему открытостью, дружелюбием, верой в людей, себя и жизнь, наполненной разочарованием, унынием, пришедшими после обмана, предательства, вульгарного мошенничества с его деньгами и чувствами. Трандафилу, которого все называют простофилей и неприятельным во всём человеком, необходимо выбрать между собственным безволием, апатией, молчаливо-трусливым страданием от постоянных, нескрываемых измен жены, унижающей, ненужной любви к ней и возможностью совершить поступок как таковой, пусть даже бессмысленный, но реальный: «<...> он стал совершенно другим человеком, настолько непреклонным и критичным ко всем, что никто уже не осмеливался называть его *простофилей*. <...> Он уверенно вел машину, бессознательно устремляясь к тому будущему, которое, казалось, было где-то впереди за светом фар, – будущему, которое сулило счастье...» (курсив автора. – Э. Ш.) [7, № 4, с. 44]. Бай Ивану Спокойному необходимо совершить выбор между публичным позором, своим внутренне мучительным, трагическим разочарованием из-за безмужней, но беременной дочери, вернувшейся в родительский дом сломленной, не окончившей обучение в институте, и собственным добрым именем, уважением к себе, коллективной морали, общепринятым этическим нормам как основе личностного существования. Джорджу необходимо выбрать между иллюзией собственного интеллектуального превосходства над «провинциальным Видином», веры в собственную творческую одаренность, устоявшимся холостяцким и сибаритским образом жизни и тягой к мещанско-обывательскому покою, довольству, что обеспечивается женитьбой на ненавистной ему вульгарной, ограниченной, мечтающей только о муже дочери зажиточного крестьянина, которая работает в городской аптеке: «И наступил тот момент – хотя, казалось, его ненависть достигла предела, – когда он предложил ей выйти за него замуж...» [7, № 4, с. 95]. В экзистенциализме это определяется как человек, пребывающий в «критических, кризисных ситуациях и индивидуальных смысложизненных вопросах (вины и ответственности, решения и выбора, отношения человека к своему призванию и смерти)» (курсив автора. – Э. Ш.) [13, с. 286, 287].

Эти и аналогичные им, например, особое внимание к природному и урбанистическому пейзажам, отсутствие календарных и социальных

праздников, углубленность в малейшие, мимолетные состояния, чувства, в их связь с многообразным проявлением красоты, прекрасного, экзистенциальные тенденции в поэтике романа поддерживаются сложными, не характерными для соцреализма, композицией, развитием сюжета и организацией повествования. Оно частично ведется от лица Килкина, когда читателю непонятно, то ли это личный дневник старшего механика, то ли обычный рассказ от лица героя, частично от третьего лица, когда автор выбирает для каждой главы новых героев, опосредованно – через причастность химкомбинату – знакомых друг с другом. Главы с различными типами повествовательности чередуются так, чтобы через них проявлялось течение социального и календарного времен, которые для героев не играют особой роли. Строительство и рост химкомбината – это не главные временные маркеры, а естественный, необходимый, но всё же фон, на котором развивается повседневно-бытовая и сокровенно-интимная жизнь героев. Таким последовательным образом Заревым создаётся модернистского типа повествовательная ситуация. В романе идет уточненная игра прямой и косвенной речью, их вариациями, иллюзий диалогов, позициями того, *кто говорит и кто видит*, т. е. того, что называется в нарратологии *границами повествовательности* (Ж. Женетт). Так организованная повествовательность – это фокусировка читательского внимания не столько на внешние истории, рассказы, сколько на «*глубинный фон*» (курсив автора. – Э. Ш.) [14, т. 1, с. 285], событийность, а не сюжетность и, в конце концов, на дискурс и его язык. Экзистенциальная инструментовка героев не могла не поддерживаться и модернистским нарративом, переориентирующим читателей с подготовленного горизонта ожидания на личностно-активное восприятие, обнаруживая и обнажая поэтическими средствами коммуникативную природу литературы: «<...> представление об акте художественной коммуникации как процессе, происходящем одновременно на нескольких повествовательных уровнях» [15, с. 609]. Так организованная, базирующаяся на чередующихся разных типах рассказчиков наррация, активизируется перебивкой, многоголосием событийность не столько социальной реальности, сколько реального частной, субъективной, сокровенно-интимной жизни героев. Это усиливает и осложняет объяснение сущности дня нетерпения не пёстрыми, как бы отрывочными, набранными из разных пазлов, жизненных историй, а целостным и внутренне стройным, обусловленным глубоко личностными, почти не вербализуемыми проблемами, переживаниями, нравственными коллизиями.

«День нетерпения» – тонкий и парадоксальный лирический сплав принципов соцреализма, эстетической, этической памяти критического реализма и открытий в области психологизма экзистенциализма как явления европейского модернизма. Обыкновенный человек в романе Зарева – ступок личных травм, проблем, которые он переживает потаенно, и, не в силах, и боясь разрушить свое одиночество, и тяготясь им. Герои, которые *как бы* воплощают идеи соцстроительства и коллективной жизни, на самом деле оказываются страдающими, остро чувствующими свою обреченность и оставленность в мире, который в их сознании, ощущении не укладывается в рамки общественной и повседневной рациональности. Обыкновенный человек в романе Зарева всегда стоит на перекрестке, понимая, что любой его выбор – это одинокий путь с невысказанной болью и тревогой. Морально-этические коллизии, возникающие в жизни героев, всегда касаются сокровенных основ их личности, заставляя быть жестоко честными с собою. Если помнить, что в «ИЛ» часто публиковались авторы и произведения, представлявшие европейскую модернистскую традицию, то первый роман молодого болгарского автора, писателя-новеллиста, парадоксальным для читателей образом вписывался в объемный горизонт ожидания. Художник и произведение, представлявшие соцстрану, говорили на сложном, неоднозначном в идеологическом, риторическом аспектах художественном и эстетическом языке. Под давлением этих же – массмедийного и соцреалистического – горизонта ожиданий, усиленных болгарской и советской литературной критикой, литературоведением, ранний роман Зарева оказался прочитанным как талантливое, но всё же произведение, выполненное в духе метода и идеологии соцреализма. Эксперименты в области поэтики, дискурса, ориентации на неклассические философские и гуманитарные настроения, господствующие в западноевропейском обществе, остались не увиденными, а вместе с ними остались в забвении трагедии и катаклизмы судеб, переживаний обыкновенных людей.

Список литературы

1. Современная западная философия. Словарь. – М. : Изд-во полит. лит., 1991. – 414 с.
2. Шестакова, Э. Г. Роман Владимира Зарева «День нетерпения»: между соцреализмом и экзистенциализмом [Электронный ресурс] / Э. Шестакова // Болгарская академия наук. Национална научна конференция «Интерпретации и контекстуализации в българската литературна критика – втора част». 12–13 мая 2022 года. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=hpDsi_TJM5Q.

3. Владимир Зарев – об авторе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/337181-vladimir-zarev>.
4. БКИ в Москве. Новый болгарский роман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bci-russia.ru/projects/the-new-bulgarian-novel/?lang=RU>.
5. Писатель Владимир Зарев стал лауреатом государственной премии Св. Пансия Хилендарского [Электронный ресурс] // Радио Болгарии. Болгарское национальное радио. – 07.11.2017. – Режим доступа: https://bnr.bg/ru/post/100893395?page_1_4=16122.
6. Новков, М. Знаковый роман Владимира Зарева [Электронный ресурс] / М. Новков // Библиотека Knigago. – Режим доступа: <https://www.knigago.com/books/prose-all/prose-contemporary/401672-vladimir-zarev-razruha/?p=1>.
7. Зарев, В. День нетерпения / В. Зарев // Иностранная литература». – 1977. – № 3–5.
8. Каранфилов, Е. Современность и обогащение литературных форм / Е. Каранфилов // Иностранная литература. – 1974. – № 3. – С. 197–202.
9. Померанцева, Е. В спорах рождается... / Е. Померанцева // Иностранная литература. – 1981. – № 5. – С. 218–221.
10. Бернштейн, И. Автор, герой, мир / И. Бернштейн // Вопросы литературы. – 1981. – № 10. – С. 82–123.
11. Шестакова, Э. Г. «Простое солнце»: мотив солнечного света в переводной болгарской словесности на страницах советского журнала «Иностранная литература» 70–90-х гг. XX века [Электронный ресурс] / Э. Шестакова // Болгарская академия наук, проект «Литература и техника. Изобретяване на модерността в българската литература». – Режим доступа: <https://bglitertech.com> ; https://bglitertech.com/shestakova/?fbclid=IwAR3bEor7yo2b_wwIXWKdnFcf6glehv4TAbrnzFMU-3rCfkcVL8Mc-I8Pz2y0.
12. Сумерки богов. – М. : Политиздат, 1990. – 396 с.
13. Соловьев, Э. Ю. Прошлое толкует нас: (Очерки по истории и философии культуры) / Э. Ю. Соловьев. – М.: Политиздат, 1991. – 432 с.
14. Женетт, Ж. Фигуры : пер. с фр. : в 2 т. / Ж. Жаннет. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
15. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под гл. ред. А. Н. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2003. – 799 с.

E. Shestakova

EXISTENTIAL PROBLEMS OF ORDINARY PEOPLE IN VLADIMIR ZAREV'S NOVEL «THE DAY OF IMPATIENCE»

The article deals with the early novel of the Bulgarian writer Vladimir Zarev «The Day of Impatience». Criticism this novel was inscribed in the system of socialist realism. However, this novel is a subtle and paradoxical fusion of the principles of socialist realism, the aesthetic, ethical memory of realism and discoveries in the field of psychologies of existentialism as a phenomenon of European modernism.

Keywords: industrial novel genre, socialist realism, existentialism, Zarev.

Т. Е. Комаровская (Минск, Беларусь)

ПРЕОДОЛЕНИЕ ТРАВМАТИЧЕСКОГО ОПЫТА В РОМАНЕ М. ЭТВУД «ТЕЛЕСНЫЕ ПОВРЕЖДЕНИЯ»

Путь женщины к самоидентификации является одним из основных топов творчества крупнейшей канадской писательницы М. Эвуд. В повести «Телесные повреждения» эта тема реализуется в дискурсе постколониальной прозы, на фоне политических событий, происходящих в вымышленном государстве Сан-Антонио, расположенном на островах Латинской Америки, которое недавно обрело независимость. Героиня повести, пережившая недавно операцию по онкологии и оказавшаяся вследствие этого в состоянии глубокой депрессии, против своей воли оказывается вовлеченной в политический переворот, происходящий на Сан-Антонио. Описание подавления выигравшей президентские выборы оппозиции коррумпированным правителем государства и духовное возмужание героини в процессе испытаний составляет основную тему этой повести.

Ключевые слова: самоидентификация, постколониальная проза, онкология, депрессия, духовное возмужание.

Путь женщины к самоидентификации является одним из основных топов творчества крупнейшей канадской писательницы М. Эвуд. В повести «Телесные повреждения» (1981) эта тема реализуется в дискурсе постколониальной прозы, на фоне политических событий, происходящих в вымышленном государстве Сан-Антонио, расположенном на островах Латинской Америки, которое недавно обрело независимость. Героиня повести Ренни – женщина весьма ординарная, живое воплощение западной системы ценностей, экстраполированной на ее мешанское воспитание в канадском городке Грисвольд, откуда она родом. В Грисвольде благопристойность, основанная на лицемерии и ханжестве, считалась главной добродетелью и смыслом жизни. Ренни и сама понимает, насколько прочно Грисвольд сидит в ней. Она эгоистична, эгоцентрична, не умеет любить, лишена нравственных основ, сконцентрирована только на себе. Она – журналистка, но для нее профессия не есть ее путь служения обществу – она пишет ради денег и зарабатывает на развлечении пустых, глупых женщин. Мы знакомимся с героиней, находящейся в состоянии послеоперационной депрессии – ей удалили рак груди. Ренни приезжает в Сан-Антонио, чтобы отвлечься от своих проблем и страданий: потери человека, с которым прожила годы и порвала после операции, бесперспективности продолжения романа с врачом, оперировавшим ее (врач был женат, имел троих детей и жену, беременную четвертым ребенком). Ничего, кроме ее переживаний, ее не интересует, а на Сан-Антонио разворачиваются мощные политические события: борьба диктатора, стоящего у власти, с оппозицией.

Описание Сан-Антонио и восстания на нем напоминают романы Грэма Грина и другие произведения о переворотах в Латинской Америке. Шокирующая нищета местных жителей. Эллис, диктатор, погрязший в коррупции. Грядут первые в истории страны выборы. Эллис собирается баллотироваться на пост президента. Альтернативный кандидат – доктор Минога, деятель прозападного типа, с системой западных политических и общечеловеческих ценностей, ратующий за справедливость. Он просит Ренни написать правду о происходящем в стране. Она не хочет быть вовлеченной. На выборах Минога побеждает. Общее ликование на острове Сан Агата, откуда он родом. Ренни во время выборов оказывается там. Ставленники Эллиса убивают Миногу. Возмущение на острове мгновенно перерастает в стихийное восстание, плохо подготовленное. Его уже к утру подавляют, с восставшими жестоко расправляются. Ренни арестовывают по обвинению в шпионаже. Она становится заложницей и предметом торга с Канадой. Канада выделяет «помощь» Эллису. Ее отпускают. Узнаваемы двойные стандарты западной демократии, на словах осуждающие диктатуру, а на деле попустительствующие диктаторам.

Минога и другие деятели оппозиции обрисованы кратко и схематично: Маркус – леворадикальный тип, которому не дают покоя лавры Кастро и который становится зачинщиком восстания; наивный идеалист Принц. Не они составляют главный интерес автора произведения, и не восстание, а человек, затронутый историческим кризисом – Ренни. Несколько дней она проводит в жутких условиях (грязь, отсутствие воды, мизерная плохая еда, беспредел охранников) в одной камере с Лорой, возлюбленной одного из лидеров оппозиции. Здесь выявляется подлинная сущность каждой из женщин – растерянность, беспомощность Ренни и Лора, готовая выжить и бороться ради своего любимого, который, как ей сказали, тоже в тюрьме. Она морально поддерживает Ренни, защищает ее собой от насилия охранников, а когда узнает о том, что ее любимый мертв, набрасывается на них. Роман основан на столкновении трех систем ценностей – западноевропейской (Ренни), общечеловеческой (Лора) и диктаторского государства латиноамериканского разлива. В этом нравственном конфликте проявляется внутренняя убогость Ренни по сравнению с Лорой.

Лора – с детства несчастная девочка, с глупой неудачницей матерью и отчимом, который с четырех лет ее избивал, а в тринадцать лет пытался ее изнасиловать, чему она сумела противостоять. С тринадцати лет она жила самостоятельно, но, по ее словам, соблюдала нравственные нормы. На Сан-Антонио она приехала с Питером и

осталась жить там, помогая Питеру, контрабандисту, снабжавшему оппозицию оружием. Она не боится жизни, не боится быть вовлеченной. Ренни на Сан-Антонио тоже живет с Питером, но для нее это очередной роман. Питер – один из «мифологических» образов в творчестве Этвуд. Его характер намеренно не прорисован. Он обладает набором традиционных характеристик героя-супермена; образ вспомогательный, нужный для построения сюжета.

В тюрьме происходит и нравственный катарсис Ренни. После ухода охранников, избивших Лору до полусмерти, она, преодолев свою брезгливость и страх, сумела вернуть Лору к жизни. Возвращается домой Ренни уже другим человеком. Она примирилась со своей возможной скорой смертью («... но другие тоже не вечны» (1, loc. 6787)). Она напишет очерк о событиях на Сан-Антонио. Какой – читатель не знает, но верит, что она напишет правду о событиях в стране, хотя канадский чиновник и взял с нее слово, что она этого делать не будет. Она обрела свою гражданскую позицию, волю к жизни и уверенность: «Ее Величество Удача не оставит ее» (1, loc. 6790). Повесть заканчивается словами Ренни: «ты можешь летать» (1, loc. 6778). Эти слова героини, боявшейся полетов, относятся не только к самолету, но и выражают ее изменившееся мироощущение.

Роман основан на постоянном совмещении времен: всех стадий прошлого Ренни и Лоры и настоящего – характерная черта авторской стратегии Маргарет Этвуд, так же, как и интертекстуальность: тема тюрьмы и тюремного быта впоследствии найдет свое дальнейшее развитие в романе «Заветы» (2019 г.)

Особенностью романа «Телесные повреждения» как образца постколониальной прозы является тот факт, что Маргарет Этвуд сама выступает как представительница постколониальной прозы (Канада долгое время была колонией Франции, затем – доминионом Англии). Этот период истории Канады нашел отражение в ее романе «Кошачий глаз». Таким образом, она, как представительница развитой постколониальной страны, создает картину постколониального развития страны третьего мира, страны крайне отсталой, в которой отсутствуют демократические институты.

Название повести наталкивает на ее интерпретацию в рамках мифологической критики. Героиня проходит циклы умирания – возрождения (от здоровой физически, но духовно ущербной жизни к умиранию, физическому и эмоциональному, затем возрождению жизни духовной). Схожий цикл проходит и Лора – от физического здоровья и напряженной эмоциональной жизни, активного социального действия к физическому умиранию и возрождению с неясным исходом, как враг

режима в деспотическом государстве. Телесные повреждения в интерпретации Этвуд являются катализатором духовного развития. Героиня дважды оказывается в ситуации нравственного выбора, первый раз отказываясь от вовлечения в демократическое движение вследствие своих телесных и душевных травм, и второй раз – самостоятельно делая выбор в пользу своего участия в жизни чужой страны и возможной помощи ей через свою журналистскую деятельность, опять вследствие телесных травм – не столько своих, сколько Лоры.

В плане эволюции творчества Маргарет Этвуд закономерно сравнение двух романов писательницы: «Мужчина и женщина в эпоху динозавров» (1979) и «Телесные повреждения» (1981). Очевидны статичность образов и банальность ситуации первого романа и динамизм развития характера героини – во втором. Трафаретной ситуации любовного треугольника первого романа соответствуют трафареты поведения и характеристик его героев, членов любовного треугольника: вредная собственница жена, презирующая своего мужа, но не желающая его отпускать, чересчур интеллигентный безвольный муж, никак не решающийся уйти из семьи, любовница с комплексами, которая в конце романа готова бороться за любимого мужчину. Ситуация, описанная в романе, настолько узнаваема и типична, что в ее свете заглавие обретает и второй смысл, говорящий о типичности житейской ситуации (так было и в эпоху динозавров), и о нравственном невежестве, неразвитости героев романа, которые вполне этой эпохе соответствуют. Но уже через два года в «Телесных повреждениях» Этвуд создает женский образ, способный к развитию, к самопознанию, к обретению своего «я» и определению своего места в мире.

Список литературы

1. Atwood, M. Bodily Harm [Электронный ресурс] / M. Atwood. – Режим доступа: [https://www. AtwoodMargaret/ Bodily Harm. html](https://www.AtwoodMargaret/BodilyHarm.html). – Дата доступа: 20.06.2020.

T. Kamarovskaya

OVERCOMING TRAUMATIC EXPERIENCE IN M. ATWOOD'S NOVEL «BODILY HARM»

Woman's search for identity, the formation of her personality is one of the main themes of M. Atwood's novels. In the novel «Bodily Harm» this theme is realized in the discourse of colonial prose. The action of the novel takes place in the fictional state San Anthony which became independent not long ago. The heroine of the novel gets involuntarily involved in the events following the political coup which takes place in the country. The spiritual and human growth of the heroine in the course of the trials she had to endure, her way to self-identification constitute the main theme of this novel.

Keywords: self-identification, colonial prose, traumatic experience, spiritual and human growth.

М. М. Иоскевич (Гродно, Беларусь)

**ТРАВМИРУЮЩЕЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ СОЦИАЛЬНОГО МИФА
НА АВТОРСКОЕ СОЗНАНИЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «СЫН» Р. МУРАШКО)**

Одной из основных тем советской прозы 1920–1930-х гг. стала судьба человека в годы революции и гражданской войны, что было вызвано необходимостью оправдать создание нового мира, неизбежность перехода к новому государственному строю. Авторы, вынужденно следовавшие тематике социального заказа, создают произведения, обладающие единой композиционной последовательностью функций героя. За необходимостью утверждения социального мифа на уровне композиционного построения авторы намеренно уходят от идеализации образов революционеров, что явилось следствием авторского сопротивления утверждению социального мифа.

Ключевые слова: социальный миф, роман Р. Мурашко «Сын», произведения революционной тематики.

1920-е гг. являются одним из противоречивых периодов в истории БССР. С одной стороны, он характеризуется активным экономическим и культурным развитием страны. В то же время попутно нарастают негативные явления: усиливается мифологизация массового сознания, обусловленная приданием государственной жизни сакрального характера, нарастает значение культа вождя. Советский Союз заявляет о себе как обществе, находящемся в начале «новой эры», поэтому ставится задача преодолевать лишения ради построения идеального государственного устройства.

Как результат, 1920-е гг. стали началом спланированной борьбы с лучшими представителями интеллигенции, рабочего класса и крестьянства. Уже в выступлениях на VII съезде КП(б)Б в 1923 г. было отмечено нарастающее засилье мелкобуржуазных, националистических элементов в культурно-просветительских учреждениях, которые будто бы ставили целью возрождение буржуазно-демократической государственности [1, с. 145]. Творческий поиск постепенно ограничивался контролем партийных органов, белорусских писателей последовательно обвиняли в национал-шовинистических настроениях. Однако официальная пропаганда по-прежнему заявляла о приверженности демократическому принципу организации общественной жизни: «У СССР свабода слова, друку абвяшчалася ва ўсіх партыйных праграмах і канстытуцыях. Яна падкрэслівалася ў партыйных і дзяржаўных дакументах, выступленнях кіраўнікоў партыі і ўрада. Свабода друку лічылася адным з галоўных дасягненняў сацыялістычнай дэмакратыі» [2, с. 118].

Подобная двойственность, без сомнения, осознавалась писателями и не могла не найти отражения в их творчестве: «У другой палове 20-х гадоў літаратура адчула велізарны ідэалагічны ціск, што прыводзіў мастацкую творчасць у жорсткае дагматычнае рэчышча. У значнай сваёй частцы літаратура становілася формай ідэалагічнага забеспячэння і абслугоўвання сістэмы. Уплыў антыгуманнай грамадскай атмасферы не абмінуў у тагачаснай прозе нават мастацкага выяўлення праблем сям'і. Каштоўнасць сяброўскіх адносін і сваяцкіх сувязей была пастаўлена пад сумненне. Нават буйныя таленты аддалі даніну палітычнай кан'юнктуры» [3, с. 44].

1920-е гг. ознаменовались появлением белорусского романа, чему предшествовало активное создание малой прозы – рассказов и повестей. Появление романа свидетельствовало о достижениях белорусской литературы в плане эпических жанровых разновидностей, была осознана необходимость обратиться к новым темам и новому типу героя в рамках переосмысления действительности, затронуть острую социальную проблематику. Возможности для этих воплощений могла предоставить романная форма.

Романная форма в широте своего эпического изображения должна была стать значимым средством для внедрения советского социального мифа в сознание читателя. Одной из основных тем прозы 1920-х гг. стала судьба человека в годы революции и гражданской войны, что было вызвано необходимостью оправдать создание нового мира, неизбежность перехода к новому государственному строю: «Генеральная тэма беларускай прозы той пары – гэта вялікі гістарычны паварот у лёсе народа, крах старога і нараджэнне новага, савецкага ладу» [3, с. 40].

Выбор тем произведений с позиций социалистического реализма определялся социальным заказом, предполагающим подчинение творческого замысла официальным директивам. Так, на многочисленных собраниях писатели получали «ідэалагічныя інструкцыі, пажаданыя тэмы твораў» [2, с. 54]. Художественные произведения были обязаны «доводить до сознания то, что на языке постановлений доводилось до сведения, <...> оформлять и приводить в некую систему разрозненные идеологические акции, внедряя их в сознание, переводя на язык ситуаций, диалогов, речей» [4, с. 316]. Подобные административные процедуры существовали во всех союзных республиках, что привело фактически к исчезновению национального компонента в произведениях, которые превратились в обезличенные типовые «советские» произведения с определенной долей местного

колорита. Советские писатели, по свидетельству Ю. Анненкова, «на одни и те же заданные им темы пишут *совершенно одинаково* (курсив наш. – М. И.) на самых разнообразных языках: на русском, на литовском, на азербайджанском, на эстонском, на армянском, на туркменском...» [5, с. 135]. Подобная «одинаковость» была следствием разработки одних и тех же тем, спущенных «сверху», намеренного внедрения в читательское сознание четко сформулированных социальных мифологем.

Один из первостепенных социальных мифов советской эпохи говорит о том, что Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эру в истории человечества. В царской империи положение трудящихся было невыносимо, там царили власть капиталистов, неравенство, притеснение, голод. В Программе КПСС особенно подчеркивается, что Великая Октябрьская социалистическая революция стала переломным событием всемирной истории, определила генеральное направление и основные тенденции мирового развития, положила начало необратимому процессу – «смене капитализма новой, коммунистической общественно-экономической формацией» [6, с. 13].

Также в основе марксистской теории лежал один из самых известных эсхатологических мифов – миф о справедливом герое-искупителе, в его роли выступил пролетариат, «страдания которого призваны изменить онтологический статус мира» [7, с. 16]. Бесклассовое общество всеобщего равенства является воплощением мифа о «золотом веке», который, согласно мифическим представлениям, был в начале и ожидается в конце истории человечества. По словам М. Элиаде, «Маркс обогатил этот извечный миф элементами мессианистской и иудейско-христианской идеологии: с одной стороны, сотериологическая и профетическая роль пролетариата, с другой стороны, последний и решительный бой между добром и злом, который легко сравнить с апокалиптическим конфликтом между Христом и Антихристом, заканчивающимся победой первого» [8, с. 173]. В социальной мифологии миф о герое-искупителе трансформировался в миф вождизма, лидерства, который, как замечают исследователи, «может быть использован более или менее эффективно и приводить как к позитивным, так и к негативным результатам» [7, с. 16].

Образ главного героя произведений революционной тематики обладает мифологическим подтекстом «мессии», несущего «новую веру», ведущего подготовку и осуществление «акта творения» – революции. Мир царской империи предстает метафорическим «мертвым миром», который герой стремится преобразовать. Это соответствует

понятию «героизм» в произведениях социалистического реализма – способность к свершению подвига, жертвенность ради всеобщего блага.

В композиционном построении произведений революционной тематики обнаруживается структура традиционного (архаического) мифа, преломляющегося в библейском мифе. Функция 1 (F1): герой оказывается в «мертвом мире». Функция 2 (F2): герой испытывает «недостачу». Функция 3 (F3): деяния героя. Функция 4 (F4): герой «претерпевает». Функция 5 (F5): возрождение героя. Данные функции восходят к архетипическому сюжету жизнь-смерть-воскресение, характерному для произведений мировой литературы. Полная реализация данной функциональной последовательности в произведениях революционной тематики максимально приближает их к мифу, формируя мифологический подтекст «мессианской» деятельности главного героя, что будет показано на примере романа «Сын» белорусского писателя Рыгора Мурашко, созданного в 1929 г.

Особое внимание в произведениях революционной тематики уделяется изображению детства героя, которое соответствует миру взрослых по системе ценностей, поведенческим и трудовым практикам. Основная задача детей бедняков в царской империи – помочь выжить родителям, не быть в тягость, заработать на кусок хлеба. Детства в современном понимании у них нет. В этих книгах обнаруживается сходное развитие сюжетной линии: герой рано остается без отца, служит пастухом, после чего перебирается в город и становится рабочим. Подобную закономерность отмечает и М. Тычина, анализируя жанр рассказа 1920-х гг.: «герой найчасцей быў выхадцам з пралетарыяту, у горшым выпадку – з бядняцкіх слаёў. Ледзь не з дзяцінства з'яўляўся свядомым змагаром, выключнаю натураю, прыродным важаком» [9, с. 74]. Как мы полагаем, такая закономерность обусловлена советской идеологией, которая возводила бедность в ранг добродетели. Следовательно, герой должен был принадлежать к беднейшим слоям населения, претерпеть ряд испытаний, что вызывало по отношению к нему симпатию и сострадание в читательском сознании.

Детство героя-пастуха (этот образ встречается в романах «Сын» Р. Мурашко, «Соки цаліны» Т. Гартного, «Віленскія камунары» М. Горецкого) может ассоциироваться с образом Иисуса как «добрého пастыря», который наставляет на добрый путь метафорическое «стадо», особенно «заблудших овец»: «Я емь пастырь добрый <...>. Есть у меня и другие овцы, которые не сего двора, и тех надлежит мне привести: и они услышат голос мой, и будет одно стадо и один Пастырь» (Ин.

10:13–16). Подобную функцию «приведения в новую веру» будет выполнять и герой революционных произведений. Как полагают исследователи, апокрифические сюжеты о детстве и юности Христа, которые не вошли в Писание, переосмыслиют библейскую притчу: в рассказе о жизни Христа гностика Иустина (II в.) данная аллегория о Христе как пастыре «переосмысливается в буквальном духе, и юный Иисус становится пастушком» [10, с. 326]. Герой будто бы уподобляется мессии, призванному спасти, просветить человечество: «Я – свет миру; кто последует за мной, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Евангелие от Иоанна 8:12). В революционных произведениях схожесть сюжета в изображении детства героя обладает единым мифологическим подтекстом.

В романе «Сын» герой взрослеет в родной деревне, враждебно настроенной по отношению к пастушку и его матери. Мир детства Игната – это постоянная борьба за существование, стремление помочь матери, невозможность учиться. Во время страшной грозы, что застала стадо Игната в поле, односельчане волнуются за судьбу стада, а не пастуха, которого мать находит без сознания. Это происшествие схоже с мистической (природной) инициацией героя, отмечая важный этап на жизненном пути. После случая с грозой Игнат вынужден искать заработок в городе, что является переломным моментом в судьбе. Новый локус проживания – город – более динамичен, прогрессивен и способствует развитию героя как личности.

В произведениях революционной тематики новые идеи распространяются либо через героя, выполняющего функции проповедника, посвящающего в «новую веру», либо через нелегальную литературу, несущую «новое слово» – «истину», распространение которой составляло важную часть революционной повседневности.

В романе «Сын» с идеями социал-демократов главного героя знакомит Арон, один из рабочих в жестяной мастерской. Арон помогает Игнату избежать издевок провокатора Юркевича, и эта «отеческая» функция защиты располагает героя к новому товарищу, который сразу становится «своим», «близким». Арон знакомит парня с «учением» социал-демократов, утверждая: «...разумнейшыя з рабочих прынялі гэтае вучэнне, бо яно праўдзівае, і павялі работу так, як яно вучыць», «іх вучэнне апраўдаецца тады, калі ўсе фабрыкі і заводы прыйдучь да рабочых, а зямля да сялян, і калі і тыя, і другія будуць распараджацца сваім жыццём самі, без паноў і падпанкаў» [284, с. 63]. Книга открывает глаза Игнату на истинное положение дел: «Якімі інакшымі вачыма

Ігнась паглядзеў на ўсё гэта» [11, с. 65]. Парень чувствует себя перерожденным, изменяясь духовно и физически: «А гутарка цікавая была. Яна то штурхала Ігнася на нешта вялізна-вялікае, то, здаецца, моцна трымала ля сябе і не давала быццам кроку даць, не ўспамянуўшы ні слова з таго, што гаварылася» [11, с. 65]. Арон снабжает Игната нелегальной литературой, которой придает особое значение, ведь она символизирует «слово», которое несет «новую веру».

В произведениях революционной тематики перед авторами стояла задача представить жизнь в царской империи в негативном ключе, заставить читателя почувствовать необходимость перемен, которые принесла революция.

В этих книгах основное направление занимает революционная повседневность с особыми практиками – сходками, тайными собраниями, агитационной деятельностью, которая подавляет, подчиняет повседневность профессиональную. Так, в романе «Сын» главный герой сперва доволен своим положением в жестяной мастерской хозяина Зуся, наслаждается работой, чувствует себя счастливым: «Ігнась рабіў сваю работу ахвотна, лёгка – ён хутка скеміў сваё штукарства», «натхненне ахапляла яго, выклікала маладую да сябе упэўненасць, надзеі асвятлялі твар, рабілі прыгожа-светлым, ясным» [11, с. 55–56]. Хозяин не скупится на похвалы Игнату. В день открытия новой мастерской хозяин заявляет: «Заработак будзе ад выработку. Калі хто мае добрых і сумленных хлопцаў, не гультаёў ды абібокаў, а сумленных, кажу, ды шчырых, прыводзьце – прыму» [11, с. 59]. Плата за труд, следовательно, напрямую зависела от количества произведенной продукции. В наши дни факт возможности регулирования заработной платы в царской империи можно противопоставить принципу уравнительного распределения советской командной экономики.

Однако после того как нелегальная литература «открыла глаза» Игнату на завистливость его судьбы, пропадает радость от работы, более того, герой чувствует себя будто бы «отравленным» новыми мыслями: «Да поўдня працавалася марудна, доўга» [11, с. 52]. Даже весна теряет свое очарование для парня: «Радасны смех і вясновыя ўсмешкі здаваліся высмешкаю над сапраўднай радасцю» [11, с. 53]. Отныне вся деятельность героя посвящена делу социал-демократической партии. Между тем при анализе этих слов обнаруживается взаимозаменяемость полюсов мифологической оппозиции «живой – мертвый». Читатель времен создания романа расценивал изменение в ментальном состоянии героя как результат «оживления», «прозрения» при осознании

«истинной» ситуации в стране. С современной точки зрения негативное мироощущение героя свидетельствует о том, что чтение нелегальной литературы не «оживляет» Игната, а напротив, превращает в «мертвого», который готов бороться за воплощение в жизнь утопических идей, что в итоге приведет его к гибели.

Кровопролитие, драка в пивной названа Ароном первым революционным «крещением» Игната. В противоположность христианскому крещению водой, революционное крещение осуществляется кровью: «толькі праз шлях барацьбы з кроўю можна дасягнуць радасці, толькі ён можа даць зняволеным долю і шчасце. Значыць, прыгажосць і шчасце ў барацьбе, у ёй, і толькі ў ёй!» [1, с. 96]. Кровь выступает символом жизни, замыкаясь в цветовом коде с огнем, символизирует принадлежность революционеров к «миру живых», а позже ее цвет станет цветом советского государственного флага. Между тем кровь является необходимым элементом магических действий и ритуалов. Согласно мифопоэтическим представлениям белорусов, с помощью крови человек может закрепить договор с нечистой силой. Известно, что в глазах оппонентов Советское государство зачастую представало как царство антихриста, а большевизм был объявлен воплощением абсолютного зла, извратившего такие понятия, как мир, свобода, равенство (к примеру, на такой позиции стоял Д. Мережковский в работе «Россия и большевизм»). Безусловно, советские авторы осознавали противоречие между тем, что было обещано партией социал-демократов до революции, и как на самом деле «воплощались в жизнь» эти обещания. Предсказанный большевиками «рай» на земле не состоялся, были разрушены мечты о справедливом обществе и воплощении национальной идеи: «...настроі разгубленасці, творчай пасіўнасці, асуджанасці характэрныя для беларускіх пісьменнікаў» [2, с. 113].

Герои-революционеры борются за лучшую жизнь для беднейших слоев населения, однако произведения революционной тематики свидетельствуют, что у основной массы рабочих и крестьян, а также интеллигенции, преобладает материальный интерес, отсутствует активная социальная позиция. Как мы полагаем, именно эта пассивность сыграла на руку большевикам при захвате власти, выступившим в качестве героев-спасителей, пообещавших «землю – крестьянам». Однако после революции краткий период передела земли, улучшения крестьянского благосостояния в период НЭПа сменился насильственной коллективизацией, разрушившей судьбы тысяч крестьян. Крестьяне

были лишены права обладания землей, которая в их понимании представляла как высшая ценность. Революционные лозунги были извращены, они оказались обманом, завлекшим народ в ловушку. Это в полной мере осознается современным читателем, однако к такому выводу мог прийти и читатель времен создания романа. Как следствие, в произведениях революционеры утрачивают статус героев, что разрушает идеализированное представление о них.

Крестьяне настроены против помещиков не столько из-за своего бедственного положения, сколько из-за столкновения земельных интересов, по поводу которых возникают судебные тяжбы. В романе «Сын» помещики самовольно захватывают крестьянские земли. Мирное разрешение этого конфликта предлагает поразмыслить над возможным сценарием исторического развития, который был в руках у власти и помог бы избежать кровопролития. Для сравнения автор приводит сцену погрома в соседней деревне, раскрывая перед читателем весь ужас бунта.

Поступок помещика Неславского, который из страха перед погромом выполняет требования крестьян, вызывает негодование социал-демократов: «калі кожны пан ды так зробіць, дык пра рэвалюцыю, мусіць, і думаць не варта» [11, с. 418]. Эти слова свидетельствуют о том, что целью является не поиск мирных путей, избавляющих от кровопролития, а разжигание ненависти, способной привести к революции, в которой главный герой видит «адзіны агнёвы чысцільнік, праз які павінна прайсці чалавецтва, каб разбурыць увесь бруд і смецце, што нагадалася стагоддзямі, і ступіць у новае, зорнае будучае» [11, с. 73]. Как полагают революционеры, только безжалостно разрушив старое, можно достичь рая на земле. Однако не стоит забывать, что насильственные методы ведут к утрате свободы и равенства, что осознавалось авторами при создании произведений с временной дистанции.

Крестьяне, ради которых социал-демократы идут на жертвы, настороженно относятся к их идеям. Именно крестьянин доносит в имение Неславского на агитаторов, что послужило причиной их гибели. Здесь также очевидна библейская аллюзия, ведь именно толпа народа обрекла Христа, пришедшего спасти человечество от греха, на распятие. Крестьяне вовсе не мечтают о кардинальных переменах, их волнует лишь разрешение частнособственнических вопросов: «Значыць, дэмакраты – добрыя людзі, для народу стараліся. – Хто іх ведае, – ухіліўся ад яснага адказу фурман» [11, с. 482]. Как полагают крестьяне, эти люди – «мяцежнікі, а часцей дык іх звалі дэмакратамі – і цяпер

завуць. Калі чалавек такі зухаваты ды разбойны, дык і завуць яго людзі дэмакратам...» [11, с. 481], «хто вока вялікае мае на паноў, а сам рабіць лянуецца – думае, каб яму само гэта прыйшлося» [11, с. 440]. Безусловно, читатель времен создания романа должен был относиться к мнению крестьян критически, ведь эти необразованные люди не осознавали важности происходящего, не способны были разобраться в политической ситуации, оценить старания революционеров, готовых погибнуть ради народного блага. Однако эта точка зрения может рассматриваться как способ разрушения социального мифа, намеренно или неосознанно используемый автором.

Таким образом, «деяния» новых «героев», готовых пожертвовать своей жизнью, вызывают противоположные отклики у тех, ради кого эта жертва совершилась: «Эх, што казаць, нарабілася яго, чалавеча ты мой, і вельмі поўна, нават залішне, але-ж вась толку таго, дык хоць бы на парушынку, ні на макава зерне няма» [11, с. 481]. Герой оказывается одинок, его деятельность негативно оценивается народом, что созвучно как архаическому героическому мифу, где подвиги героя не встречают поддержки соплеменников, так и библейскому мифу, в котором толпа отдает Христа на распятие. Негативная оценка деятельности героя также стимулирует активную читательскую позицию, заставляет читателя задуматься о том, была ли необходима революция в обществе, которое вовсе не жаждало ее свершения.

Во многих произведениях революционной тематики героя ждет символическая («На ростанях» Я. Коласа) либо реальная смерть («Сокі цаліны» Т. Гартного, «Віленскія камунары» М. Горецкого). Попадает в окружение и погибает отряд Игната в романе «Сын». Здесь также присутствует факт бегства, который может быть расценен как предательство. Революционер Арон, посвятивший главного героя в «учение» социал-демократов, исчезает в момент сражения, чтобы после появиться через два года. Как оказалось, теперь он живет в Америке, служит помощником директора в цирке. Он похож на богатого и уважаемого господина, и только сняв верхнюю одежду «ён нека папрасцеў, больш зрабіўся самім сабой» [11, с. 479]. Как мы полагаем, цирк упомянут автором не случайно, он выступает как символ иллюзорной действительности, в борьбу за которую Арон вовлекает молодежь. С помощью подтекста автор разрушает социальный миф о «непогрешимости» большевиков. Он осуждает агитаторов, подобных Арону, которые, преследуя корыстные цели захвата власти, воодушевляли молодых людей идти на смерть ради утопических идей.

В случае реальной смерти героев, как в романе «Сын», символическое «возрождение» связано с продолжением борьбы, жизнеспособностью идеи о необходимости свершения революции. Соратники и друзья готовы довести до победного конца дело погибших. Подчеркивается, что революционное движение охватывает все больше людей, которые хотят отдать свои жизни ради достижения цели: «...нас цяпер нямала. Змаганне не прыбіта, яно толькі было прыпынілася на часіну, каб сабраць большыя сілы і кінуць іх у бойку!» [11, с. 488].

Таким образом, в основе мифологического пласта композиции произведений революционной тематики лежит архаический миф о герое, преломляющийся в библейском мифе о мученической судьбе мессии, который стремится преобразовать мир, спасти человечество, установить идеальный общественный порядок. На уровне сюжета героический миф трансформируется в повествование о революционерах, первых героях советского социального мифа, чья повседневность направлена на претворение в жизнь революционных идей. Наиболее развернуто социальный миф раскрывается в обличении царской империи как отжившего «мертвого мира» в противопоставлении мечте революционеров о сотворении «нового мира», идеального общественного устройства, которое, как они полагают, можно достичь лишь путем революции. Эта точка зрения созвучна официальной и способствует утверждению социального мифа в читательском сознании.

В то же время, за необходимостью утверждения социального мифа на уровне композиционного построения авторы намеренно уходят от идеализации образов революционеров, что достигается с помощью элементов повседневности: системы ценностей, поведенческих и коммуникационных практик и т. п. С одной стороны, подобный вектор изображения можно рассматривать как стремление авторов избежать схематизации, достичь высокого уровня реалистичности, что позволило произведениям избежать препятствий при прохождении в печать.

С другой стороны, дискредитация образов революционеров явилась следствием авторского сопротивления утверждению социального мифа. Авторы переосмыслили роль революции, осознали расхождение между революционными лозунгами и действительностью. Они пережили перелом в сознании, вызванный усилением командного принципа руководства творческим процессом, и искали способы выразить внутренний протест. Социальный миф, с одной стороны, утверждается через композицию произведений революционной тематики – последовательность функций главного героя, а с другой стороны,

«разрушается» в читательском сознании с помощью изображения элементов повседневности, воссоздания жизненной правды.

Список литературы

1. Нарысы гісторыі Беларусі : у 2 ч. / М. П. Касцюк, І. М. Ігнаценка, У. І. Вышыньскі [і інш.]. – Мінск : Беларусь, 1995. – Ч. 2. – 560 с.
2. Гужалоўскі, А. А. Чырвоны аловак : нарысы па гісторыі цензуры ў БССР : у 2 кн. / А. А. Гужалоўскі. – Мінск : Звязда, 2012. – Кн. 1 : 1919–1941 гг. – 304 с.
3. Гісторыя беларускай літаратуры: XX ст. (20–50-я гады) / У. В. Гніламедаў, В. В. Казлова, М. А. Лазарук [і інш.] ; пад агул. рэд. М. А. Лазарука, А. А. Семяновіча. – 2-е выд., дапрац. і дап. – Мінск : Выш. шк., 2000. – 511 с.
4. Добренко, Е. А. Не по словам, но по делам его / Е. А. Добренко // Избавление от миражей: соцреализм сегодня : сб. ст. / сост. Е. А. Добренко. – М. : Сов. писатель, 1990. – С. 309–334.
5. Анненков, Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий : в 2 т. / Ю. Анненков. – Л. : Искусство, 1991. – Т. 2. – 303 с.
6. Программа КПСС, принятая на XXVII съезде // Программа и Устав коммунистической партии Советского Союза. – М. : Изд-во полит. лит., 1989. – 329 с.
7. Иванов, А. Г. Политика как пространство эксплуатации идеологиями политических мифов / А. Г. Иванов // Изв. Саратов. ун-та. Новая серия. Сер.: Философия. Психология. Педагогика. – 2017. – Т. 17, вып. 1. – С. 13–18.
8. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М. : Академ. проект, 2000. – 224 с.
9. Тычына, М. А. Проза / М. А. Тычына // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літ. ім. Янкі Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 1999. – Т. 2. – С. 62–133.
10. Зотов, С. Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии / С. Зотов, М. Майзульс, Д. Харман. – М. : АСТ, 2018. – 416 с.
11. Мурашка, Р. Сын : роман / Р. Мурашка. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1957. – 492 с.

M. Ioskevich

THE TRAUMATIC IMPACT OF SOCIAL MYTH ON THE AUTHOR'S CONSCIOUSNESS (BASED ON THE MATERIAL OF THE NOVEL «SON» BY R. MURASHKO)

One of the main themes of Soviet prose of the 1920s and 1930s was the fate of man during the revolution and civil war, which was caused by the need to justify the creation of a new world, the inevitability of the transition to a new state system. The authors, who were forced to follow the theme of the social demand, create works that have a single compositional sequence of the functions of the hero. Due to the need to assert a social myth at the level of compositional construction, the authors deliberately avoid idealizing the images of revolutionaries, which is a consequence of the author's resistance to the assertion of a social myth.

Keywords: social myth, R. Murashko's novel «Son», literary works on revolutionary themes.

О. Л. Цветкова (Ярославль, Россия)

ЭСКАПИЗМ И ТРАВМАТИЧЕСКИЙ ОПЫТ: ДИАЛЕКТИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Рассматривается феномен эскапизма, актуализируется его семантическое поле, анализируется типология эскапизма в рамках экзистенциального подхода. Особое внимание уделяется проблеме другого в феноменологических рамках бегства от реальности. Эскапизм выступает не только как онтологическая практика «убегания» от мира повседневности и рутины, но и четко манифестирует наличие пережитой травматической ситуации с последствиями различной силы.

Ключевые слова: эскапизм, травма, стратегия совладания, другой.

Становление и развитие человеческой цивилизации включает в себя сущностные характеристики культуры и самого человека, при этом с феноменологической точки зрения человек не являет собой нечто неизменное. О самостановящейся природе человека писали еще в эпоху Возрождения, например, Дж. П. делла Мирандола в своей знаменитой работе «Речь о достоинствах человека». Исключительное ускорение исторического процесса обозначает проблему актуализации самоценного единичного бытия на всех уровнях человеческого существования. При этом в реалиях второй половины XX и начала XXI века все отчетливее выступает явление, которое обозначается термином «эскапизм» (от английского escape – бегство).

Однако семантическое поле данного феномена на сегодняшний день весьма размыто, несмотря на интенсивные исследования последнего времени.

Как отмечает Дж. Литинская, чаще всего этим понятием обозначают мировоззрение, или стиль жизни, подменяющий реальные отношения с миром на воображаемые. Также считается, что этот стиль жизни может формироваться на основе религиозных верований или представлений субкультуры, в том числе – под влиянием литературного вымысла. В этом смысле может быть выделен религиозный эскапизм, который обнаруживается, к примеру, в стремлении уйти в монастырь или аскетическую практику, сопровождающимся разрывом отношений с прежним окружением, и эскапизм субкультурный, основанный на переходе в узкую группу единомышленников, попытке реконструкции иллюзорного мира при игнорировании реального социума [1, с. 7].

Таким образом, с одной стороны эскапизм выступает как онтологическая практика «убегания» от мира повседневности и рутины, а с другой стороны, четко манифестирует наличие пережитой травматической ситуации с последствиями различной силы.

Одним из первых феномен эскапизма целенаправленно рассматривает Дж. Р. Р.Толкиен в своем эссе «О волшебных сказках», который трактует его как оправданный акт «Побега» от «уродств современности» в мир приключенческой литературы [2]. В качестве объекта исследования эскапизм выступает в двух крупных зарубежных работах: А. Evans. «This Virtual Life. Escapism and Simulation in Our Media World», где предпринимается попытка свести «под одной обложкой» разнообразные связанные, по мнению автора, с эскапизмом культурные и психологические явления, и Yi-Fu Tuan «Escapism», где дается предельно широкое понимание эскапизма как атрибутивного компонента любой культуры, которая сама может характеризоваться как своего рода глобальный эскапизм, уход от естественного бытия

В психологическом дискурсе эскапизм различают как, во-первых, эскапизм непродуктивный (в качестве стратегии защиты) и, во-вторых, эскапизм продуктивный (как метастратегию совладания).

В рамках социальной психологии исследуют эскапизм как феномен неприятия социальной системы. Примером здесь может быть такое явление, как дауншифтинг – сознательное пренебрежение карьерой, ценностями материального характера, ради поиска баланса между внутренним и внешним, погружение в свои частные интересы, смещение фокуса ценностей на подлинных аспектах проживания собственной жизни [3].

Примечательно, что вышеперечисленные формы эскапизма конструируются (в терминах Эриха Фромма) как «свобода от...», или «бегство от...». Эскапизм при этом проявляется как инструментальная стратегия социального поведения, связанная с возможностью ухода от повседневных практик тотального контроля, от предельной анонимности в пространстве современного мегаполиса, и т.д. В этом случае можно говорить о том, что эскапизм проявляет себя как форма социально адаптации к условиям существования в современном обществе, несмотря на то, что побочным фактором этого процесса выступает дезориентация в социуме [4].

Еще одной формой эскапизма выступает экзистенциальный эскапизм как отказ от встречи с Другим, отказ от Другого как такового.

Удивительным является то, что индивидуализм в городской среде фиксируется через опознавание *другого*, через текущее бытие *другого*.

В мировой антропологической традиции именно *другой* является «уникальным интеллектуальным предметом, исходя из него определяются разные области исследования» [5, с. 23].

Антропологический дискурс позволяет рассмотреть проблемы *другого* в различных аспектах, но всегда – в настоящем времени. Такая «настоящность» обладает высочайшим идеологическим потенциалом, поскольку оптика любой идеологии – это «здесь и сейчас».

Проанализируем, каким образом можно определить *другого*, исходя из различных параметров. По мысли Марка Оже, дифференциация может выглядеть так:

- экзотический *другой*. Он определяется относительно «нас», – предположительно идентичных (русских, европейцев, и т. д.);

- *другой* среди «них» – этнически или культурно «другой», определяемы по отношению к группе предположительно идентичных «их», описывается как правило, этнонимом.

Упомянутые выше два вида «дружости» были блестяще актуализированы в первой половине XX века выдающимся немецким социологом Георгом Зиммелем. В больших городах – метрополисах – чужаками оказываются все, в той или иной степени [6].

Двойственность отношения к жизни, миру и окружению заставляет обывателя дорого расплачиваться. Горожанин игнорирует человеческую уникальность, просто типологизируя встречаемых. Это двусторонний процесс. Поскольку и сам типологизатор является объектом такой типизации. Таким образом, посторонние – все. Чужак, описанный Георгом Зиммелем, был не просто одним из маргинальных городских типов, но запечатлел преобладающий вариант своеобразной связи горожанина с местом обитания [7, с. 55].

Продолжая дифференциацию Марка Оже, важно отметить существование еще двух типов *другого*:

- социальный *другой*: «внутренний» другой, определяемый через системы различий, начинающейся с гендерной дифференциации, но при этом также определяющий каждого в наличествующих системах отношений (они описывают место субъекта в системе). Например, в семейных, политических, экономических, организационных терминах, это может быть: первенец, старший, младший, начальник, подчиненный. При этом, как правило, обязательна отсылка к определенному количеству других;

- наконец, близкий (сокровенный) другой. Его не стоит путать с предыдущим типом. Именно этот другой присутствует в сердце всех систем мышления, а его повсеместное присутствие указывает на факт невозможности абсолютной индивидуальности. Это связано с такими феноменами, как наследование, родство, сходство, влияние. Через эти

категории может быть постигнута инаковость, дополняющая и составляющая любую индивидуальность [5, с. 23].

Тема инаковости изучалась многими исследователями. Нет смысла в понимании другого с позиций инклюзии – эксклюзии / включенности – исключенности. В пределе чужаками являются все. Знаменитый американский исследователь истории городов заметил, что горожане живут «всегда в присутствии другости» [8, с. 23].

Зиммель наметил поворот в осмыслении проблематики постороннего в городе, а именно связь между тревогами людей по поводу их собственной идентичности и присутствием рядом с ними других, на которых эти тревоги проецируются.

Предсказуемость и прозрачность отношений, эмоциональный комфорт, который мы испытываем в «родной» группе, базируются на одном обстоятельстве: существуют «они», совсем не такие, как мы. Мы – трудолюбивы, они – ленивы, мы – честны, они – пронырливы, мы – дружелюбны, они – только и ждут нашего промаха. Что еще важнее – наши мысли схожи, мы друг друга в состоянии понять. Они – непостижимые чужаки. У нас – предсказуемость. У них – неопределенность [8, с. 58].

Сложно было бы определить границы «нас», не существуя «их». Фактически «мы» и существуем как группа только за счет того, что существуют «они», вот почему нужда в них постоянна. «Иностранец живет внутри нас: он тайное лицо нашей идентичности», – продолжает эту тему Юлия Кристева [9, с. 199].

Возникает «Бесчувственное равнодушие» – особое культурное приспособление, которым индивиды защищают себя, – это связано с очевидной неспособностью взаимодействовать лицом к лицу с тем обилием людей, что они видят каждый день. – Травмирующее воздействие внешней среды нивелируется за счет эскапизма и эскапистских практик.

Эмоциональная энергия слишком легко и напрасно бы исчерпалась, захоти городские обитатели близко к сердцу принимать многочисленные контакты, на которые их обрекает город. Гораздо более психологически экономны игнорирование окружающих, избегание контакта с ними, культивирование антипатии к другим, сочетающейся с враждебностью: преобладает «конкретное деловое отношение к людям и вещам, при котором нередко формальная справедливость сочетается с беспощадной жестокостью» [10, с. 25].

Таким образом, диалектика дистанции и близости является драйвером не только для осмысления феноменов сегрегации и стигматизации в современном городе, но и определяет координаты пространственной власти – когда доминантная группа инициирует не только физическую разделенность, но также символическую, экономическую, культурную. Эти процессы могут приобретать характер аномии, поскольку представления о *другом* и *других* становятся все более абстрактными, обрастающими мифологическими конструктами, что в своем пределе может стать фундаментом в том числе и для расистских проявлений.

Как правило, в современной социальной науке феномен эскапизма рассматривается как процесс нивелирования изнуряющей рутинизации повседневной жизни индивида. В тоже самое время неоспоримым является тот факт, что эскапизм – это мощная стратегия (не)совладания с травмирующим опытом.

Важное значение при исследовании эскапизма как следствия травматического опыта имеют базисные убеждения. Некоторые из них структурируются в форме бинарных оппозиций и формируются на довербальной стадии развития ребенка, в возрасте 6–8 месяцев. К базисным убеждениям относятся такие, как: враждебность-доброжелательность внешнего мира (как на персональном, так и внеперсональном уровне), справедливость, Я-концепция, удачливость.

Во время острых кризисных переживаний картина мира личности переформируется. И тогда событие или ассимилируется (принимается), либо происходит аккомодация, то есть картина мира трансформируется.

В посттравматическом периоде, который зачастую принимает форму эскапизма, происходит восстановление картины мира, но не полностью.

Эскапизм является одним из вариантов непроживания, антипроживания травмы, при этом деструктивные варианты проживания травматического опыта могут представлять собой сопротивление, избегание, трансцендирование. При этом нормальный вариант совладания с кризисом один-единственный: прожить, то есть интериоризировать, – отдать эмоцию в качестве реакции на травмирующее воздействие.

Рассмотрим более подробно типологию эскапизма.

Первым основанием для типологизации этого феномена является время. Бегство в прошлое – иллюзия ожидания того, что жизнь должна

попасть в ожидания прошлого, или в удачный опыт. «Так было раньше» – человек ждет, что жизнь попадет в эту точку. Бегство в будущее – молодое поколение, как правило, бегают в будущее – фабрика тщеславия в социальных сетях: «я сделаю, я открою, я смогу». Бегство в настоящее, то, что в современных практиках именуется эффектом «здесь и сейчас». Эффект присутствия, но при этом экзистенциальная слепота в отношении прошлого опыта и направления движения в будущее.

Бегство в чужие жизни. Умберто Эко, размышляя об особенностях современной цивилизации отмечал, что все обитатели виртуальной реальности делятся на тех, кто демонстрирует и кто подглядывает.

Бегство в чужое мнение (смещенный локус контроля). Отсутствие доверия к себе порождает поиск доверия к внешней референтной точке (например, в свое время эту функцию выполняла религия). В настоящее время индивид занят вечным поиском советчиков – коучей, психологов, астрологов, консультантов и т. д. Таким образом человек пытается считать параметры своей жизни не внутри себя, а ищет внешнюю точку опоры, своеобразный костыль во вне.

Еще одним основанием для типологизации эскапизма являются экзистенциальные роли в терминах транзактного анализа Эрика Берна (Родитель – Взрослый – Ребенок). Убегание во внутреннего Родителя связано с постоянной раздачей советов, но при этом в своей собственной жизни у индивида наблюдается полный хаос. Убегание во внутреннего Взрослого связана с проявлением полярностей – от полного износа – до реализации принципа абсолютного удовольствия. Эскапизм, связанный с убеганием во внутреннего Ребенка обусловлен принципом «живу как хочу». На уровне жизненной стратегии он проявляется как инфантилизм.

Эскапическая деятельность и реальности жизненного мира личности выступают многомерным социальным и культурным явлением. Типичные виды эскапических практик, с одной стороны – это тенденция к эгоцентризму и индивидуализму, с другой – противоположная тенденция усиления понимания взаимной зависимости, необходимости сохранения равновесия интересов личности с социальными институтами.

С формированием эскапизма могут быть связаны качества, уводящие индивида от реальности: мечтательность, рассеянность, устремленность к развлечениям, стремление заменить свою настоящую личность воображаемой. Однако эскапизм не возникает без воздействия определенных цивилизационных и культурных факторов, которые

детерминированы изменениями в социуме в постиндустриальный период. Характерная для современной культуры ориентация на потребление превращает индивида не только в пользователя вещей, но и пользователя всей своей жизни. Иными словами, – жизнь не проживается, а потребляется.

Список литературы

1. Литинская, Дж. Г. Экзистенциальный эскапизм: новая проблема общества открытой информации / Дж. Литинская. – М. : ЛевЪ, 2013. – 212 с.
2. Толкиен, Дж. Р. Р. Лист работы Мелкина и другие волшебные сказки / Дж. Р. Р. Толкиен. – М. : РИФ, 1991. – 228 с.
3. Hamilton, C. Downshifting in Australia / C. Hamilton // The Australia Discussion Paper. – 2003. – № 50.
4. Фромм, Э. Бегство от свободы / Э. Фромм. – М. : Прогресс, 1991. – 269 с.
5. Оже, Марк. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна [Текст] / Марк Оже ; пер. с фр. А. Конова. – М. : Новое литературное обозрение, 2017.
6. Зиммель, Г. Чужак [Текст] / Г. Зиммель // Социологическая теория: история, современность, перспективы / под ред. А. Ф. Филиппова. – СПб. : Владимир Даль, 2007. – С. 237–271.
7. Зиммель, Г. Большие города и духовная жизнь [Текст] / Г. Зиммель // Логос. – 2002. – № 3–4. – С. 23–34.
8. Трубина, Е. Г. Город в теории: опыты осмысления пространства [Текст] / Е. Г. Трубина. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 520 с.
9. Kristeva, J. Strangers to Ourselves / J. Kristeva. – N. Y. : Columbia University Press, 1991.
10. Simmel, G. Gesamtausgabe / G. Simmel ; ed. O. Rammstedt. – Frankfurt : Suhrkamp, 1989. – Vol 13. – P. 62 (цит. no: Lash S. Lebenssociologie: Georg Simmel in the Information Age // Theory, Culture, and Society. 2005. № 22 (3). P. 1–23).

O. Tsvetkova

ESCAPISM AND TRAUMATIC EXPERIENCES: DIALECTICS OF INTERACTION

The article examines the phenomenon of escapism, actualizes its semantic field, analyzes the typology of escapism within the existential approach. Special attention is paid to the problem of the «other» in the phenomenological framework of escape from reality. Escapism acts not only as an ontological practice of «escape» from the world of everyday life and routine, but also clearly shows the presence of a traumatic situation experienced with the consequences of various forces.

Keywords: escapism, trauma, coping strategy, other.

Н. Б. Король (Гродно, Беларусь)

**РАЗРЫВ СВЯЗИ ПОКОЛЕНИЙ КАК КУЛЬТУРНАЯ ТРАВМА
В ТВОРЧЕСТВЕ В. ШАРОВА
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ»
И «ВОЗВРАЩЕНИЕ В ЕГИПЕТ»)**

Рассматривается характерная для творчества В. Шарова тема потери связи между поколениями, обусловленная интересом автора к истории Гражданской войны, революции и СССР. Раскрывается связь между идейно-философскими стремлениями героев и их культурной травмой, вызванной переломными событиями в жизни их страны и общества. Анализируются попытки персонажей преодолеть эту травму сквозь призму сoterиологических стремлений. Характеризуется закономерно возникающая в обоих романах тема отцов и детей, также символически воплощающаяся в своем варианте – образах учителя и ученика.

Ключевые слова: Владимир Шаров, травма, революция.

Владимир Шаров, по образованию историк, закономерно обращается в своем творчестве к культурному и историческому наследию России. Как отмечает В. Ю. Баль, «все романное творчество Шарова формирует своеобразный единый текст» [1, с. 43], т. к. направлено на осмысление исторического пути русской нации и связанных с ней историсофских проблем. Исключением не стали романы «Воскрешение Лазаря» (2003 г.) и «Возвращение в Египет» (2013 г.), основной темой которых является трактовка переломных моментов русской истории через библейские тексты и призму религии в целом.

Одной из главных функций литературы Шаров видит возможность «реконструировать, как люди жили и понимали жизнь» [2], что принципиально важно в контексте полифонического типа повествования. Сам писатель отмечает, что его интерес сосредоточен не на неотделимом множестве, а на конкретном человеке и его роли в жизни: «В Библии есть история спасения народа и история спасения одной человеческой души. Мне, как писателю, интересна исключительно душа» [214]. В другом интервью Шаров также подчеркивает свою малую заинтересованность в спасении целых наций: «Что же касается моего отношения к людям, о которых я пишу, ко всем им я отношусь с сочувствием. <...> К странам, народам, организациям я куда более равнодушен» [3]. Соответственно, идейный интерес к пути русского народа, его роли во втором пришествии, религиозной избранности и т. д. – это, скорее, «самостоятельная» инициатива героев

Шарова, которые сосредоточивают свои жизни на поисках верных шагов ко всеобщему спасению, когда как писатель видит интерес в самих этих героях и понимании ими религиозных и историсофских проблем. Акцент с идейной и мировоззренческой позиции писателя переносится, таким образом, на понимание жизни его персонажами, которые зачастую противоречат автору.

Несмотря на то что оба исследуемых романа в целом объединены общей тематикой и схожими лейтмотивами, тексты решают единую проблему спасения русской нации разными путями. Роман «Воскрешение Лазаря», написанный в эпистолярной форме, представляет собой собрание писем неназванного рассказчика, который находит среди архива, оставленного отцом, переписку двух братьев – Николая и Федора Кульбарсовых – с их семьей и близкими людьми. Название романа отражает идею и, соответственно, основной лейтмотив текста, т. е. воскрешение. Главный герой принадлежит к секте «воскресенцев» и живет на кладбище с надеждой вернуть отца к земной жизни. Той же идее следует и женщина Ирина, также живущая на кладбище и уже добившаяся определенных успехов. «Возвращение в Египет», в отличие от более раннего романа, берущего за основу библейский эпизод воскрешения Христом праведника, ориентируется на ветхозаветную книгу Исхода, а также на гоголевскую традицию. Написанный в эпистолярной форме, роман демонстрирует историю рода Гоголей, взявших на себя роль закончить «Мертвые души». Философская концепция героев «Воскрешения Лазаря» цитатно основана на учении Н. Ф. Федорова, которое в целом является фундаментом других идей в романе, порождающих трагическое несоответствие утопических идей реальности и полифоническое множество высказываний по поводу судьбы русского народа в рамках данной теории.

По мнению Федорова, «Бог создал мир, силы природы, создал и человека, существо разумное, одаренное сознанием, а потому и способное управлять созданною Богом силой» [4, с. 3]. Смерть, по рассуждениям философа, – истинное зло, которое пришло в мир за первородным грехом, очищение же от греха значит избавление от смерти. Основным залогом рукотворного воскрешения является неустанный труд, причем труд коллективный, т. к. главная задача человечества – «объединение для возвращения жизни умерщвленным» [4, с. 4]. Фундамент всеобщего единства – категория родства, что Н. А. Бердяев, анализируя работу «Философия общего дела», поясняет

следующим образом: «Родство есть общество сынов человеческих, помнящих отцов <...>. Братство невозможно без сыновства. Только по отцу люди братья» [5]. Высшей точкой семейного родства Федоров считает Троицу Бога христианства – Бога-отца, Бога-сына и Бога-духа святого, и именно по этой модели должны быть выстроены отношения между людьми.

Практически идентичные мысли высказывает и центральный герой романа Шарова: «Лишь дети – верный, надежный способ ее [смерть] обойти. И раньше и сейчас я убежден, что целая жизнь – это жизнь рода» [6, с. 7]. По мнению персонажа, история человечества зиждется на родовых связях: «Герой ты или просто тихо жил где-нибудь в поместье, женился, рожал детей – важно, что не будь хотя бы одной ступени или колена, история бы пресеклась» [6, с. 9]. Еще более последовательной преемницей учения Федорова, воспринимающей его крайне буквально, является Ирина, которая считает, что «все атомы, которые были частью человека, <...> ничего не забыли и по первому зову готовы вернуться, то есть снова во плоти его воскресить» [6, с. 23].

Кратко изложенные идеи философа становятся основой и концептуального поля романа «Возвращение в Египет», представляющего историю рода, в силу которого герои видят спасение культурного наследия России и будущего русского народа. Мысли о путях к спасению, к Небесному Иерусалиму персонажи во многом берут из идеи всемогущества человека, способного своими руками построить Рай на Земле: «Небесный Иерусалим еще только предстоит возвести, и строить его человек будет сам, своими руками, своим потом и кровью. И город он изваяет не из сапфира, а из космического эфира и Эдисонова электричества» [7, с. 280]. Важно отметить, что данная идея становится и основным двигателем диалога, полифонической дискуссии между противниками и защитниками описанной концепции.

Актуализация поиска путей к восстановлению рода, «религии воскрешения» представляется закономерной в связи с одной из главных тем творчества Шарова – темы гражданской войны, революции и последующих советских репрессий. Люди, живущие в переломное время, ощущают оторванность от истории, некое пустое пространство между ними и прожитым, появившееся в связи с «выпадением» целых звеньев из цепочек рода. Смерти во время гражданской войны, последующая политика «отречения» от собственных отцов, во многом обоснованная «лысенковщиной», идеей наследования уже приобретенных признаков, массовые репрессии, забирающие отцов из

их домов, обрывающие ро-дословную – все это создало ситуацию, в которой следующее поколение осталось отвергнутым, с зияющей пропастью между ними и прошлым, что и стало причиной возникновения общей культурной травмы, неразрывно связанной с историей России XX в. А. Джеффри пишет: «Культурная травма имеет место, когда члены некоего сообщества чувствуют, что их заставили пережить какое-либо ужасающее событие, которое оставляет неизгладимые следы в их групповом сознании, навсегда отпечатывается в их памяти и коренным и необратимым образом изменяет их будущую идентичность» [8, с. 6].

Действительно, описанная выше философия героев Шарова базируется не на сугубо альтруистических намерениях, в большинстве случаев персонажи страдают от различного рода гештальтов, так или иначе ведущих к общему травматическому опыту, в целом характеризующемуся отсутствием устойчивой исторической и родовой опоры. Ответом на культурную травму для персонажей становится попытка всеобщего преодоления греха и возвращения умерших – так герои намереваются связать свое прошлое и настоящее в попытках построить райское будущее. По мнению Шарова, литература, дневники, воспоминания «сохраняют жизнь такой, какой она была», т. е. «помогают понять, как обычные люди смотрели на мир, чего хотели, чего больше всего боялись» [2]. И именно поэтому в творчестве Шарова отведено особое место архивам, письмам и дневниковым записям, к ним же обращаются и нарраторы исследуемых романов. По мнению А. И. Пантюхиной, в «Воскрешении Лазаря» «Шаров воссоздает историческое сознание людей как обращение к роду, разгадывание прошлого по документальным свидетельствам, рассказам-мифам о предках» [9, с. 120].

Закономерно один из ведущих лейтмотивов романа – это лейтмотив от-цов и детей, возникающий как прямая рефлексия героев на федоровскую кон-цепцию и демонстрирующий связь между историей рода и национальной историей. В тексте Шарова отражена как классическая версия данного лейтмотива, т. е. преодоление разрыва между старшим и младшим поколениями, так и авторская, интерпретирующая отцовство как «учительство». В первом варианте смерть отцов героев нивелирует те несогласия, которые между ними были при жизни их предков. Отец центрального рассказчика, писатель Лазарь, судя по описаниям сына, был человеком с непростым характером, много пил и ссорился с близкими, однако, уже рефлексирова

его уход, герой отмечает: «Смерть отца все изменила, правоты, которой при его жизни в нас было много, теперь нет ни капли» [6, с. 11]. Усугубляет вину перед отцом и тот факт, что герой не выполнил просьбу Лазаря и не был с ним при его смерти, играя с друзьями в карты. Практически та же ситуация происходит и с Ириной, что она не может себе простить: «За день до ареста отец хотел с ней переговорить, но она, спеша к подруге, сказала, что завтра» [6, с. 22]. Соответственно, возникает ситуация оправдания себя перед предками, искупления своего греха, чувства вины, которое накладывается на ощущение собственной конечности и брошенности: и Ирина, и неназванный рассказчик практически не общаются со своей семьей, главный герой получает от своей дочери только письма.

Как отмечает И. Ащеулова, «сыновняя тоска по несостоявшейся близости с отцом тоже порождена отцовской тоской по несостоявшейся близости с дочерью» [10, с. 208]. Сближение главного героя с его отцом уже после смерти последнего как бы дает надежду рассказчику на собственное воскрешение, а также спасает от нереализованности в потребности быть сыном, причем воплощающим надежды предка и равным своему отцу: «Мне кажется, он [отец] ценит и благодарен за новости о друзьях, тех, кто еще жив, и об их детях; как видишь, говорим мы почти на равных» [6, с. 19]. Шаров подчеркивает личные психологические (даже эгоистичные) мотивы в воскрешении предков, тем самым отдаляя приемников идей Федорова от глобального сотериологического замысла, на который герои уповают в своих попытках взять на себя роль Бога.

Несмотря на то что в «Возвращении в Египет» практически все герои – представители одного рода, членам которого важны родственные связи и их продолжение, тема отцов и детей и, в частности, идея безотцовщины также фигурирует в романе. Главный герой, Николай Васильевич Гоголь, полный теска своего великого предка, по стечению обстоятельств имеет двух отцов – кровного и отчима, однако ни один из них по итогу не выполняет свою функцию. В случае с кровным отцом, Василием Паршиным, репрессированным за антисоветскую деятельность, Коля публично отрекается от него, чтобы сохранить место в университете. Отчим же появляется в жизни Колиной матери, когда тот был уже взрослым, поэтому не имеет на него влияния.

Второй вариант описываемого лейтмотива особенно прямолинейно отражен в романе «Возвращение в Египет», по мнению героев которого есть два пути размножения – физическое и духовное, к первому

относится кровное родство, а ко второму – идейное. Описывая систему верований старообрядцев Преображенского согласия, один из персонажей замечает, что те отказывались от греха зачатия, при этом «на место погибшего в схватке с антихристом становились новообращенные», «это было другое – не биологическое – оно греховно и осуждено – продолжение рода» [7, с. 555]. Идейными отцами в романе для Коли становятся многочисленные родственники, ведущие с ним подробную переписку и высказывающие свои взгляды на всеобщее спасение (дядя Петр, дядя Юрий, дядя Януш, дядя Святослав и др.). Однако наибольшее влияние на мировоззрение Коли имеют, закономерно, Гоголь старший, как учитель, предок и пророк, а также кормчий бегунской секты Капралов. Гоголь младший, взяв на себя миссию закончить «Мертвые души» (во многом, не по своему личному желанию), следуя за мыслью наставника, строит свою жизнь с учетом конечной цели – завершения поэмы (поступает в аграрный университет, переезжает в колхоз, который кажется ему наиболее подходящим для Чичикова и его мертвых душ). Идет по следам своих учителей и Капралов, принимая общую для всех кормчих фамилию, соблюдая все возможные традиции.

Отражением данной концепции в романе «Воскрешение Лазаря» является ревность Ирины, узнавшей о лагерных годах жизни ее отца и о существовании его учеников, по мнению женщины, заменивших Серегину дочь. Стоит отметить, что данные чувства Ирины небезосновательны, т. к. именно ученики Серегина остаются с ним во время смерти, выполняют его последнюю просьбу, хоронят и несут знание о его последних годах жизни, его учении и личности как таковой. Не кровным, а идейным родством, включающим наставничество как отцовство, в описываемом романе связаны многие герои: прежде всего, Ирина и неназванный рассказчик выступают учениками, т.е. детьми, по отношению к философу Федорову. Ирина последовательно и педантично выполняет заветы своего идейного отца, несмотря на то что чувствует в этом насильственность по отношению к своему отцу кровному. Рассказчик же, изначально следовавший философии «общего дела», находит свою личную точку опоры в этом воскрешении, отступая от буквальной трактовки федоровских идей.

Как духовный наставник выступает в романе приват-доцент Серегин, родной отец Ирины, ставший в лагере учителем для Кротова, в итоге отдавшего всего себя восстановлению утраченной работы наставника. Халюпин, живший в толстовских коммунах и почитавших

их за Рай на земле, также называет своим учителем Л. Н. Толстого, создавшего, по мнению героя, «настолько чистое и безупречное учение, что использовать его во зло невозможно» [6, с. 247]. Помимо этого, очевидной аллегорией на отношения учителя / ученика как отца / сына в обоих романах выступает сам русский народ и его вожди: люди, следовавшие учению Маркса, Ленина, а после и Сталина, становятся их духовными детьми, сохраняющими и воплощающими в жизнь идеи своих «отцов».

И здесь же возникает двойственность самого явления наставничества, его искусственность по отношению к природному ходу вещей. В анализируемых текстах две данные позиции находятся в непрерывном диалоге: с одной стороны, ученики – это дорога идеи и ее создателя в вечность, с другой – слепое следование, сопровождаемое отказом от собственной индивидуальности и своего прошлого. В романе «Возвращение в Египет» подчеркивает опасность следования за учителем Дядя Юрий: «Размножение учениками – всегда кража, похищение человека из его дома. Мать рождает и выкармливает ребенка, растит его, а потом приходит неведомо кто и, будто гаммельнский крысолов, уводит, сманивает дитя» [7, с. 556–557]. Единственный персонаж романа, словесно поддерживающий идейное родство, – дядя Святослав, последовательный «ученик» коммунистической идеологии, почитающий Ленина за нового Христа. По мнению героя, кровное отцовство – это «плотский, греховный» способ появления детей на свет, «другой путь – ученики. Здесь много духовности, чистоты» [7, с. 557]. Святослав на протяжении всего романа, не меняя позиции, а только углубляясь в коммунистическую идеологию и ее связь с божественным предназначением русского народа, ни разу не отступает от своего вождя.

В романе спор между обозначенными выше точками зрения остается незавершенным: главный герой, Коля, в итоге отказавшись от следования за одним духовным наставником (Гоголем) и не дописав «Мертвые души», присоединяется к другому (Капралову), после смерти учителя принимая на себя роль Кормчего. Ни один из предложенных Коле наставниками путей не становится спасительным, идея достичь всеобщего возвращения в Небесный Иерусалим так и остается в виде многочисленных концепций, выстраиваемых героями текста. Слепое следование мечте своей матери, Гоголевской теории очищения русского народа посредством литературы приводит Колю только к тупику, т. е. своей цели у персонажа, в отрыве от его отцов-учителей, не оказывается.

Толстовец Халюпин («Воскрешение Лазаря»), восхваляя своего наставника, не замечает, «что его слова больше походят на обвинение, чем на панегирик» [6, с. 250]. Считая Толстого гением, герой все же приходит к мысли, что писатель, пытаясь сделать добро всеобщим, делал зло своим близким: «Добро очень зависит от расстояния. Обращенное на людей, которых ты любишь, оно всегда больше, чем розданное, распределенное среди всех» [6, с. 250]. Толстой, пытаясь «разорвать» свою жизнь на две части – как бы до и после греха – затронул не только свое, но и прошлое своих близких, что, с точки зрения Халюпина, недопустимо. В самом процессе разделения своей жизни на две части герой видит противоестественность, ведущую к болезни: Рай, созданный таким образом, не будет всеобщим. В целом, кровное родство признается Халюпиным более ценными, чем любая идея: «В рождении не из материнской утробы, а из идеи – все искусственное, и мир, который создают в себе и вокруг себя люди, переписавшие свою жизнь, сумевшие в середине пути подвести итоги и вынести приговор – такой же искусственный» [6, с. 251].

В подобную ситуацию попадает и Ирина: воспринимая учение Федорова буквально, она разрывает связи со своей семьей, со своим прошлым и даже со своим «я», абстрагируясь от внешнего мира. Центральный рассказчик следующим образом поясняет успех женщины в воскрешении «во плоти»: «Прах отца лежит в тысяче километров отсюда, но Ирина, может быть, потому, что собственная жизнь мало что в ней заслонила, продвинулась далеко» [6, с. 22]. Ирина приносит в трансцендентное по своей природе событие (воскрешение) профанное, земное, и именно поэтому главное орудие в ее руках – старый отцовский квоч. У героини действительно получается «восстановить» плоть отца, сделать ее материальной, однако ни она, ни он не оказываются к этому готовы: «Она брала его на руки, и он был легче грудного младенца» [6, с. 25]. И здесь же проявляется та неестественность хода вещей, которая присуща смешению духовного и предметного: Ирина и ее отец как бы меняются местами, теперь женщина ухаживает за отцом как за ребенком, в котором нет желания «взрослеть». Героиня сама проводит эту параллель между природным и искусственным: «Мне с моими грудными детьми было просто. Понимаете, в них была сила, уверенность, редкая жажда жить, и я ничего не боялась. С отцом же другое» [6, с. 26].

Центральный рассказчик, следуя заветам Федорова «кладбища превратить в кладбища-архивы, кладбища-музеи и библиотеки» [6,

с. 18], основной упор делает на отцовские записи и воспоминания тех, кто был с ним знаком. Именно благодаря его интересу к уже забытым письмам «воскресает» на страницах романа история братьев Кульбарсовых и их близких. По мнению рассказчика, именно в памяти людей живут другие люди, что и обеспечивает их вечность: «И я вдруг подумал, что вот Грубера не станет, и сразу же вместе с ним умрут сотни актеров со всеми своими ролями и сотни постановок с их режиссерскими находками» [6, с. 20]. Соответственно, человек и не умирает, пока жива память о нем, а значит и потребность в «телесном» воскрешении отпадает. Действительно, с начала разбора отцовского архива рассказчик больше не пишет о попытках «восстановить» тело отца, занимаясь сугубо его памятью и памятью тех, кого он знал. Придерживаясь учения Федорова, герой находит в нем свою опорную точку, не останавливаясь в развитии своей мысли, при этом персонаж и не отказывается от собственной памяти: на протяжении всего романа он поддерживает контакт с дочерью, не собираясь отдаляться от нее во имя идеи. Следовательно, в концептуальном целом романа представлен один из возможных способов преодоления культурной травмы, отвергающий поиск ушедших отцов в своих учителях.

Таким образом, разрыв связей поколений в обоих романах служит причиной возникновения темы отцов и детей и, в частности, «безотцовщины», ведущей к появлению символической замены биологического родства связью интеллектуальной, т. е. отношениями учитель/ученик (что в целом характерно для мировоззрения, сложившегося после революции). По ходу сюжета герои все же склоняются к традиционным родовым связям, когда как реципиенту демонстрируется опасность слепого следования за «учителями». Преодоление общей культурной травмы, вызванной не только резкой потерей семьи, но и уже устоявшихся традиций, видится в восстановлении исторической памяти, а также в интересе к конкретным людям и их представлению о мире, что в целом совпадает с интенцией биографического автора.

Список литературы

1. Баль, В. Ю. Идея национального возрождения в романе В. Шарова «Возвращение в Египет»: диалог с Гоголем / В. Ю. Баль // Русин. – 2015. – № 3. – С. 41–54.
2. Быков, Д. А. Писатель года 2015: Владимир Шаров. Интервью [Электронный ресурс] / А. Д. Быков. – Режим доступа: <https://www.gq.ru/heroes/pisatel-goda-2015-vladimir-sharov>. – Дата доступа: 17.06.2022.

3. Иванченко, В. Интервью с Владимиром Шаровым [Электронный ресурс] / В. Иванченко. – Режим доступа: http://www.club366.ru/articles/110850_kv.shtml. – Дата доступа: 17.06.2022.
4. Федоров, Н. Ф. Философия общего дела / Н. Ф. Федоров. – Верный : Тип. Семиреченского областного П-ния, 1912. – 183 с.
5. Бердяев, Н. А. Религия воскрешения («Философия общего дела» Н. Ф. Федорова) [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/berdjaew_n_a/text_1915_religia_voskreshenia.shtml. – Дата доступа: 19.06.2022.
6. Шаров, В. Воскрешение Лазаря / В. Шаров. – М. : ArsisBooks, 2019. – 368 с.
7. Шаров, В. Возвращение в Египет / В. Шаров. – М. : Текст, 2020. – 685 с.
8. Джеффри, А. Культурная травма и коллективная идентичность / А. Джеффри // Социологический журнал. – 2012. – № 3. – С. 6–40.
9. Пантюхина, А. И. Художественные версии национальной истории в романах о современности (Ф. Горенштейн, В. Шаров, М. Шишкин) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. И. Пантюхина. – Томск, 2020. – 213 с.
10. Ащеулова, И. В. Проблема поиска, сохранения и реализации ценностей как проблема связи поколений в романе В. Шарова «Воскрешение Лазаря» / И. В. Ащеулова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – 2008. – № 4. – С. 200–224.

N. Karol

GENERATIONAL BREAKING AS A CULTURAL TRAUMA IN THE CREATIVITY OF V. SHAROV (BY THE MATERIAL OF THE NOVEL «RESURRECTION OF LAZARUS» AND «RETURN TO EGYPT»)

The article deals with the theme of the loss of communication between generations, characteristic of V. Sharov's work, due to the author's interest in the history of the Civil War, revolution and the USSR. The connection between the ideological and philosophical aspirations of the heroes and their cultural trauma caused by turning points in the life of their country and society is revealed. The characters' attempts to overcome this trauma are analyzed through the prism of soteriological aspirations. The theme of fathers and children, which naturally arises in both novels, is also characterized, which is also symbolically embodied in its version – the images of a teacher and a disciple.

Keywords: Vladimir Sharov, trauma, revolution.

Т. А. Снигирева (Екатеринбург, Россия)

ПОИСК ЛЕКАРСТВА ОТ ЖИЗНИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВГЕНИИ НЕКРАСОВОЙ

Показано, что фактически все разножанровые (повести, поэмы, очерки-travelоги, роман, рассказы) произведения Евг. Некрасовой строятся на изображении и осмыслении, реже – преодолении травматического опыта. На примере рассказа «Квартирай» исследовано соотношение мировоззренческих позиций автора и героини, Героиня делает все возможное, чтобы оттолкнуться от травматического мира, ищет лекарство от жизни офлайн в онлайн существовании, занимаясь своеобразным самолечением. Автор выступает в роли врача, который показывает результаты самолечения, ставит диагноз целому поколению, больному эскапизмом, утрачивающему навыки реального общения и взаимодействия, принявшего за норму виртуальную жизнь, ведущую к новому типу одиночества и самоизоляции личности.

Ключевые слова: Евгения Некрасова, травматический опыт, зона автора, зона героя, эскапизм, социальная атомизация.

Евгения Некрасова, стабильно работающая в литературном пространстве вот уже десять лет, в одном из своих интервью призналась, что распространенный в сетях и там горячо обсуждаемый случай о страшной находке новорожденного в мусорном контейнере, сначала заставил ее онеметь, но позже стал толчком к необходимости его вербализировать. Частично он появляется в сумеречном сознании героини предельно эпатажного рассказа «Банкомать»⁵³, фантазмагорической основой которого становится способность доведенной до крайности одинокой женщины, ожидающей ребенка, «рожать» банковские купюры разного достоинства: «Деньги в мае рождались три раза в сумме в 10–15 тысяч. Я купила детскую кроватку с деревянным мобилем <...>. 1 июня рано утром родилась сумма 17 тысяч» [1, с. 119]. Симптоматично, что произведения, с которыми писательница приобрела определенную известность – «Калечина-малечина» и «Сестромам» – сосредоточены на драматизме искореженного детского сознания, столкнувшегося один на один с жестоким миром, то есть произведения, затрагивающие самые болезненные, рассчитанные на острую эмоциональную реакцию факты-сигналы болезни общества.

Нетрудно заметить, что фактически все разножанровые (повести, поэмы, очерки-travelоги, роман и рассказы) произведения современ-

⁵³ «знаешь что, я на тебя рабствовать не собираюсь! Если ты не поможешь своей семье – бабушке, дяде, дедушке, тёте, двоюродной сестре – видишь, какая у тебя большая семья, – я, так и быть, тебя доношу, а потом... а потом я отнесу тебя в бэби-бокс или, если не найду такого, то выкину тебя на помойку в мусорный бак...» [1, с. 137].

ного автора строятся на изображении и осмыслении, реже – преодолении травматического опыта. Героиня рассказа «Дверь» – тинейджерка бьется около запертой двери квартиры, в которую ее фактически замуровала мать, внезапно утратившая чувство материнства и выбравшая «себе новый безопасный режим – занять свою жизнь чем-то другим вместо дочери, придержав ребёнка пока взаперти, на сохранении. А самой отдохнуть, пожить, понабраться сил, а потом понять, принять решение и продолжить своё материнство» [1, с. 55]. «Домовая любовь» – поэма, в основе речитативного причитания которой сюжет психофизиологической травмы, нанесенной отдельному человеку, домовому сообществу и сообществу домовых этого дома ковидной изоляцией, которая завершилась торжеством «НЕ»:

Кому-то не-с-кем-теперь-говорить,
Кому-то некого-обнимать,
кому-то не-из-за-кого-больше-волноваться,
не-с-кем-ругаться,
не-от-кого-ждать-денег-или-упреков,
некого-бояться,
не-с-кем-смеяться,
не-с-кем-понимать-жизнь,
не-с-кем-хозяйствовать,
не-с-кем-бытовать,
не-с-кем-придумывать-дом,
не-с-кем-ехать-на-дачу,
не-с-кем-разгружать-тележку-
на-ашановской-кассе,
не-с-кем-продолжать-любовь [1, с. 184].

Текст рассказа «Весы», проникнутый горьким сарказмом, являет собой психиатрический самоанализ героини, которая садистки заставляема своим партнером вставать на весы и, если они показывали лишний килограмм, то следовало наказание лишением секса и открытым физиологическим презрением-отвращением. Рассказ «Кумуткан», сотканный из преданий, ритуалов и описания безрадостно-нищенской жизни семьи на берегу Байкала, семьи, которая вынуждена нарушить законы природы, завершается проклятием двум девочкам, которые непременно в будущем лишатся самой возможности материнства: «Хозяин природы подумал, согласился и постановил, что каждый раз, когда дочери рыбака, и старшая, и младшая, будут зачинать, на четвертую неделю их плод рассосётся, как это происходит у нерп при слишком раннем таянии льда на озере» [1, с. 218]. Автобиографический очерк-фантазия-поэма «Музей московского мусора», написанный во

время пребывания в арт-резиденции «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» в Коломне, рисует глобальную травму, которая наносится столицей всей России:

Коломну обвенчали с Москвой,
Даже без присутствия последней –
Вот он однополый брак, и никого не смущает
обручение мусором,
отходами, остатками чужой жизни,
Так обвенчали с Москвой Тарусу,
Чехов, Клин, Тучково, Наро-Фоминск,
Сыктывкар, Архангельск
И другие города, которых тошнит
От запаха московского мусора,
Которым вынашивать теперь
Детей под запах московского мусора [1, с. 265].

Героини Е. Некрасовой (её интересуют только женская жизнь-судьба-психика-сознание) чаще всего существуют в трех мирах: мире реальном, употребим устойчивое обозначение, принятое как автором, так и героинями – офлайн мире (характерна, например, реплика: *решила сходить в магазин офлайн*), мире мистическом и мире интернета. Офлайн-мир полон боли, несправедливости и жестокости, и автор не скупится на подробно-детальное описание его невыносимо-безобразных примет, которые оставляют отпечаток на облике и характере поведения современного человека. Отсюда, думается, нарочитая, на грани этического и эстетического риска телесность текста, его постоянно педалируемая физиологичность: «Аня разделась, легла с Мишей в постель, и её борщ зарычал в животе. Очень вкусный, на курице, густой, с окрасившимися в оранжево-фиолетовое мясом, с капустой, со свеклой, с морковкою и даже с опятами <...>. Услышав борщ, Миша отказался заниматься с Аней сексом сегодня и совсем – до тех пор, пока она не сбросит три килограмма» [1, с. 71]. Справедливости ради надо заметить, что Евг. Некрасова беспощадна не только к своим героям, но и к себе (скажем корректнее, к откровенно автобиографической героине). Так, роман «Кожа» (вновь обращает на себя внимание физиологически противоестественный фантазмагорический допуск: обмен кожей русской крепостной крестьянки Домны и чернокожей рабыни Хоуп) начинается с авторской вставки «Пилотные слова», в которой есть элементы автобиографии: «Моя кожа и я вместе – Евгения Игоревна Некрасова, родившаяся в 1985 году в СССР, выросшая чуть-чуть в СССР, больше и дольше взрослевшая в Российской Федерации, проживающая в Российской Федерации, в Москве» и элементы

клинического автопортретирования: «Моя кожа – русская. Среднерусская. Белая, бледная, с синеватым оттенком от недостатка витамина D. Готовая быстро и надолго ответить на случайный или специальный удар фиолетово-желтым синяком. Красной блямбой распухнуть от укуса комарихи. Моя кожа бывает скользкая от сала, которое выделяет. В ее широких порах быстро созревают гнойные прыщи и растут черные толстые волосы. Кожа часто чешется, и я извиваюсь, барахтаюсь внутри нее. Я ощущаю кожу отдельным живым мешком вокруг себя, я существую в нем, как детеныш, который не способен начать жить самостоятельно» [2, с. 3].

Мир интернета – мир обезличенный, но кажущийся свободным, это «другая жизнь», где свои правила, с которыми в какой-то мере необходимо соглашаться, но взамен можно «примеривать» множество вариантов быть другим, играть любую роль: «Однажды она вдруг взяла и отредактировала свою анкету на секс. После лавины дикпиков со временем вдруг стало лучше, проще и спокойнее <...>. Зина снова стала ощущать себя героиней сериала, но не латиноамериканского, а британского или американского. То есть такого, где не просто чувствовали и делали, а где обсуждали то, что чувствовали, и договаривались о том, что делали» [1, 21]. Вариативность самоидентификации и моделей поведений, конечно, иллюзорная, поскольку реестр амплуа весьма ограничен, и все роли необходимо играть на одной языковой смеси – англо-русском волапоке: «Ей было стыдно поначалу свайпнуть влево: она понимала, что за любым селфи с голым торсом или вытянутыми уткой губами засоренная психика и множество комплексов. Свайпнуть влево означало выбросить живую душу на помойку. С другой стороны, она не хотела насвайпнуть себе проблем» [1, с. 20].

Мир мистический – мир сумеречный и легкий одновременно, его населяют «нечистики нижнего пантеона»: кикиморы, домовые, таинственные хозяева, при определенных условиях помогающие несчастливому, несчастным и болеющим. При конструировании этого мира Евг. Некрасова меняет стиливой регистр, предлагает иную интонацию, связанную с заплачками, заговорами, невнятно-ритмичным бормотанием, что выводит и героев, и читателей из «атмосферы обыденного ужаса» и что позволяет все более определенно относить ее прозу к русскому варианту мистического реализма [3, с. 70–73], отсылать к опыту А. Ремизова [4, с. 5] или П. Пеперштейна [5]. Властность мистики провоцирует стремление вывести Евг. Некрасову из круга проблем социального характера: «Проза Некрасовой – дохристианская, досоциальная – всегда об отдельном, сокрытом от других человеке,

выстраивающем, минуя общество, собственные отношения с миром» [6, с. 7]. Думается, много точнее Д. Быков, ведущий родословную Евг. Некрасовой от А. Платонова: «не в смысле стиля (тут возможно было бы только эпигонство, и его нет), а в смысле вот этой платоновской тоски, наполняющей мир. Как Пелевин в свое время принес в прозу элегическую вечернюю печаль спальных районов, так Некрасова уловила вещество московских окраин и пригородов, обшарпанных, неустроенных, когда-то чего-то ожидавших и теперь застывших, потому что они никогда и ничего не дождутся» [7]. О несомненной «оглядке» на А. Платонова свидетельствует и название одной из книг Евг. Некрасовой – «Несчастливая Москва». Все же добавим, что в литературных опытах писательницы угадывается не только платоновская тоска «Мусорного ветра», но и платоновская социальность «Котлована», о чем свидетельствует один из наиболее продуманно сделанных её рассказов «Квартирай».

В рассказе «Квартирай» Евг. Некрасовой на первый взгляд много автобиографического: и автору, и героине за тридцать, обе провинциалки, приехавшие покорять Москву, зарабатывающие сооружением *текстов*, обременённые ипотекой (в одном из интервью Евг. Некрасова трижды проговорила: мне нужно платить за ипотеку), активно употребляющие современный интернет-сленг, педалирующие в речи феминитивы: архитекторка, дизайнерка, авторка, психиаторка. Но мировоззренческие позиции автора и героини, несмотря на избранное повествование от первого лица, что порой бывает, но далеко не всегда, знаком автобиографизма, несколько различны. Героиня делает все возможное, чтобы от этого мира оттолкнуться, существовать параллельно с ним, фактически на протяжении всего рассказа она ищет лекарство от жизни, занимается своеобразным самолечением. Автор выступает в роли профессионального врача-диагноста (что не редкость в русской литературе) и показывает результаты самолечения. Несовпадение точек зрения и целеполаганий Евг. Некрасовой и ее персонажа явлено в характере присущего рассказу сложного взаимодействие зоны героя и зоны автора. Рассказ «Квартирай» рационально и жестко построен на системе внутренних противоречий, череде разрывов и подмен, что заявлено в названии, уродливо звучащем, трансформирующим насмешливое словосочетание «квартирный рай» (отсылает к «рай в шалаше») в бетонное единство неологизма.

Мир рассказа крепиться на трех пространствах, соотнесенных с тройственным пониманием сути жизни. В терминологии Зины есть *жизнь-жизнь* (движение к новому), а есть *жизнь-движение-к-смерти*,

«когда её уже просто пережёвываешь, а она – тебя» [1, с. 9]. Мать героини предлагает еще одно понимание проживания жизни: *ненастоящая жизнь*.

Жизнь-движение-к-смерти – это провинция с ее застывшим временем, бетон моногородка, сохранение привычек своих родителей: «болезни, алкоголизм, поездки на дачу» [1, с. 10]. Времени в этом пространстве нет, поскольку оно не движется. Случайно встречаясь со своей сверстницей, соседкой по подъезду героиня замечает: «Двухлетний человек придерживался лапками за прожённые, залитые мочой, разрисованные фламастером стены. Туалетный запах, битые и серые от людей и времени окна. Зина помнила, что стеклянные осколки торчали ровно там же, где и 25 лет назад. Зина удивлялась, что соседка не замечала и не видела, на какие стены опираются маленькие пальцы её ребёнка» [1, с. 11].

В этом пространстве у героини нет имени, но есть клички: *резиновая, гондонка*. Уехав, она превращается в *инопланетянку*, чужой и непонятной и для своей матери: «мать точно знала, что Москва – это болезнь. Мать до сих пор не могла поверить, что Зине платили 100 тысяч в месяц просто за тексты. Она боялась гордиться дочерью, так как жизнь той казалась ей ненастоящей» [1, с. 13]. Единственное спасительное лекарство от этой жизни – побег из замкнутой обездвиженности городка в столицу.

Жизнь-жизнь в представлении героини – это пространство Москвы, которая первоначально буквально завораживала постоянной способностью меняться. Симптоматично, что и в этом пространстве автор лишает героиню имени собственного, она обозначена *своим кругом* как *зин, зинить*, вновь с маленькой буквы. По мере разворачивания текста все очевиднее становится, что в этом пространстве также, как в провинции, нет движения, но есть его имитация. *Жизнь-жизнь* становится бегом на месте в поисках решения «квартирного вопроса». Москва превращается в набор-перечисление жилья, о чем свидетельствует навязчивое обилие соответствующей лексики: *хрущёвки, многоэтажные панельки, новострой, апартаменты, ЖК, евродвушка, российское жильё, евроремонт в средиземноморском стиле, студия, переделанная из бывшей коммунальной комнаты, двушка на «Академической», конструктивистская съёмная однушка, двушка в девятиэтажке на Смоленке, двушка-хрущёвка, текстильщикова хрущёвка рядом с метро* и т. д. Аттестация любого человека осуществляется через качество жилья, которым он владеет: *Мальчик-квартирой-в-центре-Москвы*. Подмена движения ведет к сужению пространства: Зина все больше стремится к работе на *удаленке*,

закрывает себя в квартире, с большим трудом приобретенном собственном месте жизни. Вновь лекарством становится побег, уже принимаемый форму эскапизма. Традиционное понимание эскапизма – избегание неприятного, скучного в жизни, особенно путем чтения, размышлений и т. п. о чем-то более интересном, уход от обыденной реальности в инобытие, инореальность, иномирие, бегство от действительности. Для героини лекарством от скуки жизни становится фактический уход от офлайн в онлайн жизнь с редкими «вылазками» в действительность.

Третьим и, как оказалось, важнейшим пространством жизнедеятельности становится интернет, в котором у героини имя заменено ником, а ее индивидуальность анкетой. В этом пространстве живой человек становится излишне проблемным и *энергозатратным*, Человека можно *заказать*, одним кликом *удалить*, а отношения *поставить на паузу*: «Зина привыкла вбивать параметры поиска, отсматривать анкеты, процеживать негодящихся в переписках. Привыкла заказывать людей как еду или одежду – через интернет. Она чувствовала, что это всё равно нормально, они же точно так же заказывали её» [1, с. 23]; «Зина начала влюбляться в Лолу, а Лола начала влюбляться в Зину, Зина была за, а Лола не хотела никаких серьёзностей – Зина почувствовала это <...> Не сговариваясь, они почти прекратили общение...» [1, с. 26].

Человеческие эмоции, чувства слишком обременительны, они отрывают от квартиры, забирают его пространство и время. Героиня так и не смогла найти человека, достойного Квартира. Автор ставит жесткий эксперимент, заставляя героиню пройти испытание реальностью, возможностью выстроить настоящие отношения, основанные если не на любви, то на явной симпатии. Знакомство с Сашей осмысливается Зиной как «старомодное и странное, потому что случайное, неподготовленное» [1, с. 30], случившееся не в виртуальном пространстве, но в действительности, что неминуемо принесло ощущение катастрофичности и незащищенности мира (Саша, будучи ребенком, чудом уцелел после террористического взрыва): «Гибель чудовищная, городская, стремительная, безжалостная, реалистичная, сконструированная такой нарочно человеком же. Задыхаясь ночью в своей новой квартире под плитой чужой ужасной смерти, Зина думала, что те люди жили в настоящем квартире – погибли в своем доме и попадали сразу на небо. Если верить, но как тут можно не верить. И не было супергероя или супергероини для их спасения» [13]. Героиня отказывается от реальности, уходит в *ненастоящую жизнь*, в изоляцию

квартира, в пространстве которого она одна решает, *свайтить ей влево или свайтить вправо*. Главной проблемой именно этого рассказа становится проблема атомизации современного общества, явления распада связей в нем, социального разобщения. Атомизация общества, по мысли социальных психологов, выражается также в значительном снижении доверия между людьми.

Современный автор ставит диагноз целому поколению, больному эскапизмом, поколению, утрачивающему навыки реального общения и взаимодействия, принявших за норму виртуальную жизнь, ведущую к новому типу одиночества и самоизоляции личности.

Список литературы

1. Некрасова, Евгения. Домовая любовь / Евгения Некрасова. – М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2021.
2. Некрасова, Евгения. Кожа / Евгения Некрасова. – М. : Porcogn Books, 2002.
3. Пучкова, А. В. Магический реализм в сборнике Евгении Некрасовой «Сестроммам» как способ осмысления бытовой действительности / А. В. Пучкова // Архивариус. – 2021. – Т. 7, вып. 6 (60). – С. 70–73.
4. Мягков, А. Шесть книг, которые нужно приобрести на книжной ярмарке / А. Мягков // Российская газета. – 2020. – 4 сент. – С 5.
5. Ефремова, Д. Любовь, кура-гриль и мистика в маршрутке [Электронный ресурс] / Д. Ефремова. – Режим доступа: <https://portal-kultura.ru>. – Дата доступа: 07.09.2022.
6. Шакина, О. Предисловие / О. Шакина // Домовая любовь / Евгения Некрасова. – М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2021.
7. Быков, Д. Книжная полка Дмитрия Быкова: три главных книги июля [Электронный ресурс] / Д. Быков. – Режим доступа: <https://sobesednik.ru>. – Дата доступа: 29.11.2022.

T. Snigireva

SEARCH FOR A CURE FOR LIFE IN THE WORKS OF
EVGENIYA NEKRASOVA

The article shows that essentially all the works of different genres (stories, poems, essays-travelogues, and a novel) of the modern writer are based on representation and reflection of the traumatic experience (less often – on its overcoming). In the example of the short story «Flat of Eden», the correlation between the worldview positions of the author and the heroine is investigated. The heroine does everything possible to push off from the traumatic world, searches for a cure for off-line life in the online presence, and self-medicating in such a way. The author plays the role of a doctor, who shows the results of self-medicating, and diagnoses the entire generation, sick with escapism, losing interaction and communication skills, and normalizing virtual life that leads to a new type of loneliness and self-isolation.

Keywords: Evgeniya Nekrasova, traumatic experience, the author's zone, the hero's zone, escapism, social atomization.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



Автухович Татьяна Евгеньевна, профессор кафедры русской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы, доктор филологических наук, профессор; e-mail: avtuchovich@mail.ru.

Адельгейм Ирина Евгеньевна, Институт славяноведения РАН, профессор кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы, доктор филологических наук, профессор; e-mail: adelgejm@yandex.ru.

Афанасьева Юлиана Алексеевна, преподаватель-стажер Белорусского государственного университета, бакалавр искусств; e-mail: 5902053@mail.ru.

Балабанович Ирина Сергеевна, аспирант Белорусского государственного университета; e-mail: balabanovich_i@mail.ru.

Бараш Ольга Яковлевна, независимый исследователь, научный редактор издательства «Библиороссика»; e-mail: barasolga@yandex.ru.

Барковская Нина Владимировна, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета, доктор филологических наук, профессор; e-mail: n_barkovskaya@list.ru.

Бобрицких Людмила Яковлевна, доцент кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета, кандидат филологических наук; e-mail: bobritskih@yandex.ru.

Богданова Ольга Владимировна, ведущий научный сотрудник Института филологических исследований Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, доктор филологических наук, профессор; e-mail: olgabogdanova03@mail.ru.

Болнова Екатерина Владимировна, старший преподаватель кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского, кандидат филологических наук; e-mail: eka332@yandex.ru.

Булгакова Анна Александровна, доцент кафедры журналистики факультета истории, коммуникации и туризма Гродненского государственного университета имени Янки Купалы, кандидат филологических наук, доцент; e-mail: abulgakova@inbox.ru.

Варфаламеева Татьяна Владимировна, аспирант 3 курса Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова; e-mail: wtw1706@mail.ru.

Волков Иван Олегович, доцент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Национального исследовательского Томского государственного университета, кандидат филологических наук, доцент; e-mail: wolkoviv@gmail.com.

Голубков Андрей Васильевич, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук, доктор филологических наук, профессор; e-mail: andreygolubkov@mail.ru.

Грамматчикова Мария Олеговна, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Гуманитарного института Уральского федерального университета, кандидат филологических наук; e-mail: maria.gram@mail.ru.

Гриневич Ольга Артуровна, старший преподаватель кафедры русской филологии филологического факультета Гродненского государственного университета имени Янки Купалы, кандидат филологических наук; e-mail: olga.grinevich.1994@mail.ru.

Гулевич Елена Витальевна, доцент кафедры перевода и межкультурной коммуникации факультета истории, коммуникации и туризма Гродненского государственного университета имени Янки Купалы, кандидат филологических наук, доцент; e-mail: gulevich_ev@grsu.by.

Давыдова Алёна Владимировна, доцент кафедры литературы филологического факультета Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова, кандидат филологических наук; e-mail: a.davidova@narfu.ru.

Джежора Анастасия Сергеевна, студент 1 курса специальности «Русская филология» филологического факультета Белорусского государственного университета; e-mail: jass141721@gmail.com.

Елепова Марина Юрьевна, заведующий кафедрой литературы филологического факультета Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова, доктор филологических наук, профессор; e-mail: m.elepova@yandex.ru.

Ермилова Кира Евгеньевна, младший научный сотрудник отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения

Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН, аспирант;
e-mail: ermilova.kira@mail.ru

Жиляков Сергей Виктрович, доцент кафедры менеджмента Белгородского государственного национального исследовательского университета (Старооскольский филиал), кандидат филологических наук, доцент; e-mail: szilakov609@gmail.com.

Завельская Дарья Александровна, доцент кафедры общей и славянской филологии Института славянской культуры Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина, кандидат филологических наук; e-mail: daralzav@gmail.com.

Загирняк Михаил Юрьевич, научный сотрудник Академии Кантианы Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта, доктор философских наук; e-mail: mikhaail.zagirnyak@gmail.com.

Зелезинская Наталья Станиславовна, доцент кафедры теории и практики перевода факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, кандидат филологических наук; e-mail: zelennew@tut.by.

Зимина Евгения Витальевна, доцент кафедры романо-германских языков Института гуманитарных наук и социальных технологий Костромского государственного университета, кандидат экономических наук; e-mail: ezimina@gambler.ru.

Иваницкий Александр Ильич, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета, доктор филологических наук; e-mail: meisster@mail.ru.

Иоскевич Марина Михайловна, доцент кафедры английской филологии филологического факультета Гродненского государственного университета имени Янки Купалы кандидат филологических наук, доцент; e-mail: marioskevich@yandex.ru.

Карпиевич Антон Анатольевич, преподаватель-стажер филологического факультета Белорусского государственного университета, магистр; e-mail: karpievitch004@gmail.com.

Карпов Денис Львович, доцент кафедры общей и прикладной филологии, доцент кафедры общей психологии Ярославского государственного университета имени П. Г. Демидова, кандидат филологических наук, доцент; e-mail: karpovdl@yandex.ru.

Комаровская Татьяна Евгеньевна, профессор кафедры белорусской и зарубежной литературы филологического факультета Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка, доктор филологических наук, профессор; e-mail: komar37@mail.ru.

Король Нина Борисовна, аспирант кафедры русской филологии филологического факультета Гродненского государственного университета имени Янки Купалы, магистр; e-mail: knb.6444@gmail.com.

Кнэхт Наталья Петровна, доцент Института высокотехнологичного права, социальных и гуманитарных наук Московского института электронной техники, кандидат философских наук, доцент; e-mail: nataknekht@gmail.com.

Костюхина Марина Сергеевна, доцент кафедры языкового и литературного образования ребенка Института детства Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, кандидат филологических наук, доцент; e-mail: eakost@yandex.ru.

Кудряшов Игорь Васильевич, профессор кафедры русского языка и литературы историко-филологического факультета Арзамасского филиала Национального исследовательского Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского; e-mail: kiv.arz@mail.ru.

Лепишева Елена Михайловна, доцент кафедры литературно-художественной критики факультета журналистики Белорусского государственного университета, кандидат филологических наук; e-mail: elena_tochilina@mail.ru.

Липинская Анастасия Андреевна, доцент кафедры английской филологии гуманитарного факультета Санкт-Петербургского государственного экономического университета, кандидат филологических наук, доцент; e-mail: nastya.lipinska@gmail.com.

Локтевич Екатерина Вячеславовна, доцент кафедры литературно-художественной критики факультета журналистики Белорусского государственного университета, кандидат филологических наук; e-mail: lichorad.kat@mail.ru.

Малкина Виктория Яковлевна, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, кандидат филологических наук, доцент; e-mail: poetika@gmail.com.

Мельникова Ирина Александровна, доцент кафедры романской филологии историко-филологического факультета Российского государственного гуманитарного университета, кандидат филологических наук; e-mail: iramel73@gmail.com.

Модина Галина Ивановна, профессор кафедры романо-германской филологии Дальневосточного федерального университета, доктор филологических наук; e-mail: dorothea2@yandex.ru.

Мотеюнайте Илона Витаутасовна, профессор кафедры филологии, коммуникаций и русского языка как иностранного Псковского государственного университета, доктор филологических наук, доцент; e-mail: ilona_motya@mail.ru.

Мыслина Юлия Николаевна, аспирант кафедры русской и зарубежной филологии Владимирского государственного университета имени А. Г. и Н. Г. Столетовых; e-mail: yulia_mislina@mail.ru.

Нагина Ксения Алексеевна, профессор кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета, доктор филологических наук, доцент; e-mail: k-nagina@yandex.ru.

Никифорова Ольга Борисовна, доцент кафедры русской филологии филологического факультета Гродненского государственного университета имени Янки Купалы, кандидат филологических наук, доцент; e-mail: oniks30@gmail.com.

Носкова Анна Юрьевна, магистрант кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина; e-mail: annan1997@icloud.com.

Олешкевич Татьяна Анатольевна, доцент кафедры белорусской филологии филологического факультета Гродненского государственного университета имени Янки Купалы, кандидат филологических наук, доцент; e-mail: tania2001@tut.by.

Павельева Юлия Евгеньевна, ведущий научный сотрудник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына, кандидат филологических наук; e-mail: up1469@yandex.ru.

Плеханова Ирина Иннокентьевна, профессор кафедры новейшей русской литературы факультета филологии и журналистики Иркутского государственного университета, доктор филологических наук, профессор; e-mail: oembox@yandex.ru.

Поляков Дмитрий Кириллович, доцент кафедры славистики и центральноевропейских исследований Российского государственного гуманитарного университета Института славяноведения РАН, кандидат филологических наук, доцент; e-mail: vbnz2005@yandex.ru.

Ревуцкая Елена Алексеевна, докторант кафедры белорусского языка и литературы филологического факультета Минского государственного лингвистического университета, кандидат филологических наук, доцент; e-mail: alena.revutskaya@tut.by.

Семина Анна Андреевна, преподаватель кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, кандидат филологических наук; e-mail: seminaaa@yandex.ru.

Снигирева Татьяна Александровна, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета, доктор филологических наук, профессор; e-mail: tas0905@rambler.ru.

Старикова Надежда Николаевна, заведующий Отделом современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, Института славяноведения Российской академии наук, доктор филологических наук; e-mail: nstarikova@mail.ru.

Стулов Юрий Викторович, независимый исследователь, кандидат филологических наук; e-mail: yustulov@mail.ru.

Суворова Анна Александровна, доцент кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, доктор искусствоведения; e-mail: suvorova_anna@mail.ru.

Тернополь Татьяна Вячеславовна, доцент кафедры английского языка Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского, кандидат культурологии, доцент; e-mail: ternopoldp@mai.ru.

Турьшева Ольга Наумовна, профессор кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, доктор филологических наук, доцент; e-mail: oltur3@yandex.ru.

Тырышкина Елена Викторовна, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения лите-

ратуре Новосибирского государственного педагогического университета, доктор филологических наук, доцент; e-mail: kokovin@academ.org.

Тюна Валерий Игоревич, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий Российского государственного гуманитарного университета, доктор филологических наук, профессор; e-mail: v.tiupa@gmail.com.

Федюкина Елена Владимировна, доцент кафедры общей и славянской филологии Института славянской культуры Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина, кандидат культурологии, доцент; e-mail: ladperezvon@gmail.com.

Фещенко Дмитрий Сергеевич, аспирант Дальневосточного федерального университета; e-mail: dm_bbk@bk.ru.

Цветкова Ольга Леонидовна, доцент кафедры журналистики и медиакоммуникаций Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского, кандидат педагогических наук, доцент; e-mail: astra-211@mail.ru.

Черкес Татьяна Владимировна, старший преподаватель кафедры современных технологий доуниверситетского образования факультета довузовской подготовки Гродненского государственного университета имени Янки Купалы; e-mail: t_koteleva@mail.ru.

Чистопольская Александра Валерьевна, доцент кафедры общей психологии факультета психологии Ярославского государственного университета имени П. Г. Демидова, кандидат психологических наук; e-mail: chistosasha@mail.ru.

Шестакова Элеонора Георгиевна, независимый исследователь, доктор филологических наук; e-mail: shestakova_eleonora@mail.ru.

Штуккерт Мария Леонидовна, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии, иностранных языков и медиакоммуникации Иркутского государственного университета, кандидат филологических наук; e-mail: torkwemashenka@yandex.ru.

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Avtukhovich Tatyana, Professor of the Department of Russian Philology, of the Yanka Kupala State University of Grodno, Doctor of Philology, Professor; e-mail: avtuchovich@mail.ru.

Adelgeim Irina, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Professor of the Department of History and Typology of Russian and Foreign Literature, Doctor of Philology, Professor; e-mail: adelgejm@yandex.ru.

Afanasyeva Yuliana, trainee teacher of the Belarusian State University, Bachelor of Arts; e-mail: 5902053@mail.ru.

Balabanovich Irina, post-graduate student of the Belarusian State University; e-mail: balabanovich_i@mail.ru.

Barash Olga, independent researcher, scientific editor of the publishing house «Bibliorossika»; e-mail: barasolga@yandex.ru.

Barkovskaya Nina, Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Doctor of Philology, Professor; e-mail: n_barkovskaya@list.ru.

Bobritskikh Lyudmila, Associate Professor of the Department of History and Typology of Russian and Foreign Literature, Voronezh State University, Candidate of Philology; e-mail: bobritsckih@yandex.ru.

Bogdanova Olga, Leading Researcher of the Institute of Philological Research of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, Doctor of Philology, Professor; e-mail: olgabogdanova03@mail.ru.

Bolnova Ekaterina, Senior Lecturer, Department of Russian Literature, Institute of Philology and Journalism, Nizhny Novgorod State University named after N. I. Lobachevsky, candidate of philological sciences; e-mail: eka332@yandex.ru.

Bulgakova Anna, Associate Professor of the Department of Journalism of the Faculty of History, Communication and Tourism of the Yanka Kupala State University of Grodno, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor; e-mail: abulgakova@inbox.ru.

Varfalameeva Tatyana, 3rd year post-graduate student of the Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov; e-mail: wtw1706@mail.ru.

Volkov Ivan, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of the Philological Faculty of the National Research Tomsk State University, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor; e-mail: wolkoviv@gmail.com.

Golubkov Andrey, Leading Researcher, Institute of World Literature named after A. M. Gorky of the Russian Academy of Sciences, Doctor of Philology, Professor; e-mail: andreygolubkov@mail.ru.

Gramatchikova Maria, Senior Lecturer at the Department of Russian and Foreign Literature of the Humanitarian Institute of the Ural Federal University, Candidate of Philological Sciences; e-mail: maria.gram@mail.ru.

Grinevich Olga, Senior Lecturer of the Department of Russian Philology of the Faculty of Philology of the Yanka Kupala State University of Grodno, Candidate of Philological Sciences; e-mail: olga.grinevich.1994@mail.ru.

Gulevich Elena, Associate Professor of the Department of Translation and Intercultural Communication of the Faculty of History, Communication and Tourism of the Yanka Kupala State University of Grodno, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor; e-mail: gulevich_ev@grsu.by.

Davydova Alena, Associate Professor of the Department of Literature of the Faculty of Philology of the Northern (Arctic) Federal University after M. V. Lomonosov, candidate of philological sciences; e-mail: a.davidova@narfu.ru.

Dzhezhora Anastasia, 1st year student of the specialty «Russian Philology» of the Faculty of Philology of the Belarusian State University; e-mail: jass141721@gmail.com.

Elepova Marina, Head of the Department of Literature, Faculty of Philology, Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov, Doctor of Philology, Professor; e-mail: m.elepova@yandex.ru.

Ermilova Kira, Junior Researcher, Department of Classical Literature of the West and Comparative Literature, Institute of World Literature A. M. Gorky RAS, postgraduate student; e-mail: ermilova.kira@mail.ru.

Zhilyakov Sergey, Associate Professor, Department of Management, Belgorod State National Research University (Starooskolsky Branch), Candidate of Philological Sciences, Associate Professor; e-mail: szilakov609@gmail.com.

Zavelskaya Darya, Associate Professor of the Department of General and Slavic Philology, Institute of Slavic Culture, Russian State University named after A. N. Kosygina, candidate of philological sciences; e-mail: daralzav@gmail.com.

Zagirnyak Mikhail, Research Fellow, Kantiana Academy, Institute for the Humanities, Baltic Federal University Immanuel Kant, Doctor of Philosophy; e-mail: mikhail.zagirnyak@gmail.com.

Zelezinskaya Natalya, Associate Professor of the Department of Theory and Practice of Translation, Faculty of Sociocultural Communications of the Belarusian State University, Candidate of Philological Sciences; e-mail: zelennew@tut.by.

Zimina Evgenia, Associate Professor, Department of Romano-Germanic Languages, Institute for the Humanities and Social Technologies, Kostroma State University, Kostroma, Russia; candidate of economic sciences; e-mail: ezimina@rambler.ru.

Ivanitsky Alexander, Leading Researcher, Institute of Higher Humanitarian Studies, Russian State University for the Humanities, Doctor of Philology; e-mail: meisster@mail.ru.

Iskevich Marina, Associate Professor of the Department of English Philology of the Philological Faculty of the Yanka Kupala State University of Grodno, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor; e-mail: marioskevich@yandex.ru.

Karpievich Anton, teacher-trainee of the Faculty of Philology of the Belarusian State University, Master; e-mail: karpievitch004@gmail.com.

Karpov Denis, Associate Professor of the Department of General and Applied Philology, Associate Professor of the Department of General Psychology, Yaroslavl State University named after P. G. Demidov, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor; e-mail: karpovdl@yandex.ru.

Komarovskaya Tatyana, Professor of the Department of Belarusian and Foreign Literature of the Faculty of Philology of the Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank, Doctor of Philology, Professor; e-mail: komar37@mail.ru.

Korol Nina, post-graduate student of the Department of Russian Philology of the Faculty of Philology of the Yanka Kupala State University of Grodno, Master; e-mail: knb.6444@gmail.com.

Knekht Natalya, Associate Professor of the Institute of High-Tech Law, Social Sciences and Humanities of the Moscow Institute of Electronic Technology, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor; e-mail: nataknekht@gmail.com.

Kostyukhina Marina, Associate Professor of the Department of Language and Literary Education of the Child, Institute of Childhood, Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, candidate of philological sciences, associate professor; e-mail: eakost@yandex.ru.

Kudryashov Igor, Professor of the Department of Russian Language and Literature of the Faculty of History and Philology of the Arzamas Branch of the National Research Nizhny Novgorod State University named after N. I. Lobachevsky; e-mail: kiv.arz@mail.ru.

Lepisheva Elena, Associate Professor of the Department of Literary and Artistic Criticism of the Faculty of Journalism of the Belarusian State University, Candidate of Philological Sciences; e-mail: elena_tochilina@mail.ru.

Lipinskaya Anastasia, Associate Professor of the Department of English Philology, Faculty of the Humanities, St. Petersburg State University of Economics, Ph. D. in Philology, Associate Professor; e-mail: nastya.lipinska@gmail.com.

Loktevich Ekaterina, Associate Professor of the Department of Literary and Artistic Criticism of the Faculty of Journalism of the Belarusian State University, Candidate of Philological Sciences; e-mail: lichorad.kat@mail.ru.

Malkina Victoria, Head of the Department of Theoretical and Historical Poetics of the Institute of Philology and History of the Russian State University for the Humanities, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor; e-mail: poetika@gmail.com.

Melnikova Irina, Associate Professor of the Department of Romance Philology of the Faculty of History and Philology of the Russian State University for the Humanities, Candidate of Philology; e-mail: iramel73@gmail.com.

Modina Galina, Professor of the Department of Romano-Germanic Philology, Far Eastern Federal University, Doctor of Philology; e-mail: dorothea2@yandex.ru.

Moteyunaite Ilona, Professor of the Department of Philology, Communications and Russian as a Foreign Language, Pskov State

University, Doctor of Philology, Associate Professor; e-mail: ilona_motya@mail.ru.

Myslina Yuliya, post-graduate student of the Department of Russian and Foreign Philology, Vladimir State University named after A. G. and N. G. Stoletovs; e-mail: yulia_mislina@mail.ru.

Nagina Ksenia, Professor of the Department of History and Typology of Russian and Foreign Literature, Voronezh State University, Doctor of Philology, Associate Professor; e-mail: k-nagina@yandex.ru.

Nikiforova Olga, Associate Professor of the Department of Russian Philology of the Faculty of Philology of the Yanka Kupala State University of Grodno, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor; e-mail: oniks30@gmail.com.

Noskova Anna, master student of the Department of Russian and Foreign Literature of the Faculty of Philology, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin; e-mail: annan1997@icloud.com.

Oleshkevich Tatyana, Associate Professor of the Department of Belarusian Philology of the Philological Faculty of the Yanka Kupala State University of Grodno, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor; e-mail: tania2001@tut.by.

Pavelyeva Yulia, Leading Researcher of the Alexander Solzhenitsyn House of Russian Abroad, Candidate of Philological Sciences; e-mail: up1469@yandex.ru.

Plekhanova Irina, Professor of the Department of Modern Russian Literature, Faculty of Philology and Journalism, Irkutsk State University, Doctor of Philology, Professor; e-mail: oembox@yandex.ru.

Polyakov Dmitry, Associate Professor of the Department of Slavic Studies and Central European Studies, Russian State University for the Humanities, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor; e-mail: vbnz2005@yandex.ru.

Revutskaya Elena, doctoral student of the Belarusian language and literature department of the philological faculty of the Minsk State Linguistic University, candidate of philological sciences, associate professor; e-mail: alena.revutskaya@tut.by.

Semina Anna, Lecturer, Department of the History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process, Faculty of Philology, Moscow

State University named after M. V. Lomonosov, candidate of philological sciences; e-mail: seminaaa@yandex.ru.

Snigireva Tatyana, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University, Doctor of Philology, Professor; e-mail: tas0905@rambler.ru.

Starikova Nadezhda, Head of the Department of Contemporary Literature of Central and South-Eastern Europe, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Doctor of Philology; e-mail: nstarikova@mail.ru.

Stulov Yury, independent researcher, candidate of philological sciences; e-mail: yustulov@mail.ru.

Suvorova Anna, Associate Professor of the Department of Theory and History of Culture, Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, Doctor of Arts; e-mail: suvorova_anna@mail.ru.

Ternopol Tatyana, Associate Professor of the Department of English, Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor; e-mail: ternopoldp@mai.ru.

Turysheva Olga, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of the Philological Faculty of the Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Doctor of Philology, Associate Professor; e-mail: oltur3@yandex.ru.

Tyryshkina Elena, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methods of Teaching Literature, Novosibirsk State Pedagogical University, Doctor of Philology, Associate Professor; e-mail: kokovin@academ.org.

Tyupa Valery, Head of the Department of Theoretical and Historical Poetics of the Scientific and Educational Center for Cognitive Programs and Technologies of the Russian State University for the Humanities, Doctor of Philology, Professor; e-mail: v.tiupa@gmail.com.

Fedyukina Elena, Associate Professor of the Department of General and Slavic Philology, Institute of Slavic Culture, Russian State University named after A. N. Kosygina, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor; e-mail: ladperezvon@gmail.com.

Feshchenko Dmitry, post-graduate student of the Far Eastern Federal University; e-mail: dm_bbk@bk.ru.

Tsvetkova Olga, Associate Professor of the Department of Journalism and Media Communications of the Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor; e-mail: astra-211@mail.ru.

Cherkes Tatyana, Senior Lecturer, Department of Modern Technologies of Pre-University Education, Faculty of Pre-University Training of the Yanka Kupala State University of Grodno; e-mail: t_koteleva@mail.ru.

Chistopolskaya Alexandra, Associate Professor of the Department of General Psychology, Faculty of Psychology, Yaroslavl State University named after P. G. Demidova, candidate of psychological sciences; e-mail: chistosasha@mail.ru.

Shestakova Eleonora, independent researcher, Doctor of Philology; e-mail: shestakova_eleonora@mail.ru.

Shtukkert Maria, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of the Institute of Philology, Foreign Languages and Media Communication of the Irkutsk State University, Candidate of Philological Sciences State University; e-mail: torqwemashenka@yandex.ru.

СОДЕРЖАНИЕ



АНТРОПОЛОГИЯ ТРАВМЫ

| | |
|--|----|
| <i>Плеханова И. И.</i> Ольга Берггольц: «Дожить до конца трагедии»..... | 3 |
| <i>Богданова О. В.</i> Интертекст как способ преодоления любовного переживания в «Воротишься на родину» И. Бродского..... | 13 |
| <i>Турьшева О. Н.</i> Мать как источник травмы в повествовательном искусстве последних двух десятилетий..... | 20 |
| <i>Зелезинская Н. С.</i> Самоубийство героя как травма другого: феноменология проблемного подростково-молодёжного романа..... | 27 |
| <i>Лепишева Е. М.</i> Насилие в русской и белорусской драматургии 2010-х гг.: эстетический и коммуникативный аспекты..... | 36 |
| <i>Павельева Ю. Е.</i> «Горе у всех было без конца»: травматический опыт в воспоминаниях И. Г. Берхман..... | 45 |
| <i>Мельникова И. А.</i> Найти слова: травма и стыд в творчестве Анни Эрно..... | 51 |
| <i>Гриневич О. А.</i> Диалог как механизм преодоления травмы эмиграции в лирике Б. Кенжеева..... | 57 |
| <i>Олешкевич Т. А.</i> Чалавек і абставіны: асэнсаванне постчарнобыльскай эпохі ў апавесці В. Карамазава «Краем белага шляху»..... | 64 |
| <i>Черкес Т. В.</i> Отражение социальных трансформаций в постсоветской балладе..... | 69 |

ТРАВМА В ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

| | |
|--|----|
| <i>Голубков А. В.</i> Травма как «общее место»: опыт французских петраркистов XVI века (сонеты Луизы Лабе и Оливье де Маньи)..... | 79 |
| <i>Ермилова К. Е.</i> Телесное и духовное: травма в романе «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» Ш. Сореля (1623–1633)..... | 86 |
| <i>Модина Г. И.</i> Танатологические мотивы в ранней прозе Флобера: экзистенциальные тревоги и травматический опыт..... | 94 |

| | |
|--|-----|
| <i>Нагина К. А.</i> «Психологический этюд над детской душой»: травматический опыт ребёнка в изображении Л. Толстого, С. Аксакова, Ф. Достоевского..... | 101 |
| <i>Волков И. О.</i> Трагический конфликт Софокла в осмыслении И. С. Тургенева: «Антигона» и «Отцы и дети»..... | 110 |
| <i>Кудряшов И. В.</i> Трагизм эпохи «переходного времени» в предсмертном цикле Г. И. Успенского «Очерки переходного времени»..... | 119 |
| <i>Варфаламеева Т. В.</i> Обращение к новому жанру как способ преодоления психологической травмы: на примере жизни и творчества И. Л. Щеглова-Леонтьева..... | 128 |
| <i>Елепова М. Ю.</i> Детская психологическая травма как один из истоков секуляризации религиозного сознания А. П. Чехова..... | 133 |
| <i>Тырышкина Е. В.</i> «Историософия» М. Зенкевича (на материале лирики 1910-х гг.)..... | 142 |
| <i>Ревуцкая Е. А.</i> Город как пространство памяти в стихах о Кракове Марии Павликовской-Ясножевской и переводах Натальи Астафьевой..... | 153 |
| <i>Никифорова О. Б.</i> Смех як магчымасць пераадолення псіхалагічнай траўмы (паводле рамана Янкі Брыля «Птушкі і гнёзды»)..... | 158 |

ПИСЬМО КАК ИЗЖИВАНИЕ ТРАВМЫ

| | |
|---|-----|
| <i>Тюпа В.</i> Катастрофический нарратив Пастернака («Доктор Живаго»)..... | 168 |
| <i>Адельгейм И. Е.</i> Гротеск vs травма нарратива (проза Сильвии Хутник, Игоря Остаховича, Андрея Тургенева)..... | 174 |
| <i>Фещенко Д. С.</i> Синтаксис коллективной травмы. Язык репрессивного опыта в прозе Варлама Шаламова (на материале цикла «Левый берег»)..... | 186 |
| <i>Мыслина Ю. Н.</i> Слово как способ изживания травм революций в романе Дж. Джойса «Улисс» и литературно-историческом путеводителе М. Шишкина «Русская Швейцария»..... | 195 |
| <i>Джежора А. С.</i> Фокус травмы в романе Яны Вагнер «Вонгозеро»..... | 204 |

| | |
|---|-----|
| <i>Иваницкий А. И.</i> Фильм Л. ф. Триера «Европа» как анатомия киноанализа национальной травмы..... | 210 |
| <i>Барковская Н. В.</i> Вариация темы «человек перед лицом смерти» в романе Дм. Данилова «Саша, привет!»..... | 219 |
| <i>Бараиш О. Я.</i> «Часть речи» И. Бродского: травмоговорение или мифотворчество?..... | 228 |
| <i>Карпов Д. Л., Чистопольская А. В.</i> Травматический опыт в русскоязычных романах о современной истории..... | 238 |
| <i>Булгакова А. А.</i> Творчество как экспликация травмы героев романа М. Петросян «Дом, в котором...»..... | 247 |
| <i>Зимина Е. В.</i> Поэзия как средство совладания с ограничениями в период пандемии..... | 254 |
| <i>Локтевич Е. В.</i> Эстетический кризис в песенной поэзии А. Н. Фишева..... | 261 |
| <i>Завельская Д. А.</i> Необратимость и чудо: мотив преодоления в сказочных произведениях Е. Шварца..... | 274 |
| <i>Носкова А. Ю.</i> Закрытый мир драматургии Рината Ташимова..... | 281 |

КОЛЛЕКТИВНАЯ ТРАВМА КАК ПАМЯТЬ

| | |
|---|-----|
| <i>Грамотчикова М. О.</i> Тюрьма как личная и коллективная травма 1930-х годов на материале дневника и поэзии О. Берггольц..... | 290 |
| <i>Поляков Д. К.</i> Реакция на чешскую национальную травму 1968 года в эссеистике Милана Кундеры..... | 299 |
| <i>Семина А. А.</i> Травма как опыт поколения в русской поэзии рубежа XX–XXI вв. (Д. Новиков, Л. Шевченко, Б. Рыжий)..... | 307 |
| <i>Федюкина Е. В.</i> Преодоление травматического опыта лагерных испытаний как путь христианского подвижничества (на материале эпистолярного наследия о. Романа Медведя)..... | 316 |
| <i>Штуккерт М. Л.</i> История в романах А. Иванова: «фантомные боли» или катарсис? | 323 |
| <i>Стулов Ю. В.</i> Травма индивидуальная – коллективная – межпоколенческая в романе Я. Гьяси «Возвращение домой»..... | 331 |
| <i>Малкина В. Я.</i> Память и забвение в романе Р. Федермана «Тсс... История одного детства»..... | 338 |

| | |
|--|-----|
| <i>Мотейюнайте И. В.</i> Работа памяти в романе Е. Чижова «Собиратель рая»..... | 344 |
| <i>Автухович Т. Е.</i> «Будущее светло и прекрасно?»..... | 352 |
| <i>Костюхина М. С.</i> Как лечит календарь: от годовщин к юбилеям (опыт советского календаря и постсоветской литературы)..... | 362 |

ВОЙНА И ПАМЯТЬ О ВОЙНЕ

| | |
|---|-----|
| <i>Суворова А. А.</i> От войны к войне: художник как свидетель..... | 373 |
| <i>Липинская А. А.</i> Первая мировая война и эволюция готической новеллистики..... | 382 |
| <i>Загирняк М. Ю.</i> Первая мировая война в творчестве Ф. А. Степуна... | 388 |
| <i>Болнова Е. В.</i> Травматический опыт Великой Отечественной войны в поэзии и прозе В. Сосноры..... | 394 |
| <i>Балабанович И. С.</i> Поэзия Д. Самойлова как опыт проживания военной травмы..... | 406 |
| <i>Бобрицких Л. Я.</i> Травматическая ситуация и пути её преодоления в военных балладах А. Т. Твардовского..... | 416 |
| <i>Давыдова А. В.</i> Война как травматический опыт в рассказах В. С. Маслова «Восьминка» и «Зырянова бумага»..... | 425 |
| <i>Тернопол Т. В.</i> Детективное творчество А. Кристи в период Второй мировой войны..... | 430 |

СВОЙ СРЕДИ ЧУЖИХ, ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ

| | |
|---|-----|
| <i>Карпиевич А. А.</i> Диалог культур в «Африканской трилогии» Чинуа Ачебе..... | 438 |
| <i>Афанасьева Ю. А.</i> Травматический опыт в научно-популярных работах Зоры Нил Херстон..... | 444 |
| <i>Гулевич Е. В.</i> Травма как обратная сторона американской мечты в мемуарах Ш. Алекси «Не надо... Скажи, что любишь меня»..... | 452 |
| <i>Кнэхт Н. П.</i> Расколотый мир европейской культуры в «другой» литературе..... | 461 |
| <i>Жиляков С. В.</i> Мнемоническая травма и её репрезентации в лирике русского зарубежья..... | 468 |

| | |
|---|-----|
| <i>Старикова Н. Н.</i> Тема «вычеркнутых» и её эмпатическая перцепция в современном словенском романе..... | 476 |
| <i>Шестакова Э. Г.</i> Экзистенциальные проблемы обыкновенных людей в романе Владимира Зарева «День нетерпения»..... | 483 |
| <i>Комаровская Т. Е.</i> Преодоление травматического опыта в романе М. Этвуд «Телесные повреждения»..... | 495 |
| <i>Иоскевич М. М.</i> Травмирующее воздействие социального мифа на авторское сознание (на материале романа «Сын» Р. Мурашко)..... | 499 |
| <i>Цветкова О. Л.</i> Эскапизм и травматический опыт: диалектика взаимодействия..... | 510 |
| <i>Король Н. Б.</i> Разрыв связи поколений как культурная травма в творчестве В. Шарова (на материале романов «Воскрешение Лазаря» и «Возвращение в Египет»)..... | 517 |
| <i>Снигирева Т. А.</i> Поиск лекарства от жизни в творчестве Евгении Некрасовой..... | 527 |
| Сведения об авторах | 535 |
| Information about authors | 542 |

Научное издание

ЭНЕРГИЯ ТРАВМЫ

Сборник научных статей

Издаётся в авторской редакции
Ответственный за выпуск *Т. Е. Автухович*
Компьютерная вёрстка: *А. Г. Кузнецова*
Дизайн обложки: *И. В. Банах*

Техническое редактирование: *М. В. Вахмянина,*
Я. Я. Пекарь, И. П. Зимницкая
Подготовка обложки: *А. И. Соболева*

Подписано в печать 07.07.2023. Формат 60×84¹/₁₆.
Бумага офсетная. Ризография. Гарнитура Таймс.
Усл. печ. л. 32,32. Уч.-изд. л. 36,0. Тираж 45 экз. Заказ 032

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Гродненский государственный университет
имени Янки Купаль».

Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/261 от 02.04.2014.

Ул. Ожешко, д. 22, 230023, Гродно

ISBN 978-985-582-567-9



9 789855 825679 >