МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В.ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Кольцова Наталья Зиновьевна

Жанровые модификации неомифологического романа в модернистской прозе советской России 1920-х – 1930-х гг.

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

доктора филологических наук

Том I

научный консультант

д. ф. н., профессор М.М. Голубков

Москва — 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Том I

ВВЕДЕНИЕ……..…….…… **4**

ГЛАВА 1. РОМАН И МИФ: РЕЗУЛЬТАТ ИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА…….…….... **34**

§ 1.1. Миф и неомиф — сходства и различия. Неомифологизм как культурное явление XX века. Неомифологическое сознание и новые мифы как структурная единица текста……. **34**

§ 1.2. Концепция мифа по Лосеву……. **39**

§ 1.3. Неомифологический роман 1920–1930-х годов XX века как результат «встречи» неомифологического сознания и романного мышления художника-модерниста……..…... **51**

§ 1.4. Роман в XX веке: изменения в структуре жанра…….…… **53**

ГЛАВА 2. «МЫ» Е. И. ЗАМЯТИНА КАК НЕОМИФОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН: АНТИУТОПИЯ, ИЛИ НАУЧНЫЙ МИФ О МИРЕ…….…. **87**

§ 2.1. Замятинская теория антиутопии. Антиутопия и миф……...……..... **87**

§ 2.2. Специфика замятинского модернизма. Синтетизм Замятина и синкретические тенденции в русской литературе первой трети XX века…….… **92**

§ 2.3. «Аналитический миф» Замятина: антижанр как антимиф…….... **102**

§ 2.4. Миф и неомиф в романе Замятина: уровни героя-повествователя и автора…… 105

§ 2.5. Неомифологическое сознание автора. Научные мифы…… **112**

§ 2.6. Мифопоэтика Замятина. Вторичный язык романа: поэтика реминисценций, мифологемы. Интертекст. Интермедиальность…… **130**

§ 2.7. Национальная специфика романа Замятина «Мы». Замятинское наследие. Замятин и современная культура…… **144**

ГЛАВА 3. «ЧЕРТУХИНСКИЙ БАЛАКИРЬ» С. А. КЛЫЧКОВА: РУССКАЯ МОДЕРНИСТСКАЯ СКАЗКА……..…….. **149**

§ 3.1. Повествовательная стратегия автора……. **151**

§ 3.2. Клычков и магический реализм…….. 176

§ 3.3. Роман Клычкова как модернистская проза…… 191

§ 3.4. Жанровое своеобразие «Чертухинского балакиря»: от былички к сказке…… 198

§ 3.5. «Чертухинский балакирь» и современная русская литература….. 218

Том II

ГЛАВА 4. НЕОМИФОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН А. П. ПЛАТОНОВА «ЧЕВЕНГУР»: РУССКАЯ МОДЕРНИСТСКАЯ ПРИТЧА……. 3

§ 4.1. Модернизм Андрея Платонова…… 3

§ 4.2. Жанровое своеобразие «Чевенгура». «Чевенгур» как притча…….. 5

§ 4.3. Сновидческий метод Платонова. Сознательное и подсознательное в романе: «евнух души»……. 39

§ 4.4. Повествовательная структура романа……. 54

§ 4.5. Категории детскости и детского в романе Платонова…….. 64

§ 4.6. Притчевая поэтика телесности. Слово и тело в романе «Чевенгур». Тема пола……. 68

§ 4.7. Поэтика болезни и смерти в романе. Тело как система координат. «Телоцентричность»…….. 80

ГЛАВА 5. «МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. А. БУЛГАКОВА КАК РОМАН-МИСТЕРИЯ……..…. 114

§ 5.1. Специфика модернизма Булгакова……..…….. 114
§ 5.2. Жанровое своеобразие булгаковского романа…….. 116

§ 5.3. От «Театрального романа» к «Мастеру» — от драмы к опере….. 196

§ 5.4. Музыкальное в романе «Мастер и Маргарита»…… 217

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……..... 246

БИБЛИОГРАФИЯ……..... 267

ВВЕДЕНИЕ

Неомифологический роман — явление достаточно хорошо изученное, однако вопрос, является ли он новой жанровой разновидностью XX столетия, или неомифологизм — это внежанровая дефиниция, до сих пор остается дискуссионным. Так, В. Н. Топоров пишет: «При более широком подходе к теме «неомифологизма» начала века неизбежен выход за пределы художественной литературы в сферу изобразительного искусства и музыки. Впрочем, «неомифологические» живописные (реже — скульптурные) и музыкальные произведения, как правило, тоже соотнесены с текстами художественной литературы: в простейших случаях — как их «пересказ» или специализированный по «материалу» комментарий, в наиболее сложных — как некий самостоятельный, по сути дела, «главный» текст, принципиально «перекрывающий» исходную литературную основу и формирующий совершенно новые «неомифологические» смыслы на своем собственном языке (естественно, в таких случаях этот «главный» текст — музыкальный или живописный — не может быть понят как перевод литературного текста, некое элементарное переложение его на «материально» другой язык). Эти наиболее сложные случаи и выступают как наиболее показательные и интересные, поскольку именно с ними связаны едва ли не самые высокие достижения «неомифологизма» в русской культуре начала XX века»[1].

Неомифологизм рассматривается и как «философское явление»[2]. И все же, по справедливому замечанию Д. А. Батурина и Е. Б. Еренчиновой, «Сегодня понятие «неомифологизм» используется главным образом в литературоведении»[3]. Однако и в области филологической мысли нет единого мнения о смысловом наполнении слов «неомифологизм», «неомиф».

---

1 Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начале XX в. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». — Edizioni M. Y. Trento. 1990. С. 42.

2 Батурин, Д. А., Еренчинова Е. Б. Неомифологизм как философское явление // Вестник Челябинского государственного университета. № 2. 2024. С. 44–54.

3 Там же.

Действительно, неомиф (как, впрочем, и собственно миф) — понятие чрезвычайно широкое, захватывающее сферу мышления, с одной стороны, и поэтики — с другой: не случайно В.П. Руднев рассуждает о «неомифологическом сознании»[4], тогда как Е.М. Мелетинский сосредоточен на рассмотрении «поэтики мифа», подчеркивая при этом, что применительно к собственно мифу (древнему, или т. н. «первичному» — в терминах Я. В. Солдаткиной — мифу) «нельзя говорить о собственно художественных приемах»[5]. Для данного исследования важны оба толкования неомифа — и как категории сознания, и как явления, имеющего непосредственное отношение к области поэтики, в связи с чем на передний план выдвигаются проблемы стиля (направления) и жанра.

Со времен Ф. В. Й. Шеллинга, который и ввел в обиход понятие нового мифа[6], к таковому принято относить любой авторский миф — в том числе и миф романтиков и реалистов. Е. М. Мелетинский отмечает, что «…мифологизм в романе XX в. функционирует в весьма широком ареале, несводимом к западноевропейскому модернизму 20–30-х годов в узком смысле этого термина»[7].

В то же время, как подчеркивает И. В. Кузнецов, «понятие неомифологизм по справедливости применяется к культуре модерна»[8]. Подобной точки зрения придерживаются и Е. М. Мелетинский, и З. Г. Минц, выявляющие радикальное отличие неомифа не только от архаичных мифов, но и от иных индивидуальных (авторских) мифов, порожденных культурой романтизма или реализма. По их мнению, причины кроются не столько в пополнении словаря вторичного языка (во многом сформированного

---

4 Руднев В. П. Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 1997. С. 184.

5 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. С. 7.

6 Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966. С. 147–159.

7 Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 370.

8 Кузнецов И. В. Мифология мифа как фундамент культуры постмодерна // Вестник Кемеровского государственного университета. 2022. Т. 24. №1. С. 41–49.

историко-культурными сюжетами — не в последнюю очередь эпохи романтизма) и даже не в грамматике (способах введения мифов в художественную структуру), сколько — прежде всего — в прагматике неомифа, который отнюдь не всегда преследует задачу гармонизации мира. Напротив, неомиф, по словам Е. М. Мелетинского, — это антимиф, миф «наизнанку»[9]. Самый яркий пример — «Улисс» Дж. Джойса, основанный на инверсии архетипических образов и мотивов). Кроме того, именно в связи с мифотворчеством модернизма вопросы поэтики выдвигаются на передний план, поскольку, по словам С. С. Хоружего, определяющими чертами модернизма является «безграничная вера в стиль, культ стиля, мистика и мифология стиля»[10].

Для данной работы принципиальным является представление о неомифологическом романе как о феномене модернистской культуры, порожденной модернистским типом сознания: «На смену реализму пришел модернизм — не как литературное направление, течение, метод, но как философия, как взгляд на мир, как манера чувствовать и думать», — утверждает М. М. Голубков[11].

Недоверие к рационалистическому способу постижения мира в русской культуре на рубеже XI–XX веков и влечет за собой обращение к мифу: «…русский (а по всей вероятности, и европейский) символизм уже в конце XIX — начале XX в. не только формирует, под влиянием Ф. Ницше и Р. Вагнера, концепцию пути современного искусства «от символа к мифу» (Вяч. Иванов), но и активно стремится создавать «тексты-мифы» ярко новаторского типа»[12], — пишет З. Г. Минц. Мелетинский, как и Минц, соотносит новый этап интереса к мифу в русской и мировой культуре XX века

---

9 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 355.

10 Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале. — СПб.: Азбука, 2015. С. 54.

11 Голубков М. М. Литературный процесс: от реализма к модернизму. — М.: АСТ, 2026. С. 19.

12 Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство — СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 59–96.

именно с развитием романа. Мелетинский подчеркивает: «и миф и роман принадлежат к сфере повествования», и «так называемое „возвращение к мифу“ произошло прежде всего на почве романа, тогда как мифологические мотивы в поэзии широко использовались, пусть не столь „архетипически“, и в XIX в.»[13].

Интересно, однако, что, отмечая неразрывную связь неомифа и романа, Мелетинский и Минц не заостряют вопрос об изменениях в структуре жанра: исследователей занимает собственно специфика мифотворчества авторов XX столетия — как общеэстетические предпосылки обращения к мифу, так и способы инкорпорирования мифологических сюжетов и образов в текст.

Задачу же рассмотреть «жанровые следствия» мифотворческих установок писателей рубежа веков ставит перед собой В. В. Полонский. В книге «Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века» он показывает, как обращение к мифу влияет на изменение жанровой картины русской литературы начала XX века, подчеркивая при этом, что сознательно не рассматривает «авангардные — и, шире, постсимволистские — явления мифопоэтики (за исключением некоторых показательных и концептуально для нас важных примеров пограничного характера)»[14], прежде всего потому, что «окончательно развернув свой потенциал по большей части уже в 1920-е годы, системно-эстетически (в отличие от поздних произведений того же Д. С. Мережковского) они принадлежат скорее следующему этапу развития литературы…»[15].

Однако Полонский, в отличие от Мелетинского и Минц, осуществляет анализ мифопоэтики Серебряного века на примере всех трех родов литературы. В определенной степени данное диссертационное исследование,

---

13 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 360.

14 Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. — Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. — М.: Наука, 2008. С. 9–10.

15 Там же.

сфокусированное на следующем этапе мифотворчества XX века, продолжает изыскания Полонского, но исключительно в области романного жанра.

О стремлении литературы XX века к жанровому обновлению пишет Н. Л. Лейдерман, полагающий, что именно в творчестве представителей модернизма обнаруживается тяготение к «долитературным» источникам, к мифу: «…происходит оживление глубинных слоев жанровой культуры, актуализация памяти «старинных» и даже долитературных жанров, их осовременивание — порой не без иронии, но и с весьма уважительным учетом их семантического ресурса»[16]. При этом, как справедливо подчеркивает исследователь, «новый жанр, если он укоренился, создает жанровую традицию – и те художники, кто попадают под ее обаяние, уже начинают работать с памятью о мироустройстве, которая окаменела в жанре-предтече: апеллируют к ней, раздвигают ее границы, корректируют ее»[17]. В качестве доказательства исследователь приводит произведения писателей реалистической направленности, опирающихся на достижения литературы предшествующей эпохи: «Пример — „Тихий Дон“ или „Жизнь Клима Самгина“, не случайно их называют „эпопеями толстовского типа“»[18]. Думается, сегодня уже правомочно рассуждать о традициях не только реалистической, но и модернистской культуры, породившей свои жанровые «каноны». На наш взгляд, к таким если не канонам, то к устойчивым жанровым образованиям относится и русский неомифологический роман 1920–1930-х годов.

Не вызывает сомнений тот факт, что некоторым из произведений классиков русской литературы исследуемого периода суждено было стать так называемыми прецедентными текстами. Так, по мнению Руднева, в творчестве Булгакова неомифологическое сознание эпохи обрело законченное жанровое

---

16 Лейдерман Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром? // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Вып. 9: Вопросы теории. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2006. С. 32.

17 Там же. С. 18.

18 Там же.

воплощение: «Одним из самых ярких романов-мифов европейской литературы XX в. является, безусловно, „Мастер и Маргарита“ М. А. Булгакова»[19]. Однако не менее ярким воплощением неомифологических тенденций становятся романы Е. Замятина, С. Клычкова, А. Платонова, в которых миф не выделяется в самостоятельный историко-временной план, но играет при этом не менее важную роль, создавая, может быть, даже более сложную художественную структуру (доказывая тем самым, что жанровое разнообразие неомифологического романа обусловлено не только набором сюжетов или мотивов, но стратегией мифологизирования, или «грамматикой мифа»). Очевидно, что внутренняя близость столь не похожих друг на друга текстов обеспечивается не обращением авторов к общим источникам (библейским, античным или историко-культурным сюжетам, которые могут присутствовать и в произведениях писателей, в целом чуждых поэтике мифологизирования), но прежде всего самой ориентацией писателей на миф как на особый способ постижения и «объяснения» мира. Платонова, Булгакова, Замятина и Клычкова — при всех различиях в принципах отбора и инкорпорирования мифов в текст — объединяет «неомифологическое сознание» (В. П. Руднев), интерес к мифу как к текстопорождающей модели мироустройства и человеческой психики. Важной, таким образом, для понимания неомифологической природы их романов оказываются не только семантика (и даже не только «грамматика»), но и прагматика мифа, сама авторская интенция — миро- и мифомоделирующие установки авторов (именно поэтому важными для данной работы являются различия между понятиями интертекста и неомифа: первый отнюдь не всегда является следствием авторского намерения создать оригинальный миф).

И если в символистской прозе достаточно сложно разграничить такие понятия, как интертекстуальность и неомифологизм (исключением становится, роман «Петербург», являющийся репрезентативным явлением не только символизма, но и модернизма в целом, и, может быть, «Мелкий бес»

[19] Руднев В. П. Словарь культуры XX века. С. 186.

Ф. Сологуба), то в литературе 20-х годов XX века они уже выступают как понятия хотя и родственные, но отнюдь не синонимичные: действительно, богатый реминисцентный фон произведений Б. Пильняка, Ю. Олеши, О. Мандельштама отнюдь не всегда дает основания для введения их в поле романа-мифа XX века, тогда как не вызывает сомнений, что поэтика мифологизирования — основа романа «Мастер и Маргарита». Интертекстуальность и неомифологизм смежные, но не синонимичные понятия.

Итак, именно литература 20-х годов XX века предоставляет богатый материал для рассмотрения феномена неомифологического сознания и, как следствие, для рассуждений о широком жанровом спектре неомифологического романа, вступающего в сложную систему взаимодействий с существующими или формирующимися жанрами и жанровыми разновидностями (будь то роман о романе, роман о художнике или роман-путешествие). Однако целью данного исследования является не рассмотрение процесса мутации канонических жанров в результате их вхождения в поле неомифологизма, но выявление тех новых жанровых матриц, которые своим появлением обязаны именно неомифологическому сознанию XX века и которые доказывают свою продуктивность и жизнеспособность на протяжении всего XX века и, возможно, переходят и в следующее тысячелетие. Именно такой, в определенном смысле проспективный, а не ретроспективный подход к рассмотрению неомифологического романа предопределяет и методологические принципы его исследования: при рассмотрении жанровых модификаций этого действительно нового образования целесообразным представляется обращение не только к бахтинской концепции «памяти жанра», но и к формалистской теории «доминанты» (чему и будет посвящена первая глава).

Выбор произведений, анализ которых осуществляется в данной работе, обусловлен стремлением рассмотреть наиболее репрезентативные жанровые разновидности «нового мифа» 20–30-х годов XX века с точки зрения не столько мифологического «словаря» (присутствия в текстах устойчивых

сюжетов, относящихся к различным сферам — библейской, античной, историко-культурной, идеологической и пр.), сколько «грамматики» мифа (разнообразия писательских техник, предопределенных неомифологическим сознанием авторов).

Следует отметить, что при рассмотрении произведений, входящих в пантеон литературы социалистического реализма, имело бы смысл, напротив, сосредоточиться на выявлении и классификации собственно «сюжетов» — идеологических мифов (большинство из которых на поверку оказываются архаичными мифами, набор которых, однако, существенным образом отличается от тех, которые формировали корпус мифопоэтических «претекстов» Серебряного века: теперь это мифы о создании нового мира, а не о завершении прежнего), а также на прагматике идеомифов. Однако стратегия исследования постсимволистского романа-мифа предполагает фокусировку на поэтике «нового мифа», неомифа, в котором усиливается роль гротеска, фантастики и прочих видов вторичной условности, в свою очередь продуцирующих новый взгляд на повествовательный алгоритм прозы, организацию хронотопа, логику сюжетного построения текста, а также на принципы работы с языком. На фоне отмеченного выше внутреннего родства произведений, принадлежащих одному корпусу текстов — модернистской (постсимволистской) версии неомифологического романа, особую значимость обретают именно различия в авторских подходах к работе с мифом, поэтому при анализе того или иного произведения в поле зрения оказываются лишь те элементы художественной структуры, которые позволяют обозначить его жанровую доминанту и благодаря этому приблизиться к постижению специфики неомифологического романа в целом.

Объектом исследования настоящей диссертации является феномен русского неомифологического романа, зародившегося в лоне символизма[20], но оформление получившего в 1920–1930-е годы. Русская проза этого периода не

[20] Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. С. 59–96.

просто сохраняет достижения Серебряного века и прежде всего символистского романа, в свою очередь наследующего традициям XIX столетия, но творчески перерабатывает их. Как отмечает В. П. Руднев, с начала 20-х годов XX века (то есть в так называемый «постсимволистский» период отечественной культуры) происходит кристаллизация поэтики неомифологического романа: «Начиная с 1920-х годов, то есть времени расцвета модернизма в литературе, практически каждый художественный текст прямо или косвенно строится на использовании мифа: „Волшебная гора“ Т. Манна — миф о певце Тангейзере, проведшем семь лет на волшебной горе богини Венеры, „Иосиф и его братья“ того же автора — мифы библейские и египетские, мифология умирающего и воскресающего бога; „Шум и ярость“ Фолкнера — евангельская мифология; „Процесс“ и „Замок“ Ф. Кафки — сложное переплетение библейских и античных мифов; „Мастер и Маргарита“ М. Булгакова — вновь евангельская мифология»[21].

Предметом исследования в данной работе выступают жанровые модификации неомифологического романа — роман-антиутопия, роман-сказка, роман-притча и роман-мистерия, которые рассматриваются на **материале** романистики 1920–1930-х годов — произведений «Мы» Е. Замятина, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Чертухинский балакирь» С. Клычкова и «Чевенгур» А. Платонова, а также романов, наследующих им в жанровой сфере.

Выбор романов обусловлен их репрезентативностью с точки зрения представленности в них неомифологических тенденций на уровне жанра.

Итак, нижняя граница рассматриваемого явления выбрана не случайно: 20-е годы XX века — это пик расцвета неомифологической прозы как в мировой, так и в русской литературе, что является следствием, как справедливо отмечает Руднев, вхождения модернизма в фазу становления и зрелости. Романы Замятина, Булгакова, Платонова, Клычкова предоставляют неоспоримые доказательства окончательного оформления тех тенденций,

[21] Руднев В. П. Словарь культуры XX века. С. 184.

которые проявились в эпоху символизма — в первую очередь в прозе Андрея Белого.

При том, что далеко не все писатели 1920-х годов могут быть охарактеризованы как «эпигоны Андрея Белого», не вызывает сомнений тот факт, что творчество «русского Джойса» оказало влияние — прямое или опосредованное — на прозу послереволюционного периода. В книге Е. Б. Скороспеловой[22] блестяще показано, как «неклассическая проза» 1920–1950- х годов XX в. закрепляет художественные открытия Белого. Принимая точку зрения Скороспеловой, мы, однако, оба романа, заглавия которых вынесены в название книги («Петербург» и «Доктор Живаго»), воспринимаем не только как обозначение границ периода расцвета модернистской прозы (1920–1950-е годы), но и как завершение, подведение итогов двух «эпох» — в одном случае символизма и художественных экспериментов Серебряного века, в другом — модернистской прозы в целом. И если автор книги «От Белого до Пастернака» рассматривает различные виды неклассической прозы (в том числе орнаментальной, сказовой и др.), то данное исследование посвящено лишь одной ее разновидности, пусть и самой яркой, — неомифологическому роману.

Именно поэтому в данной работе по сравнению с книгой Скороспеловой сужены исторические рамки исследуемого явления: верхняя граница — 1930-е годы — задана не случайно, поскольку в произведениях 1940–1950-х годов все более отчетливо проявляют себя иные мифотворческие тенденции, связанные с попытками создания нового, жизнеутверждающего, мифа, основы которого как раз и закладываются в 20-е годы XX века (а может быть, даже раньше — в прозе М. Горького).

В данной диссертации не рассматриваются произведения соцреалистического «пантеона». И если принять точку зрения

[22] Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). — М.: ТЕИС, 2003. С. 358.

Е. М. Мелетинского, согласно которой неомиф — это антимиф[23], то закономерно выведение за пределы неомифологизма романов, если не отвечающих в той или иной степени магистральным установкам советской идеомифологии, то ориентированных на «позитивные» мифы, на создание утопической модели светлого будущего. Так, Я. В. Солдаткина, развивая идеи Скороспеловой о постепенном нарастании в послереволюционной прозе тенденций по преодолению настроения отчаяния и замене его пафосом оптимизма, веры в будущее, пишет: «Краеугольным свойством мифопоэтики прозы рассматриваемого периода [1930–1950-х годов — Н. К.] является внутренняя потребность в художественной разработке новой мифопоэтической концепции, воплощающей в себе и изменившееся миросознание нации, и те надежды и чаяния, которые связаны с ее дальнейшим духовно-нравственным возрастанием»[24]. При этом в поле зрения Солдаткиной оказываются произведения как писателей-реалистов, так и представителей «неклассической прозы». «Вера в возможность установления новой гармонии в той или иной степени свойственна романам и М. А. Шолохова, и А. П. Платонова, и Б. Л. Пастернака», — пишет Солдаткина[25]. Не разделяя уверенности литературоведа в том, что романы Платонова свидетельствуют о вере (пусть и с оговоркой — «в той или иной степени») в возможность реализации мечты, воплощении утопии, согласимся с исследователем в том, что романистика рассматриваемого ею периода 30–50-х годов XX века существенным образом отличается от прозы предшествующих послереволюционных десятилетий — и дело, на наш взгляд, не только в приверженности (или неприверженности) писателей установкам социалистического реализма, но и в ином по сравнению с модернизмом подходе к воссозданию и осмыслению действительности, часто в

---

23 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 355.

24 Солдаткина Я. В. Эпическое мышление в прозе 1930–1950 гг.: мифопоэтический аспект // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. №2 (56) 2011. С. 118.

25 Там же.

сознательном отказе от модернистской эстетики или неприятии оной. Так, спорным выглядит утверждение Солдаткиной, видящей в литературе исследуемого ею периода последовательное развитие открытий Серебряного века: «Последующие литературные эпохи — и прежде всего, эпоха 30–50-х годов, воспользовались творческим опытом модернизма, освоенными им приемами литературной адаптации мифологического материала и построения на его основе неомифологических текстов»[26]. Однако история XX в. доказывает, что далеко не все литературные «эпохи» имели возможность опираться на достижения Серебряного века: сложно игнорировать «разломы» и «разрывы» в истории русской культуры XX столетия. По мере удаления от Серебряного века сила его воздействия на культуру (и прежде всего влияния модернизма и даже идеологически заряженного и потому до определенного момента «безопасного» авангарда) ослабевает — с тем, чтобы получить новый импульс лишь в конце XX века. Нельзя игнорировать и рапповский призыв «учиться у классиков» (разумеется, XIX века) на фоне настороженного и сдержанного отношения к «урокам» XX века. Конечно, сами по себе мифопоэтические тенденции не являются прерогативой исключительно модернизма[27] — они могут проявляться и в иных художественных системах, в частности, в литературе реализма (будь то «классический» реализм или формирующийся социалистический реализм). Так, Я. В. Солдаткина подчеркивает: «Уже применительно к классической русской литературе можно говорить о наличии определенной связи между эпичностью произведения и актуализацией в нем тех или иных мифопоэтических аллюзий и реминисценций… Однако в литературе XIX века обращение к мифологической сфере, создание мифопоэтических образов носило спорадический, латентный характер, что вызвано, безусловно, спецификой

---

26 Солдаткина Я. В. Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции. — М.: Экон-Информ, 2009. С. 18.

27 Так, Мелетинский отмечает, что «…мифологизм в романе XX в. функционирует в весьма широком ареале, несводимом к западноевропейскому модернизму 20–30-х годов в узком смысле этого термина» (Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 370).

мифопоэтического образа, мотивированного не реалистически, не психологически, но именно «мифологически»…»[28]. И отмеченное исследователем различие между реалистической и мифологической трактовкой образа, на наш взгляд, не должно ограничиваться рамками XIX столетия. Думается, принципы работы с «новыми» мифами в произведениях писателей, тяготеющих к эстетике реализма, и в XX веке достаточно близки к технике XIX века — и прежде всего потому, что именно русская классическая проза этого периода (а не «неклассическая проза») является образцом для писателей реалистической направленности. Вечные темы и вечные типы, безусловно, присутствуют и в произведениях русских классиков, и в этом смысле можно рассуждать о мифопоэтической природе произведений не только Островского, Гончарова, но и Шолохова. И вряд ли прозу Шолохова можно рассматривать как продолжение и развитие неомифологизма Серебряного века (что не отменяет, разумеется, мифопоэтической природы его романов). Подчеркнем, однако, что книга Солдаткиной посвящена не проблемам неомифологического романа как жанровой разновидности, а вопросам мифопоэтики (прозы 1930–1950-х гг.) — понятия, как будет показано далее, более широкого, чем неомифологизм.

Однако и наследующая Серебряному веку литература зарубежья также не будет рассмотрена в данном исследовании, хотя и по иным причинам: далеко не каждое произведение, представляющее собой индивидуальное (литературное) мифотворчество, обретает статус «неомифа». Кроме того, литература зарубежья (прежде всего проза представителей старшего поколения), противопоставляющая себя культуре метрополии, оказывается внутренне ей близка идеологической «заряженностью» (пусть и с противоположным знаком): излишняя категоричность, даже безапелляционность суждений во всем, что касается «противника», деление мира на «свой» и «чужой» не могут не сказываться на свободе творческого

[28] Солдаткина Я. В. Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции. С. 16.

самовыражения и, как следствие, на принципах работы с центральными мифологемами (*утраченная родина* и *чужбина*), существующими не столько в поле свободной и сложной интеллектуальной игры со знаками предшествующей культуры («относительной мифологии» в терминах А. Ф. Лосева)[29], сколько в пространстве остро переживаемой, трагически проживаемой реальности (лосевской «абсолютной мифологии»[30]). Иными словами, к произведениям Шмелева, Зайцева, как и к произведениям литературы социалистического реализма, в большей степени применима категория «мифа», а не неомифа (что не отменяет, разумеется, сознательной опоры авторов на достижения всей предшествующей культуры — неомифологические тенденции в их творчестве). Наиболее ощутимый элемент прозы Бунина не характеры, а стиль, язык, вобравший в себя все богатство русской литературы, не только прозы, но и (прежде всего) поэзии. Так, Ю. Мальцев отмечает именно «стилевое самосознание писателя»[31]. На наш взгляд, произведения младоэмигрантов первой волны, при всей интертекстуальной сложности и философской глубине, едва ли могут претендовать на статус «универсальных» мифов отечественной культуры: «„Неомифы“, являющиеся плодом индивидуального творчества, — пишет В. Е. Хализев, — становятся мифами в полном смысле, лишь когда они вызывают в обществе сильный резонанс: тексты, притязающие на роль мифов... властно требуют активной и, главное, длительной заинтересованности широкой публики»[32]. Действительно, «мифогенные» тексты обречены становиться «неомифами», если они созвучны породившему их времени и чреваты порождением традиции, как это, в частности, происходит с произведениями символистов, подарившими русской культуре ряд мифологем и устойчивых образов-мотивов (например, образ

---

29 Лосев А. Ф. Диалектика мифа. — М.: Мысль, 2001. С. 173.

30 Там же. С. 217.

31 Мальцев Ю. В. Иван Бунин. 1870–1953. — Франкфурт н/М, М.: Посев, 1994. С. 84.

32 Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики. — М.: Гнозис, 2005. С. 215.

недотыкомки, ставший воплощением абсурда действительности, кошмара провинциальной жизни, отразившейся в сознании безумца). Следует признать, что на сегодняшний день в связи с произведениями многих талантливых писателей первой волны (особенно среднего и младшего поколения — Г. Газданова, Б. Поплавского) сложно рассуждать о длительной заинтересованности ими массовой аудиторией в силу того, что сами тексты относительно недавно (с точки зрения формирования мифологем / культурем) вошли в пространство отечественной культуры. Возможно, в будущем имена названных писателей станут прецедентными в той же мере и степени, что и имена Набокова и Замятина.

Итак, на наш взгляд, проза младшего поколения — Газданова, Поплавского и др. при несомненном обращении каждого из них к поэтике мифологизирования, вовлекающей в текст элементы как русской, так и европейской культуры (прежде всего наследия Пруста), на данном этапе еще не дает достаточных оснований для выводов об оформлении в их творчестве репрезентативной модели русского неомифологического романа. Кроме того, ни «Вечер у Клэр», ни «Аполлон Безобразов» не позволяют рассуждать о мифе как об основном факторе их поэтики, подчиняющем себе все остальные уровни текста. Общий «нерв» творчества писателей младшего поколения — трагедия «чужого», человека, ощущающего себя изгоем, — это все же некий универсальный сюжет XX столетия, и здесь в качестве репрезентативных текстов выступают произведения Кафки и Камю. При всей оригинальности и самобытности произведений Газданова вряд ли даже наиболее пронзительный «Вечер у Клэр» можно трактовать как «новый русский миф».

Таким образом, **хронологические рамки исследования** — время оформления русского неомифологического романа (как модернистской разновидности романа-мифа), которое, на наш взгляд, ограничивается 1920–1930-ми годами XX столетия. Нижняя граница рассматриваемого явления выбрана не случайно: 20-е годы XX века — это «…время расцвета «неклассической» прозы с присущим ей универсальным типом обобщения, неомифологизмом, орнаментальностью, фантастикой и гротеском», —

пишет Скороспелова[33].

Верхняя граница — 1930-е годы — задана изменившейся природой мифотворчества в культуре советской России. В произведениях 1940–1950-х годов все более отчетливо заявляет о себе новый, жизнеутверждающий, миф, основы которого как раз и закладываются в 1920-е годы (а может быть, даже раньше — в прозе М. Горького). Идеомифологическая система, кристаллизующаяся после 1930-х годов, в большей степени ориентирована на реалистическую поэтику, чем на модернистское сознание и модернистскую культуру — притом, что «на фоне расцвета «неклассической» прозы отвоевывает свои позиции реалистическое направление. В русле взаимодействия модернистских и классических тенденций рождается «новый» Горький, появляются произведения К. Федина („Города и годы“), Л. Леонова („Вор“)»[34].

Географические рамки исследования — литература, созданная в советской России (или т. н. метрополии).

Степень научной разработанности темы

Явлению неомифологизма в художественной литературе XX века посвящено немалое количество академических исследований, составивших основу методологии данной работы, поэтому целесообразно остановиться на тех, которые были написаны за последние несколько лет. Особый интерес представляют работы Я. В. Погребной[35], Я. Войводич. Некоторые положения труда Войводич представляются более чем спорными. Так, исследовательница утверждает: «Термин «неомифологизм» […] стал употребляться, прежде всего, в рамках поэтики постмодернизма…»[36]. Данное мнение вступает в

---

33 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 29.

34 Там же.

35 Погребная Я. В. О компонентах мифопоэтического и некоторых принципах их идентификации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2013. №4 (22): в 2-х ч. Ч. 1. С. 150–154; Войводич Я. Неомифологизм в актуальной русской прозе. — М. : ФЛИНТА, 2021. 240 с.

36 Войводич Я. Неомифологизм в актуальной русской прозе. С. 7.

противоречие с выводами Минц, Руднева и др., рассматривающих неомифологизм как порождение модернистской культуры. С точки зрения автора монографии, различия между модернизмом и постмодернизмом можно интерпретировать как противопоставление «ремифологизации и демифологизации»[37], что и служит основанием для рассмотрения современной прозы, а не занимающей нас романистики 1920–1930-х годов. Однако, что важнее в контексте данного исследования, для Войводич, как и для Погребной, романное творчество авторов XX века служит материалом, на основе которого делаются выводы о видах мифопоэтики и неомифологизма, но не объектом и тем более не предметом исследования.

В своею очередь проблемам жанровых разновидностей романа послереволюционного периода посвящено немало работ, ключевой из которых является монография Е. Б. Скороспеловой «Русская советская проза 20–30-х годов: судьбы романа»[38]. В центре внимания Е. Б. Скороспеловой находятся произведения реалистической направленности, тогда как в более поздней работе — монографии «Проблемы неклассической прозы» — акценты уже смещены на явления модернизма и авангарда (или т. н. «неклассические» формы реалистической прозы), благодаря чему проблемы неомифологизма закономерно выдвигаются на передний план. Тем не менее при рассмотрении жанрового синтеза в романистике Булгакова, Замятина и др. автор монографии не ставит перед собой задачу рассмотреть неомифологическое мышление в качестве основного жанропорождающего элемента, а видит в нем — наряду с иными тенденциями (гротескной образностью, орнаментализмом и др.) — один из факторов, предопределяющих глобальные изменения в прозе (и не только в романной).

Вопросам сращения мифа и романа в русской литературе XX века посвящено не так много исследований. Большинство работ последних лет по

---

37 Войводич Я. Неомифологизм в актуальной русской прозе. С. 9.

38 Скороспелова Е. Б. Русская советская проза 20–30-х годов: судьбы романа. — М.: Изд-во МГУ, 1985. 264 с.

мифопоэтике сосредоточены не на проблемах жанра, а на анализе отдельных текстов или аспектов мифологизирования. Неомифологизм Булгакова и мифопоэтические тенденции в творчестве Платонова стали предметом изучения О. А. Корниенко, И. С. Урюпина, Я. В. Солдаткиной[39].

Неомифологический роман 1920–1930-х годов как самостоятельная жанровая единица представлен лишь в небольшом количестве исследований. В монографии Ярошенко «Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова»[40] объектом исследования становится не только романистика Платонова, но и собственно жанровая структура романа-мифа XX столетия, что обусловливает особую ценность работы для данной диссертации. Автор монографии рассматривает проблему взаимодействия романа (и шире — эпических жанров) и мифа. Более того, по отношению к «Чевенгуру» используется понятие неомифологического романа. Однако важнейшая в контексте нашего исследования морбуальная поэтика и поэтика телесности, непосредственно связанные с притчевой природой текста и «телесным», «больным» словом, не попали в поле зрения исследователя.

Работы А. В. Миронова[41] важны прежде всего самой постановкой вопроса: в статьях предпринимается попытка доказать, что неомифологический роман занимает особое место в жанровой иерархии и в силу этого требует особых принципов исследования. Однако и в этих работах синкретизм неомифологического мышления не рассматривается.

Как справедливо подчеркивает Миронов, «в научной литературе, посвященной исследованию трансформации мифа в романе <…> отсутствует

---

39 Корниенко О. А. Мифопоэтика инфернальной образности романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 2016. № 3. С. 90–118; Урюпин И. С. Мифопоэтические корни образа Азазелло в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вестник Челябинского гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. 2008. № 26 (127). Вып. 25. С. 150–160; Солдаткина Я. В. Особенности мифопоэтики романной прозы А. П. Платонова: диалог с мифологемами эпохи // Вестник РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2008. № 3. С. 24–30.

40 Ярошенко Л. В. Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова. Гродно: ГрГУ, 2004. 137 с.

41 Миронов А. В. Принципы исследования неомифологического романа XX века (жанровый аспект) // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 903–906; Миронов А.В. Неомифологический роман в ряду романной жанровой парадигмы XX века // Наука и современность. 2010. № 4 (2).

более или менее четкое определение неомифологического романа как жанра»[42]. Тем не менее позволим себе дать следующее определение неомифологического романа: неомифологический роман — жанровая разновидность модернистского романа, основу которого составляет неомифологическое сознание автора, обращающегося к устойчивым сюжетам и образам мировой культуры и с их помощью строящего свой индивидуальный миф о мире.

По проблемам неомифологизма и влияния мифа на литературные жанры за последнее время были защищены следующие докторские диссертационные исследования: «Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XX — начала XX в.» В. В. Полонского (2008 г.), «Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов (А. П. Платонов, «М. А. Шолохов, Б. Л. Пастернак)» Я. В. Солдаткиной (2011 г.), «Неомифологизм В. В. Набокова: способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения»» Я. В. Погребной (2006 г.), «Мифопоэтика Вячеслава Иванова в контексте идей русского символизма: истоки, генезис, стратегии» С. Д. Титаренко (2013 г.), «Неомифологические тенденции в визуальной культуре XX–XIX вв.» О. В. Строевой (2022 г.)[43].

Разные направления в изучении жанра неомифологического романа XX века продемонстрированы также в кандидатских диссертациях. Перечислим наиболее заметные из них: «Миф в русской прозе конца XX — начала XXI веков» И. Н. Зайнуллиной (2004 г.), «Неомифологизм как этнорелигиозный феномен культуры Дальневосточного Зарубежья»

---

[42] Миронов А. В. Принципы исследования неомифологического романа XX века (жанровый аспект). С. 903.

[43] Погребная Я. В. Неомифологизм В. В. Набокова: способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения: дис. ... д-ра филол. наук. Ставрополь, 2006; Полонский В. В. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX — начала XX века : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008; Солдаткина Я. В. Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов (А. П. Платонов, М. А. Шолохов, Б. Л. Пастернак): дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011; Строева О. В. Неомифологические тенденции в визуальной культуре XX–XXI веков: дис. ... д-ра культурологии. СПб., 2022; Титаренко С. Д. Мифопоэтика Вячеслава Иванова в контексте идей русского символизма: истоки, генезис, стратегии: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2013.

И. А. Дябкина (2014 г.) «Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина» А. В. Дмитриева (2002 г.), «Функции литературно-мифологической образности в прозе Л. Петрушевской» Е. Д. Монгуша (2014 г.)[44].

Рассмотрение прозы современных авторов с точки зрения неомифологических тенденций свидетельствуют о том, что неомифологизм не локализован во временном отрезке первой трети XX века, но является одним из важнейших явлений современной литературы.

Как следует из книги Полонского, вопрос о влиянии мифа на жанры русской литературы 1920–1930-х годов еще не до конца прояснен, и проявления неомифологических тенденций в произведениях постсимволистского периода в жанровой сфере, как подчеркивает автор, по-прежнему «нуждаются в отдельном аналитическом исследовании»[45]. Отсутствие обобщающих работ по проблемам взаимодействия мифа и литературных жанров и, как следствие, по вопросам жанровых модификаций неомифологического романа 20–30-х годов XX века предопределяет **актуальность** данного исследования.

Методологическая и теоретическая основа

При проведении исследования использовались сравнительно-исторический метод, а также историко-литературный и теоретико-литературоведческий подходы, которые сочетались с системным анализом художественного текста, включающим и интермедиальный аспект.

Теоретическую основу диссертации составили исследования, посвящённые жанровой природе романа, а также труды, рассматривающие проблемы мифа и неомифа. Так, особое значение имеют работы М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, В. Е. Хализева, Н. Т. Рымаря и др.

---

44 Дмитриев А. В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина: дис. канд. филол. наук. — Волгоград, 2002; Дябкин И. А. Неомифологизм как этнорелигиозный феномен культуры Дальневосточного Зарубежья: дис. … канд. философ. наук. М., 2014; Зайнуллина И. Н. Миф в русской прозе конца XX — начала XXI веков : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. … канд. филол. наук. — Казань, 2004; Монгуш Е. Д. Функции литературно-мифологической образности в прозе Л. Петрушевской: дис. … канд. филол. наук. Абакан, 2014.

45 Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. С. 9–10.

Исследование опирается на универсальную типологию русской прозы XX века, предложенную Е. Б. Скороспеловой, М. М. Голубковым, Н. Л. Лейдерманом, М. Н. Липовецким*[46] и др. При выявлении новых жанровых моделей и образований определяющими явились как концепция жанровой «доминанты», выдвинутая формальной школой, так и теория «памяти жанра», ключевая в учении Бахтина. При рассмотрении вопроса о мифе и неомифе опору составили труды А. Ф. Лосева, Е. М. Мелетинского, З. Г. Минц, К. Леви-Стросса и др. Использованы работы А. Н. Веселовского, Ю. М. Лотмана, Ю. Н. Тынянова, О. М. Фрейденберг и др. о мотивном анализе, сюжетосложении. Важное теоретическое значение для иследования имели работы по фольклору и древнерусской культуре А. Н. Афанасьева, Д. С. Лихачева, А. М. Панченко, Е. М. Мелетинского, А. А. Потебни, В. Я. Проппа и др. Мы обратились к работам психологов Л. С. Выготского, Ж. Пиаже, З. Фрейда, К. Г. Юнга и др.

Важной для данной работы является концепция Е. Зейферт, полагающей, что «жанр и этническая картина мира, по сути, представляют собой подобные друг другу умозрительные явления» и «их предназначение состоит в создании определенного образа мира»[47]. Мысль исследовательницы о «жанровом мышлении этноса» позволяет[48] выдвинуть предположение о том, что русский неомифологический роман обладает ярко выраженной национальной спецификой.

Научная новизна работы определяется рассмотрением в качестве жанропорождающих моделей неомифологического романа не столько сюжетных схем, системы мотивов или образов героев (что характерно и для реалистической прозы), сколько тех уровней поэтики, которые выдвигаются на передний план именно в модернистской прозе с ее приматом стиля, — таких

---

[46] *Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org.

[47] Зейферт Е. И. Жанр и этническая картина мира в поэзии российских немцев второй половины XX — начала XXI вв. Lage (NRW): BMV Verlag Robert Burau, 2009. С. 318.

[48] Там же.

как особое построение хронотопа, специфическая повествовательная стратегия, лейтмотивная структура текста, установка на диалог искусств, а также взаимодействие художественной и научной мысли, особенности языковой фактуры и пр.

На основе данного подхода выявляются основные жанровые модели русского неомифологического романа 1920–1930-х годов, а также доказывается его национальная специфика и уникальность в пространстве мировой неомифологической прозы XX столетия.

Цель исследования:

— доказать, что неомифологический роман 1920–1930-х годов — жанровая разновидность романа, породившая новую жанровую традицию в русской литературе;

— систематизировать жанровые модификации неомифологического романа 1920–1930-х годов;

Целью диссертационного исследования определены его **задачи**:

— раскрыть имманентные и внешние причины формирования субжанров неомифологического романа;

— обозначить принципы выявления жанровых моделей неомифологического романа;

— определить основные жанровые формы русского неомифологического романа 1920–1930-х годов;

— выявить художественное своеобразие прецедентных текстов, определивших развитие субжанров русского неомифологического романа XX века.

Положения, выносимые на защиту:

1. Русский неомифологический роман 1920–1930-х годов — уникальное явление мировой культуры, специфическая жанровая разновидность, вобравшая в себя завоевания русской классической литературы и русской символистской прозы и в свою очередь ставшая основой (ориентиром и образцом) для неомифологического романа современной

русской литературы.

2. В литературе 1920–1930-х годов неомиф выступает как категория мировосприятия, мышления и как функциональная единица текста: первичное условие создания неомифологического романа — новый тип мифологического сознания, или так называемое неомифологическое сознание автора, благодаря чему миф становится определяющим структурообразующим элементом произведения.

3. Жанрообразующим элементом (жанровой доминантой) неомифологического романа может выступать не только сюжет, мотив или образ персонажа, но и любой уровень художественной структуры (хронотоп, монтажная техника построения текста, язык, в том числе уникальный авторский синтаксис, повествовательная стратегия, цветопись, лейтмотивная система, поэтика реминисценций, интермедиальное начало), поскольку для модернистской прозы в сильной позиции находится авторский стиль.

4. Русский неомифологический роман обладает ярко выраженной национальной спецификой, проявляющейся именно в жанровой сфере (что особенно наглядно проявляется на фоне западноевропейского неомифологического романа, тяготеющего к жанру интеллектуального романа). На передний план в русском неомифологическом романе 1920–1930-х годов выдвигаются роман-антиутопия, роман-притча, роман-мистерия, роман-сказка.

5. Роман-антиутопия Е. И. Замятина, заложивший основы данного жанра в мировой литературе, является одной из разновидностей русского неомифологического романа, выступая в роли т. н. «аналитического мифа», созданного писателем и ученым, сознательно выстраивающим художественный текст в соответствии с научными открытиями и прозрениями.

6. В романе С. А. Клычкова «Чертухинский балакирь» благодаря уникальной повествовательной стратегии показан процесс зарождения былички и сказки в сознании «мифического субъекта» (по Лосеву) и воссоздается механизм перехода одной в другую В лоне модернистской

культуры происходит соединение литературных жанров (романа и литературной сказки) и жанров фольклорных.

7. Благодаря роману А. П. Платонова «Чевенгур» в русской модернистской литературе утвердится новая русская притча — уже не как одна из разновидностей малых прозаических жанров, но как крупная форма, сохраняющая в то же время генетическую связь с жанрами видений, снов, откровений. Важнейшим признаком данной жанровой модификации неомифологического романа является затрудненный синтаксис — т. н. «странноязычие», язык визионера, пророка, медиума.

8. Булгаковский роман-мистерия «Мастер и Маргарита» утвердит в русской литературе принципиально новый для романа жанровый алгоритм — многоярусный хронотоп, созданный по модели вертепа или средневековой площадной мистерии, а также интермедиальное начало, установку на диалог с театральным искусством, в том числе с оперой.

Степень достоверности исследования обеспечивается комплексом методологических подходов и выбором материала. В работе применены методы литературоведческого анализа, включая мифопоэтический, историко-биографический, а также интермедиальный подходы к исследованию модернистской прозы, что позволяет обнаружить жанровые предпосылки и последствия формирования неомифологического романа 1920-х – 1930-х годов как устойчивого жанрового образования.

Апробация результатов исследования проходила на заседании кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова 16.06.2026. Результаты исследования также изложены в виде научных сообщений и докладов на следующих международных научных конференциях: XII Мандельштамовские чтения: «Поэзия XX века как целое: Серебряный век и его проекции на конец столетия» (Москва, 2025); Международная научная конференция «Новое в литературоведении: тенденции и перспективы развития науки о литературе в

современном мире. К 65-летию кафедры теории литературы» (Москва, 2025); VIII Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс» (Москва, 2023); «Образ будущего в русской литературе XX–XXI вв. (Москва, 2023); Третья научно-практическая конференция «Литературное наследие Серебряного века: традиции, преемственность, актуальность» К 125-летию журнала «Мир искусства» (Москва, 2023); Научно-практическая конференция с международным участием «Литературное наследие Серебряного века: традиции, преемственность, актуальность» (Москва, 2021, 2022); VII Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» (Москва, 2020); «Поколение 1899 года (А.П. Платонов, Ю.К. Олеша и др.)» (Москва, 2019);«Немая музыка»: тишина как предмет художественной и научной рефлексии» (Москва, 2018); «Литература как игра и мистификация» в рамках Шестых научных чтений «Калуга на литературной карте России» (Калуга, 2018); «Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве. К 125-летию со дня рождения» (Москва, 2018); Бахрушинские чтения-2017. Театр революции: к 100-летию революции (Москва, 2017); Ломоносовские чтения-2017 (Москва, 2017); V Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» (Москва, 2016); «KUNST/Камера: искусство кино и межкультурный диалог» (Санкт-Петербург, 2016); Международная научная конференция «Кино — театр» (к году кино в России) (Москва, 2016); «Интертекстуальность кино» (Москва, 2015); «Театральность кино» (Москва, 2015); «Литературоведение на современном этапе. Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина» (Тамбов — Елец, 2014); «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (Проблемы теории и методологии изучения)» (Москва, 2014); V Международный конгресс «Русский язык: исторические судьбы и современность» (Москва, 2014); Ломоносовские чтения (Москва, 2014); «История литературы в системе современных гуманитарных дисциплин»

(Москва, 2013); III Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI вв.: проблемы теории и методологии изучения» (Москва, 2008).

Основные положения диссертации отражены в 27 печатных работах (общим объемом 19,24 п. л.); из них 21 опубликована в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В.Ломоносова по специальности и отрасли наук (объемом 10,32 п. л.), и 6 — в иных изданиях (объемом 8,92 п. л.).

Список публикаций по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В.Ломоносова по специальности и отрасли наук:

1. Кольцова Н. З., Монисова И. В. О театрализации прозы пореволюционной эпохи (на материале произведений Е. Замятина и А. Грина) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 1. С. 50–58. EDN: YTFDOC. Импакт-фактор 0,188 (РИНЦ). Объем 0,62 / 0,31 п. л.

2. Нижник А. В., Кольцова Н. З. Музыка в творчестве Г. Газданова («Безмолвный концерт» в «Вечер у Клэр» и «немая симфония» в «Эвелине и её друзьях») // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2018. № 3. С. 111–120. EDN: XSDFVR. Импакт-фактор 0,00 (РИНЦ). Объем 0,52 / 0, 26 п. л.

3. Кольцова Н. З., Лю М. Восприятие работ В. Шкловского в Китае // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24. № 3. С. 462–476. EDN: UEJIMA. Импакт-фактор 0,345 (РИНЦ). Объем 0.92 / 0, 46 п. л.

4. Кольцова Н. З., Лю М. Гоголевские традиции в романе В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2020. Т. 25. № 3. С. 434–446. EDN: JUPBUQ. Импакт-фактор 0,231 (РИНЦ). Объем 0,75/ 0, 38 п. л.

5. Кольцова Н. З., Лю М. Диалог искусств в романе В.Каверина «Художник неизвестен» // Litera. 2020. № 9. С. 42–50. EDN: XZARTH. Импакт-фактор 0,181(РИНЦ). Объем 0,55 / 0, 23 п. л.

6. Кольцова Н. З., Нижник А. В. Между музыкой и речью: молчание и тишина в творчестве Г. Газданова // Новое литературное обозрение. 2021. № 4(170). С. 78–89. EDN: FRODDY. Импакт-фактор 0,344 (РИНЦ). Объем 0,52 / 0,26 п. л.

7. Кольцова Н. З., Тухто М. Е. «Заметки о литературе и искусстве» как отражение мифологического сознания Андрея Белого // Профессорский журнал. Серия: Русский язык и литература. 2023. № 3(15). С. 24–29. EDN: QBPDQS. Импакт-фактор 0,250 (РИНЦ). Объем 0,49 / 0, 24 п. л.

8. Кольцова Н. З. К вопросу о жанровых исканиях русской литературы 1920-х гг.: «Zoo, или Письма не о любви» В. Шкловского и «Про это» В. Маяковского как два варианта одного замысла // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2023. № 3. С. 142–152. EDN: FUSVQI. Импакт-фактор 0,172 (РИНЦ). Объем 0,69 п. л.

9. Кольцова Н. З., Чжу Ц. К вопросу о диалоге М. Булгакова с В. Вересаевым: «Записки юного врача» и «Записки врача» как два варианта «врачебных записок» в русской литературе первой трети XX века // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2023. № 3(51). С. 40–49. EDN: JJAXWZ. Импакт-фактор 0.356 (РИНЦ). Объем 0,725/ 0, 362 п. л.

10. Кольцова Н. З. «Кромешный мир» в изображении Н.А. Некрасова и А. П. Платонова (к постановке вопроса) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2024. № 5. С. 214–225. EDN: VTGWNY. Импакт-фактор 0.303 (РИНЦ). Объем 0,52 п. л.

11. Кольцова Н. З., Чжан Л. Пространственные символы «Острова мертвых» А. Бёклина в романе «Петербург» Андрея Белого // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2024. № 2. С. 155–165. EDN: TIUENA. Импакт-фактор 0,303 (РИНЦ). Объем 0,52 / 0, 26 п. л.

12. Кольцова Н. З. Роман Е. И. Замятина «Мы» и научная мысль XX столетия // Литература в школе. 2025. № 5. С. 49–60. EDN: KSBWQF. Импакт-фактор 0,211 (РИНЦ). 0,52 п. л.

13. Кольцова Н. З. Неомифологический роман 1920–1940-х гг. как жанр русской литературы // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2025. № 2. С. 167–177. EDN: DLMZBJ. Импакт-фактор 0,320 (РИНЦ). 0,52 п. л.

14. Кольцова Н. З., Ван А. Образ больницы в творчестве М. А. Булгакова // Мир науки, культуры, образования. 2025. № 2 (111). С. 547–551. EDN: HDJNVX. Импакт-фактор 0,705 (РИНЦ). Объем 0,8 п. л. / 0,4 п. л.

15. Кольцова Н. З. К вопросу о влиянии М. Горького на русскую советскую прозу 1920–1930-х годов // Литература в школе. 2025. № 1. С. 44–58. EDN: YAUZLO. Импакт-фактор 0,211 (РИНЦ). Объем 0,52 п. л.

16. Кольцова Н. З. К вопросу о судьбе романа в XX в.: изменения в структуре жанра // Казанская наука. 2026. № 1. С. 242–245. EDN: OJBJSQ. Импакт-фактор 0,136 (РИНЦ). Объем 0,37 п. л.

17. Кольцова Н. З. Роман Клычкова «Чертухинский балакирь» и русская литературная сказка // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2026. № 2. С. 100–111. EDN: NSKEVI. Импакт-фактор 0,320 (РИНЦ). Объем 0,76 п. л.

18. Кольцова Н. З. Роман А. Платонова «Чевенгур» как русская модернистская притча // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2026. № 1. С. 90–97. EDN: TTDUYC. Импакт-фактор 0,088 (РИНЦ). Объем 0,83 п. л.

19. Кольцова Н. З. К вопросу о влиянии романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова на современную русскую литературу // Литература в школе. 2026. № 3. С. 32–43. EDN: JWJZFZ. Импакт-фактор 0,211 (РИНЦ). Объем 0,82 п. л.

20. Кольцова Н. З. Поэтика болезни и смерти в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // Современная наука: актуальные проблемы

теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2026. № 4 (2). С. 197–201. EDN: AKVWKS. Импакт-фактор 0,187 (РИНЦ). Объем 0,63 п. л.

21. Кольцова Н. З. Слово и тело. Притчевая поэтика телесности в романе А. Платонова «Чевенгур» // Филология и человек. 2026. № 3. С. 7–22. DOI: 10.14258/10.14258/filichel(2026)3. Импакт-фактор 0,275 (РИНЦ). Объем 0,98 п. л.

Статьи в иных изданиях:

1. Кольцова Н. З., Монисова И. В. О специфике интертекстуальности в литературе и кино (на материале экранизации романа Ф. Сологуба «Мелкий бес») // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 1(27). С. 179–184. EDN WCYTJX. Импакт-фактор 0,258. Объем 0,69 / 0,34 п. л.

2. Кольцова Н. З., Монисова И. В. От стихии кино к стихии театра: язык культуры в рассказе А. Грина «Серый автомобиль» и фильме О. Тепцова и Ю. Арабова «Господин оформитель» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 4. С. 141–152. EDN WZTOOF. Импакт-фактор 0,067. Объем 0,52 / 0,25 п. л.

3. Кольцова Н. З. «Синтетизм» Е. Замятина и синкретические тенденции в русской литературе первой трети XX в. // Вестник Бурятского государственного университета. 2016. № 2. С. 161–167. EDN BISUAY. Импакт-фактор 0,133. Объем 0,52 п. л.

4. Кольцова Н. З. Булгаков как «словесный кино-мастер» (к вопросу о кинематографическом прочтении романа «Мастер и Маргарита») // Вестник Бурятского государственного университета. 2016. № 5. С. 165–173. EDN XTBOAH. Импакт-фактор 0,133. Объем 0,57 п. л.

5. Кольцова Н. З., Монисова И. В. Об интермедиальной доминанте романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»: театр или кино? // Вестник Бурятского государственного университета. 2017. № 3. С. 106–118. EDN YLEAPP. Импакт-фактор 0,168. Объем 0,88 / 0,44 п. л.

6. Кольцова Н.З. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. 176 с.

Результаты исследования также послужили основой для чтения специального курса по русской литературе XX века на филологическом факультете МГУ имени М. В. Ломоносова.

Теоретическая значимость работы заключается в развитии и уточнении представлений о жанровых разновидностях романа XX века благодаря установке на комплексный анализ модернистской прозы. В основе комплексного анализа лежит мифопоэтическое мышление писателя, сознательно смещающего акценты с сюжетно-тематического комплекса на те уровни поэтики, которые ранее не воспринимались как «доминантные», что позволяет расширить методологию исследования теории жанров в целом.

Научно-практическая значимость работы определяется выявлением конститутивных признаков жанра неомифологического романа 1920–1930-х годов, классификацией системы его жанровых разновидностей. Результаты диссертационного исследования могут быть использованы в учебном процессе — курсах и спецкурсах по истории русской литературы XX века, а также спецкурсах по мифопоэтике и воплощению идеи синтеза искусств в русской прозе XX и XXI веков.

Структура работы обусловлена поставленными задачами и вследствие этого предусматривает однотипное построение глав, преследующее рассмотрение выбранных текстов с точки зрения их принадлежности к культуре модернизма, а также вхождения в поле мифотворческих исканий эпохи — и в результате выявление корневых жанровых особенностей. Отмечается также национальная специфика исследуемого текста-неомифа и порожденные им традиции.

Диссертационное исследование состоит из введения, пяти глав, заключения и библиографии, которая включает в себя 472 именования. Количество томов диссертации — 2. Объем 1 тома — 228 страниц; объем 2 тома — 307 страниц. Общий объем диссертации — 535 страниц.

ГЛАВА 1. РОМАН И МИФ: РЕЗУЛЬТАТ ИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

§ 1.1. Миф и неомиф — сходства и различия. Неомифологизм как культурное явление XX века. Неомифологическое сознание и новые мифы как структурная единица текста

Слово «миф» выступает в роли гиперонима по отношению к целому классу понятий — таких как мифология, мифическое сознание, неомифологическое сознание, неомиф, мифотворчество, неомифологизм, мифопоэтика и т. п., вплоть до мифологического сюжета, предания, легенды и даже просто вымысла и фантастики. В. В. Полонский, констатируя обилие «бесчисленных квазинаучных спекуляций» и «филологических курьезов» в сфере обозначения понятия мифа, пишет: «Безмерное расширение сегодня понятия миф (как и соответствующих дериватов: мифологизм, мифопоэтика, мифологема и т. п.) и экспансивность в попытках его приложения в качестве универсального интерпретационного ключа к самому разнообразному кругу явлений заставляют вспомнить предложенное в свое время Максом Мюллером классическое определение мифа как „болезни языка“»[49].

Ту же мысль о размытости понятия мифа в свое время высказала О. М. Фрейденберг: «Миф в своей морфологии до того не похож на свою семантику, что его можно принять за что-то другое — за пустой вымысел, за фантастический рассказ, за историческую правду, за реальность, за позднейшее повествование, за сказку современных народов, за современную поэзию. Этот самостоятельный, формально самодовлеющий характер мифа, обязанный его метафоричности, впоследствии остается сам по себе, в разрыве с генетическим смыслом, и получает свое особое существование в искусстве, языке, этике, быту, в науке, в праве. Вот этот формально особый характер

[49] Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. С. 3–4.

мифа нужно иметь в виду при теории мифов»[50]. Однако далеко не всегда в той или иной работе указывается, какой смысл автор вкладывает в слово «миф», при том, что тот сегодня оказывается в поле зрения и философов, и психологов, и лингвистов, и культурологов, и социологов.

Разумеется, литературоведение не вправе игнорировать достижения всех названных дисциплин, и именно поэтому необходимо очертить границы этого поистине многозначного, едва ли не всеобъемлющего понятия, не только проясняя содержание его гипонимов, но и сводя их к неким магистральным, универсальным категориям.

Не претендуя на обобщение сказанного и тем более на подведение итогов, коротко обозначим основные подходы к изучению мифа — как для того, чтобы избежать логических сбоев, связанных с нарушением постулата тождества (часто одним словом обозначают совершенно разные категории), так и для того, чтобы сосредоточиться на тех положениях работ известных мифологов и литературоведов, которые важны именно для данного исследования.

Наиболее распространенная — прежде всего в обиходе — трактовка мифа как вымысла в корне неверна по отношению к «первичному» мифу, или мифу как таковому (для *мифического субъекта* миф есть реальность, как вымысел он оценивается уже реципиентом, и то не всегда). Так, Фрейденберг утверждает: «Фантастика рождается поздно… Хтонический план первобытного мифа ареален, но ничего общего с фантастикой не имеет»[51]. Однако, как уже отмечалось во введении, представление об условности и вымысле оказывается чрезвычайно актуальным для мифов нового времени, авторских мифов, и тем более для неомифа, если не отменяющего различия между реальностью и фантастикой, то подвергающего сомнению само понятие «реальность», пересматривающего представления о *статусе реальности*. Как уже было отмечено во введении, именно в

[50] Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. С. 61.

[51] Там же. С. 37.

неомифологическом романе возрастает роль вторичной условности.

Если не ошибочной, то явно не исчерпывающей является и интерпретация мифа как предания, легенды. Древним мифам (собственно мифам, или мифам *первичным*) многие исследователи (Хализев, Мелетинский, Минц и пр.) противопоставляют мифы нового времени — историко-культурные сюжеты, укоренившиеся в коллективном бессознательном.

И даже неоспоримую, казалось бы, связь мифа с повествованием признают далеко не все ученые. Так, если Лосев и Мелетинский соотносят миф непосредственно со словом, более того, именно с эпическим (повествовательным) родом (в противовес ритуалу, или действу), то Фрейденберг полагает, что «первоначально никаких повествовательных функций миф в себе не несет. Это чистейшая условность, что мы называем мифом только словесно выраженный рассказ. На самом деле таким же мифом служат и действа, и вещи, и речь, и «быт» первобытного человека, то есть все его сознание и все то, на что направлено его сознание»[52]. Тем не менее и она учитывает роль слова в становлении мифа: «Миф не есть какой-то жанр, как жанром, например, является рассказ. Миф получается непроизвольно. Образное представление в форме нескольких метафор, где нет нашей логической, формально-логической каузальности и где вещь, пространство, время поняты нерасчлененно и конкретно, где человек и мир субъектно-объектно едины, — эту особую конструктивную систему образных представлений, когда она выражена словами, мы называем мифом»[53]. Несложно заметить, что в приведенных рассуждениях Фрейденберг есть логическая подмена рецепции и интенции. Действительно, в момент своего возникновения (который установить достаточно сложно — если вообще возможно) миф может взаимодействовать и с жестом, и с действом, однако «закрепление» некоего «прасюжета» в культурной памяти человечества осуществляется благодаря слову.

---

52 Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 35.

53 Там же. С. 34.

Вопрос о соотношении мифа и ритуала, мифа и обряда является краеугольным камнем мифологии, на чем подробно останавливается Мелетинский в «Поэтике мифа», и есть разные подходы к решению этой проблемы. Мы разделяем точку зрения Мелетинского, рассматривающего миф как повествование.

Однако, разумеется, не всякий рассказ становится мифом, но только тот, который закрепляет в пространстве культуры некий универсальный самовоспроизводящийся механизм мировосприятия. Однако, как будет показано далее, и этот «постулат» нуждается в корректировке, поскольку новые мифы (неомифы) демонстрируют изменения на глубинном (генном) уровне, часто пересматривая, а подчас и переворачивая некоторые из базовых структур первичного мифа (при том, что работа по преодолению и пересмотру чего-либо сама по себе свидетельствует о сохраняющейся памяти). И здесь мы вновь обратимся к категории модернистского сознания, радикальным образом отличающегося от т. н. «реалистического» мышления. Так, Голубков пишет: «На смену реализму пришел модернизм — не как литературное направление, течение, метод, но как философия, как взгляд на мир, как манера чувствовать и думать. Именно поэтому символизм, утверждение которого в качестве самого значительного литературного направления рубежа веков, знаменующего начало Новой литературы, оказался неразрывным образом связан с течением религиозно-философской мысли, с религиозными взглядами Владимира Соловьева. Именно поэтому, борясь с реализмом, ощущая его как явление вполне архаичное, модернисты боролись с философским позитивизмом, мысля эту борьбу не только как литературную, но жизненную, бытийную»[54].

И, разумеется, миф — как способ мышления, противоположный позитивистскому, – закономерно оказывается в поле зрения не только художников слова, но и философов, психологов, культурологов и пр.

---

[54] Голубков М. М. // Русская литература XX века: итоги и перспективы изучения: Сб. науч. трудов, посвященных 60-летию проф. В.В. Агеносова. М.: Советский спорт, 2002. С. 11–21.

Так, с точки зрения психологии миф — это не столько результат познания мира, сколько психологический срез личности, «продукт» бессознательного (индивидуального — по Лосеву, коллективного — по Юнгу, оперирующего понятием архетипа). Для социологов миф и его производные (ритуалы) — совокупность паттернов поведения общества, нации. В контексте культурологии важным представляется понятие не архетипа, но архефакта — явления, имеющего отношение к *культурной памяти* человечества. И, безусловно, нельзя игнорировать исторический подход к мифу, фиксирующий различные стадии жизни оного, — переход его на новые ступени развития. Если миф продолжает жить, то отнюдь не в застывшем, неизменном виде, отнюдь не как окаменевший реликт или рудимент культуры (и в этом отношении труды Леви-Брюля, Леви-Стросса и Мелетинского весьма показательны[55]).

И все же, несмотря на то что при литературоведческом анализе мифогенных текстов необходимо учитывать достижения различных наук, все многообразие толкований удобно свести к неким магистральным категориям, соотносимым с принципами имманентного анализа художественного произведения, которые, с известной долей огрубления, можно охарактеризовать как содержательную и формообразующую стороны текста[56]. Первая так или иначе коррелирует с идейным содержанием, или, на уровне авторской позиции, с понятием мировосприятия, *сознания* (мышления, психологии — именно в этом аспекте важна установка / «не установка» на вымысел, фантазию или сон, на воссоздание старины, древности и пр.). Вторая

---

[55] Леви-Брюль, Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль. — М.: Академический проект, 2020. — 430 с.; Леви-Строс К. Первобытное мышление / Пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. — М.: Республика, 1994. 384 с.; Леви-Стросс К. Мифологики: человек голый. М.: ИД «Флюид», 2007. 784 с; Леви-Стросс К. Структура мифов // Структурная антропология. — М.: Астрель, 2011. С. 238–270; Мелетинский Е. М. Клод Леви-Стросс. Только этнология? // Вопросы литературы. 1971. № 4. С. 115–134; Рыклин М. К. Последний руссоист. Природа и культура в симфонии мифов Клода Леви-Стросса // Мифологики: Человек голый. — М.: ИД «Флюид», 2007. С. 747–782.

[56] Безусловно, само разделение художественного произведения на форму и содержание очень условно, более того, эти понятия могут быть взаимообратимы: то, что читателем воспринимается как формальная сторона (прежде всего стиль, язык), для создателя текста является основой, сердцевиной, а не просто «строительным материалом»).

имеет дело с функциональными единицами текста (образами и мотивами) и, соответственно, со способами их художественного воплощения — структурой произведения (в том числе с уровнями повествовательного ракурса, организацией хронотопа, системы персонажей, лейтмотивов, образного ряда, тропеической системы, интертекстуального и интермедиального начал и пр.). Остановимся подробнее на этих двух подходах.

«Миф как тотальный или доминирующий способ мышления специфичен для культур архаических, но в качестве некоего «уровня» или «фрагмента» может присутствовать в самых различных культурах, особенно литературе и искусстве», — подчеркивает Мелетинский[57]. Разделяя точку зрения исследователя, уточним, что присутствие мифа в более поздних культурах и тем более в неомифе должно быть охарактеризовано даже не как фрагмент, а как «ядро» (доминанта). Именно так воспринимает феномен мифа и мифического мышления Лосев, убедительно доказывая, что главные свойства мифа как индивидуальной картины мира актуальны для всех видов мифотворчества, в том числе и для мифов новейшего времени. Именно потому концепция Лосева и особенно его работа «Диалектика мифа» являются основополагающими для данного исследования.

§ 1.2. Концепция мифа по Лосеву

С точки зрения Лосева, миф — это способ постижения действительности, или «необходимая категория сознания и бытия вообще[58]. При этом под «мифическим» сознанием философ подразумевает не умозрительное, рассудочное восприятие мира, но мыслительно-чувственный комплекс, формирующий личность, определяющий ее строй, или, как пишет Лосев, «лик личности», так называемую «интеллигенцию»[59] — одухотворенное бытие,

---

[57] Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. С. 153.

[58] Лосев А. Ф. Диалектика мифа. — М.: Мысль, 2001. С. 95.

[59] Как отмечает В. П. Троицкий в комментарии к «Диалектике мифа», «„Интеллигенция“ — термин, восходящий к Плотину, Фихте и Шеллингу, обозначает «для-себя-бытие» как сферу самосознания и самоощущения. Он систематически использовался автором в «Философии имени» (1927) и «Диалектике

составляющее подлинную жизнь человека — по Лосеву, всякого человека.

В работе «Диалектика мифа» (1930) Лосев препарирует не коллективное бессознательное, но внутренний мир отдельной личности, оставляя вопрос о существовании в мировой культуре неких устойчивых, повторяющихся мифологических сюжетов за рамками исследования, подчеркивая, что их рассмотрение (а также классификация, систематизация) предполагает погружение в так называемую «*относительную мифологию*» — в противовес мифологии *«абсолютной»*, то есть той, «которая развивается сама из себя и которая ничего не признает, помимо себя»[60]. То, что Лосев называет абсолютной мифологией, можно было бы охарактеризовать как *индивидуальное мифотворчество*, или, если речь идет о художнике слова, как процесс создания авторской модели мира, которая вправе считаться мифом в том случае, если являет собою целостную и замкнутую систему, которая «зависит только от себя». Иными словами, отмеченные ученым свойства мифологического мышления инвариантны для любого типа мифотворчества, будь то древние или новые мифы, мифы, живущие в сознании «евримена» или художника.

Показательно, что, с точки зрения ученого, уже античная мифология является «относительной», поскольку выходит за пределы индивидуального сознания и базируется на повторяющихся, устойчивых образах и мотивах.

Рассмотрение процесса мифопорождения в пределах отдельной личности, непосредственно реагирующей на окружающее и претворяющей свой индивидуальный опыт в словообразы, освобождает философа от рассмотрения вопросов о пересечении, взаимодействии и наложении «готовых» (Е. М. Мелетинский «Поэтика мифа», 1976) мифов, или

художественной формы» (1927), а в «Диалектике мифа» (1930) должен был играть важную роль на заключительной стадии развертывания «формулы мифа» (см. фрагмент «Миф — развернутое магическое имя»). Детальнее иерархическая система «интеллигентных модификаций» была, вероятно, разработана автором в несохранившейся работе „Диалектика интеллигенции“…» (Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 516).

60 Обосновывая свою концепцию абсолютной мифологии как вида гностицизма, Лосев обращается к так называемому «пророческому гносису», который он находит и в Апокалипсисе, образы которого не поддаются «переносному толкованию», но, напротив, должны мыслиться предельно конкретно, буквально. Апокалипсис для Лосева — это «мистерия веры» и одновременно точное знание: подобное соединение возможно лишь в символе, который отличается от схемы и от аллегории тем, что сохраняет «полное равновесие между «внутренним» и «внешним», идеей и образом, «идеальным» и «реальным» (Там же С. 221).

заимствования индивидуумом «чужих» мифологических моделей. Иными словами, исследование мифа в «Диалектике мифа» осуществляется философом вне сферы рецептивной эстетики: в центре его внимания оказывается «чистое» (свободное от культурных наслоений и ассоциаций) восприятие действительности, или, в терминах Лейбница, перцепция («Монадология», 1714). Такого рода свободный от культурных напластований и влияний инвариант мифопостроения, позволяющий отследить сам механизм мифологического миромоделирования, Лосев и определяет как «абсолютную» мифологию.

Необходимо уточнить, что лосевский метод основан на понимании диалектики не как развития, становления чего-либо, но как способа мышления (ведения дискуссии, пусть и с заочными оппонентами), предусматривающего выявление внутренних противоречий изучаемого явления. Подобная стратегия предполагает рассмотрение и тех категорий, с которыми, по мнению Лосева, часто (и при этом ошибочно) отождествляется миф (метафизика, догмат и пр.), и тех, с которыми понятие мифа непосредственно связано (религия, творчество). И если в первом случае философ использует прием доказательства «от противного» (миф есть догмат — исходное и заведомо ложное утверждение, которое последовательно опровергается), то во втором он отсекает лишние, внутренне не присущие мифу черты смежных с ним категорий, вычленяя таким образом ядро мифа.

По Лосеву, возражающему против картезианского подхода к постижению бытия, духовная жизнь индивидуума не сводится к системе его воззрений, поскольку вбирает в себя непосредственную, неотрефлектированную реакцию на действительность. Важнейшей для философа является проблема соотношения категорий «миф» и «вера», «миф» и «знание»: «*абсолютная мифология* может выбрать только один путь — *признать одинаковую, совершенно равноправную ценность и веры и знания*. Сделать это она может, однако, только так, чтобы оба эти момента *объединились в нечто третье совершенно без всякого остатка*, чтобы объединение веры и знания совершилось не по типу веры и не по типу знания, чтобы была третья

совершенно особая категория, которая бы целиком вскрывала в себе эти две и по сравнению с которой они оказались бы только несамостоятельными абстрактными моментами. Диалектика только такой *синтез* и может дать, и только так она и может примирить враждующее противостояние веры и знания. Таким синтезом является *ве́дение*, равноправно вмещающее в себя и веру и знание и не способное осуществиться ни без веры, ни без знания. Это — простейший, и притом *чисто логический*, совершенно невероучительный синтез. Но *признать* его, *понять* и *утвердить* его можно только при соответствующем мифологическом, т. е. чисто жизненном опыте. Я называю эту мифологию *абсолютной*; она — всегда *ве́дение*, *гносис*. Фидеизм же и рационализм есть виды относительной мифологии»[61]. Несмотря на то что сам исследователь выдвигает на передний план диалектический принцип анализа, его метод обнаруживает родство и с феноменологическим подходом: философ ставит перед собою задачу разобрать «логическую и феноменологическую структуру мифа», или «дать существенно-смысловое, т е. прежде всего феноменологическое, вскрытие мифа, взятого как таковой, самостоятельно взятого самим по себе». Миф, по Лосеву, это «не есть бытие идеальное, но — *жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная действительность*».[62]

Лосевская феноменология позволяет увидеть в творческом акте изначальный синкретизм мифа — сплав зрительных, слуховых и иных чувственных реакций: «Миф гораздо более чувственное бытие, чем сверхчувственное. Мифические герои родятся, живут, умирают; между ними происходят сцены любви, ревности, зависти, самопожертвования: почему все это мы должны считать метафизикой?»[63]

Обосновывая укорененность мифа во всех сферах человеческого восприятия (для мифического сознания все чувственно ощутимо), Лосев

---

61 Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 219.

62 Там же. С. 40–41.

63 Там же. С. 57.

обращается к примерам, доказывающим нерасчлененность реакции индивидуума на мир, то есть к тому феномену, который в современной науке (как литературоведении, так и психологии) определяется как синестезия — каковой является, в частности, отмеченное философом зрительное и осязательное восприятие звуков.

Фрейденберг, однако, полагает, что «слух, обоняние, осязание, вкус почти не оставили следа в первобытной мифологии. Образ строился зрительно, потому что шел именно от зрительных впечатлений. Его зримость сама по себе объективно подтверждает, что он возник как реакция мысли именно на сигналы органов зрения. Да оно и понятно: пространственные ощущения — самые ранние. Они вызывают первые восприятия явлений в форме наглядной конкретности»[64]. Однако эти выводы вступают в противоречие с другим ее утверждением: «Между тем в мифах есть один элемент, который делает их особенно живучими и актуальными. Это ритмическая база их форм. Ритм необходим первобытному человеку, доступен и бесконечно приятен. Он, кроме того, исполняем, передаваем по своему существу... Это чисто биологическое явление, присущее всей природе, в частности животному миру, но и миру человека, у которого сразу принимает истолковательный характер. Мифы по форме ритмичны; чем они древней, тем ближе к ритму, тем больше в них ритма... Ритм прирожден человеку наряду с его физической структурой, но он подвергается, подобно всякой реальности, интерпретации человеческого сознания и становится явлением духовного порядка... Основная поляризация первобытной образности сказывается в семантике не только вещи, слова и действия, но и в их подлинной формальной базе, в ритме»[65].

Итак, и Фрейденберг признает, что миф синкретичен по своей природе, но, в отличие от зрительных впечатлений, другие виды восприятия не отрефлектированы сознанием древнего человека и потому, вероятно, не «схвачены» непосредственно словом как единицей текста, а могут быть

---

64 Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 33–34.

65 Там же. С. 70–71.

переданы с помощью более крупных единиц — синтаксических построений, периодов (и здесь уже намечается переход к проблемам поэтики мифа — композиции, однако, как отмечают многие исследователи, и та же Фрейденберг в частности, понятие поэтики все же приложимо не собственно к мифу, но к его производным — притче, плачу, сказке и др. жанрам).

Итак, как бы ни отличался миф нового времени от мифа архаического, он, безусловно, наследует ему, и абсолютная мифология Лосева позволяет обнаружить еще одно корневое свойство мифа, не исчезающее и в новом времени, — «креационизм», или творческую интенцию, благодаря которой бытие преобразуется в слово: «*Абсолютная мифология есть к р е а ц и о н и з м , или теория творчества*»[66]. При этом, повторимся, понятие творчества не синонимично понятиям фантазии, вымысла, выдумки, а основано на преобразовании личного опыта мифического субъекта в слово. Слово и оказывается в центре внимания Лосева, исповедовавшего имяславие. Именно слово является хранилищем памяти мифа: «*Личность*, *история* и *слово* — диалектическая триада в недрах самой мифологии. Это — диалектическое строение самой мифологии, структура самого мифа». «Но что такое творчески данное и активно выраженное самосознание? Это есть *слово*... Слово, значит, есть орган самоорганизации личности, форма исторического бытия личности… Без слова история была бы глуха и нема»[67]. Некие факты жизни («фактический материал», по Лосеву) становятся предметом истории[68]

---

66 Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 222.

67 Там же. С. 170, 210–211.

С концепцией Лосева сближаются и представления о мифе Р. Барта: «с самого начала необходимо твердо заявить, что миф представляет собой коммуникативную систему, некоторое сообщение. Отсюда явствует, что это не может быть ни вещь, ни понятие или идея, это форма, способ обозначения. Далее нам придется заключить эту форму в исторические рамки, определить условия ее применения, вновь наполнить ее социальным содержанием; но прежде всего ее следует описать как форму. Ясно, что было бы чистой иллюзией пытаться выделять мифические предметы по признаку их субстанции; поскольку миф — это слово, то мифом может стать все, что покрывается дискурсом. Определяющим для мифа является не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается, у мифа имеются формальные границы, но нет субстанциальных. Значит, мифом может быть все». (Барт Р. Мифологии. — М.: Академический проект, 2008. С. 265).

68 «Уходя или не уходя корнями в далекое прошлое, мифология обязательно зиждется на историческом основании, ибо миф есть слово, избранное историей, и он не может возникнуть из „природы“ вещей». (Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 267).

только в том случае, если берутся в процессе своего осуществления во временной протяженности[69] и если являются предметом осмысления со стороны личности. Конечная формула, или выведенное философом «уравнение», включает в себя три члена — личность, история, слово (другой вариант триады — сознание, бытие, слово). Разумеется, каждый из трех элементов «формулы» философом обосновывается диалектически.

Так, личность, по мнению философа, не следует отождествлять с некими ее функциями: проявления личности немыслимы без ее телесного воплощения. Безусловно, лосевские рассуждения о синтезе духовного и телесного восходят к учению В. С. Соловьева и обнаруживают родство с русской философской мыслью первой половины века: не случайно философ обращается и к трудам В. В. Розанова. Однако своеобразие лосевской концепции личности заключается в том, что идея синтеза духовного и телесного у него связана и с представлением о единстве объекта и субъекта, которое осуществляется в личности. Более того, слово, подобно личности, совмещает в себе духовное и телесное — и этим приближается к символу.

Символ понимается Лосевым как нечто живое, сопоставимое с самой жизнью, в которой «примиряется» антитеза души и тела, что коррелирует с философией «всеединства» (или «абсолютной солидарности всего существующего») Вл. Соловьева, его учением о Софии в ее связи с земной действительностью[70].Однако, как подчеркивает Лосев, приведенная выше

---

69 Антиномия статики и движения (процесса) важна Лосеву и с точки зрения выявления различий между религией и мифом. Противопоставляя миф религии, Лосев утверждает, что «религиозный догмат пытается утвердить исторические, как равно и не исторические) факты *вне времени*, *вне протекания*, хочет вырвать их из потока становления и противопоставить всему текучему. Миф же как раз текуч, подвижен; он именно трактует не об идеях, но о событиях, и притом о чистых событиях, т. к. таких, которые именно нарождаются, развиваются и умирают, без перехода в вечность». (Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С.129).

70 Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров [Переиздание 1924-го года]. — М.: Аграф, 2001. С. 12. В том же сборнике литературных манифестов понятие символа у Вяч. Иванова подразумевает произрастание из реальности и основывается на принципе «верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем» (Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». С. 79).

А. Белым символ мыслится как образ, в котором видимое, конкретное, событийное выступает лишь неким иероглифом лежащей за ним тайны. В его теоретических трудах многообразно варьируется мысль, что символ и есть прежде всего претворенное в плоть единство: «Единство есть Символ». (Белый А. Эмблематика смысла / Белый А. Символизм как миропонимание. — М.: Республика, 1994. С. 48.).

формула мифа — личность, история, слово — даже при толковании слова как символа является неполной без одного условия: воплощенный в слове личностный опыт обретает статус мифа лишь в том случае, если он может быть истолкован как чудо[71]; и «окончательная диалектическая формула» мифа, по Лосеву, выглядит так: «*миф есть в словах данная чудесная личностная история*»[72]. Стремясь прояснить выведенную наконец формулу, Лосев, несмотря на то что она, по его словам, «достаточно проста и точна», предлагает ее «преобразование», подчеркивая, что в ней, «собственно говоря, четыре члена: 1) личность, 2) история, 3) чудо, 4) слово»[73]. Несложно заметить, что подобное членение противоречит приведенному ранее утверждению, что миф — это триада. Однако подобного рода «арифметическое» противоречие легко преодолевается, если принять, что чудо в лосевской формуле выступает в роли детерминанта — главного и «предшествующего» условия мифопорождения. Иными словами, именно в сфере чудесного и осуществляется синтез личности, истории и слова[74]. Безусловно, и трактовка чуда осуществляется Лосевым с точки зрения диалектического метода, с помощью которого оно отделяется от понятий вымысла, мистики, внушения и волшебства (вспомним, что миф с точки

---

71 Лосевская трактовка будет более понятной, если обратиться к этимологии слова *чудо*. В современных этимологических словарях *чудо* в значениях «чувствуемое, наблюдаемое явление», и «необыкновенное, удивительное явление» является производным от *чути* (ср. *чувство*; корень здесь тот же, что и в *кудесник,* а суф. — *-д-*, ср. *чадо*) и близко по смыслу к слову *диво* (восходящему к индоевропейской основе **di-*, откуда греч. *theos* — «божество» и лат. *deos* с тем же значением). *Диво*, утратив в современном языке первоначальное значение, сохранило общее для двух слов значение манифестации, проявления, реакции на известие (ср. совр. *удивляться*). Эта близость слова *чудо* и производных от слова *диво* (*удивительно*) еще заметна в языке XIX — начала XX века, например, сохраняется в выражениях *чудо как хорош* и под. (очевидно, что слово *чудо* здесь контекстуальный синоним наречия *удивительно*).

72 Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 171.

73 Там же. С. 213.

74 Нельзя игнорировать и стремление философа «дополнить» формулу еще одним «членом», или, точнее, свести ее к некоей важнейшей для него категории — имени: «*миф есть развернутое магическое имя*», — пишет Лосев. (Там же. С. 214.) Несмотря на то что для самого философа данная формула является «простейшей и окончательной сердцевиной мифа», она требует отдельного рассмотрения, невозможного без погружения в изучение «имяславия», приверженцем которого, как известно, был ученый.

зрения мифического субъекта всегда реален)[75]. По мнению Лосева, чудо обнажает, делает видимой глубинную связь повседневной жизни с неким ее «идеальным» содержанием, и это проявление бытийного в бытовом не может не вызывать восторга и удивления того, кто стал его свидетелем и участником. Чудо для Лосева есть не само событие, но его восприятие личностью[76]. *Итак, Лосевым выявлены такие универсальные категории мифа, как*

синкретизм,

фидеизм,

креационизм,

слово,

личность,

чудо.

На первый взгляд, теория, разработанная Лосевым, актуальна лишь при исследовании древнего, архаического сознания и не приложима к мифу нового времени, который отличается от первичного мифа целым рядом признаков, прежде всего, как уже отмечалось, установкой на вымысел и в том числе установкой на игру. Однако этот признак, как и ряд других (наличие рационалистической компоненты, авторефлективного начала) предопределены главной, корневой особенностью мифов нового времени: новый миф — это миф авторский.

Следует подчеркнуть, что сам феномен авторства, по мнению ряда исследователей, не позволяет вводить в поле мифа историко-культурные сюжеты нового времени. Так, Аверинцев полагает, что собственно мифами являются только античные мифы[77]. Однако большинство современных

---

75 Чудо, по Лосеву, — это «совпадение случайно протекающей эмпирической истории личности с ее идеальным заданием». (Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 190.)

76 Еще одно непременное условие мифопорождения по Лосеву — это «отрешенность» от «смысла вещей»: «Очевидно, что живые вещи — мифичны, что «отрешенность» тут есть только отрешенность от абстрактной изоляции, что на самом деле это вовсе не «отрешенность», а — основание самой наиподлинной и живой реальности». (Там же. С. 118.) Понятие отрешенности, на наш взгляд, важно и с точки зрения постижения состояния художника, изучения стихии вдохновения.

77 С. С. Аверинцев писал: «Однако литература с самого начала не есть мифология; она имеет свои специфические законы, не сводимые к законам комбинирования мифологических «архетипов» (Аверинцев С.

мифологов вслед за Мелетинским и Минц причисляют к мифам и те историко-культурные сюжеты, которые возникли уже в Новое время[78]. Более того, ряд исследователей (прежде всего Э. Кассирер, как будет показано далее), полагает, что принципиально новые, казалось бы, идеологические мифы в своей основе сближаются с мифами архаическими (в терминах некоторых исследователей — первичными). Так, Солдаткина к разряду первичных относит и идеологические мифы.

Мы разделяем точку зрения тех исследователей, которые не «отлучают» художественное творчество от мифа: «Древний миф, — пишет Д. Е. Максимов, — есть представленная в образах антропоморфная структура, выражающая мировоззрение ее творцов, созданная общенародной фантазией и мыслимая в эпоху ее возникновения как подлинная реальность... Миф нового времени, иначе говоря — художественный миф, пропущен через индивидуальное сознание с его рефлексией и авторским свободным отношением к изображаемому... широко открыт историческому содержанию, которое может совмещаться в нем с космизмом, универсальным антропологизмом, а иногда и с рудиментарным архаизмом древнего мифа»[79].

С. Мифы // Краткая литературная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 4: Лакшин — Мураново. — 1967. С. 876–881).

78 Так, Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский пишут: «…мифологизм в той или иной степени может наблюдаться в самых разнообразных культурах и в общем обнаруживать значительную устойчивость в истории культуры. Соответствующие формы могут представлять собой реликтовое явление или результат регенерации; они могут быть бессознательными или осознанными» (Лотман Ю. М. (совместно с Успенским Б. А.) Миф—имя—культура // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Том I. Статьи по семиотике и топологии культуры. — Таллин: «Александра», 1992. С. 69). О мифологизме русской классической литературы пишет и А. И. Журавлева. По ее мнению, русской писателям, начиная с Пушкина и Грибоедова, удалось создать самобытного эталонного русского героя, которого можно было «рассматривать как своего рода новый миф». В совокупности с другими национально значимыми образами (Чичиков, Собакевич, Ноздрев и др.) русская литература XIX века, таким образом, создала «новую русскую мифологию», которая была востребована и в XX веке, включая советское время» (Журавлева, А. И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры // Вестник МГУ. Серия 9. №6. 2001. С. 36).

См. далее рассуждения о неомифологизме конца XIX — начала XX века как «попытке вернуть «целостное», преобразующее волевое архаическое мироощущение, воплощённое в мифе» и о художественном синтезе техник и приемов различных искусств как общем свойстве неомифологизма у Лотмана, Минц, Мелетинского (Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литература и миф // Мифы народов мира: Энциклопедия. — М.: 1980. — Т. 1. С.220–226.

Ср. также утверждение Е. Г. Милюгиной о том, что писатель становится творцом собственной космогонии: «Процесс мифотворчества императивно должен быть завершен созданием мифологии» (Милюгина Е. Г. О мифотворчестве романтиков // Романтизм в литературном движении. Сборник науч. трудов. — Тверь: ТГУ, 1997. С. 33–44).

79 Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. — Л., Советский писатель, 1986. С. 203.

В контексте данного исследования принципиальное значение имеет соотношение понятий «миф», «мифотворчество», «мифопоэтика» и «неомифологизм». Если первое («миф») мы относим к так называемым «первичным» мифам — результату работы индивидуального мифологизирования или коллективного бессознательного (абсолютной и относительной мифологии в терминах Лосева), то последующие применимы к «вторичным» системам — возникающим в результате сознательной деятельности по сотворению мифа, прежде всего к художественным произведениям, которые создаются авторами (мифотворцами) со стремлением воспроизвести корневые свойства первичного мифа, сотворить авторский миф о мире. О мифопоэтике, на наш взгляд, имеет смысл рассуждать именно в случае сознательных творческих интенций автора произведения; неомифологизм — и тип мышления (как и первичный миф), и принцип создания художественного текста.

В понимании неомифологизма современным литературоведением также обнаруживаются разночтения: Хализев относит к неомифу всякий индивидуальный авторский миф, в том числе миф романтиков[80]. «В литературе поры романтизма… индивидуально-авторское мифотворчество предельно активизировалось. Стали создаваться произведения, во многом родственные исторически ранним мифам. Их правомерно назвать *мифоподобными*. Индивидуально-авторская мифология явила собой «свободное преломление» давних мифов в их эпохальном и национальном многообразии… Подобного рода неомифологизм дал о себе знать в творчестве И. Х. Гельдерлина, И. В. Гете (вторая часть „Фауста“), Дж. Г. Байрона („Манфред“) и многих русских писателей эпохи романтизма… Эта традиция была подхвачена XX столетием. Вспомним Т. Манна („Иосиф и его братья„“), М. А. Булгакова („Мастер и Маргарита“), Р. М. Рильке („Сонеты к Орфею“). В этом же ряду — поэтическое творчество Д. Л. Андреева и его трактат „Роза

[80] Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики. С. 216; Хализев В. Е. Мифология XIX–XX веков и литература. // Вестник московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 3. С. 7.

мира“, являющийся мифом в прямом значении этого слова. Произведения названных авторов являют собой творческое наследование многовекового религиозного и мифотворческого опыта человечества»[81]. Однако, как уже было сказано, отнюдь не все исследователи ставят знак равенства между понятиями «вторичный миф» (авторский миф) и «неомифологизм». Так, для Руднева неомифологизм — явление сугубо XX века, более того — порождение именно модернистской культуры. В данной работе мы придерживаемся этой точки зрения.

Итак, наряду с так называемыми первичными, мы выделяем вторичные (или авторские) мифы, создающиеся художниками нового времени. Именно к этой категории мифа и применимо понятие мифопоэтики. Неомиф — разновидность данной категории мифов, зарождающаяся в творчестве символистов и вступающая в фазу оформления в прозе постсимволистов — писателей 1920–1930-х годов.

Мифы «нового времени», в том числе фольклорные, религиозные, историко-культурные, представляющие особый интерес в связи с появлением фигуры автора, создателя художественного текста, подробно рассмотрены Мелетинским, проследившим разные стадии бытования мифа в мировой культуре. Именно по отношению к новым мифам и применимо слово «поэтика»: можно рассматривать поэтику волшебной и кумулятивной сказки, былички, притчи и других повествовательных жанров, что блестяще продемонстрировано автором книги «Поэтика мифа». Однако Мелетинский больше внимания уделяет собственно структурным единицам текста («бродячим сюжетам»), чем различным сторонам поэтики того или иного класса произведений. Для данной работы принципиально важной представляется мысль ученого о том, что к мифам в современном понимании слова могут быть отнесены не только античные, религиозные, фольклорные, но и историко-культурные сюжеты, немыслимые без выдвижения на передний план феномена авторства. Последняя группа мифов рассматривается

[81] Хализев В. Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 2004. С. 123.

Мелетинским с точки зрения этапов мировой культуры и — что для нас первостепенно важно — литературного процесса с его то вспыхивающей, то затухающей заинтересованностью мифом. Закономерно в этой связи выдвижение на первый план эпохи романтизма и наследующего ей периода 1920–1940-х годов XX века как квинтэссенции мифопоэтических устремлений мировой прозы. Показательна в этом отношении позиция И. П. Смирнова, полагающего, что и в русской литературе не столько Серебряный век, сколько именно 1920–1940-е годы XX века, дают основания для рассмотрения законов мифотворчества русской культуры[82]. Оригинальная концепция Смирнова представляется нам не только интересной, но и важной, так как подтверждает правомочность выбора временного диапазона рассматриваемого явления — неомифологического романа (что коррелирует с точкой зрения Мелетинского, Полонского, а также, пусть и на иных основаниях, Руднева).

Итак, оставляя вопрос об особенностях всех мифов нового времени, остановимся на интересующей нас разновидности — неомифе, поэтика которого сформирована жанром романа — при этом романа модернистского.

§ 1.3. Неомифологический роман 1920–1930-х годов как результат «встречи» неомифологического сознания и романного мышления художника-модерниста

Сохраняя корневые свойства первичного мифа, неомиф радикальным образом преобразует некоторые из них — *«память мифа»* соединяется с *памятью романного жанра* на генном уровне — прежде всего потому, что у «неомифологического субъекта» меняется сама структура сознания. Миф нового времени «выстроен» романом.

Сознание писателя 1920–1930-х годов — это «романное» мышление уже в силу того, что таково мировосприятие индивидуума XX века: «Но роман может быть понят не только как определенный тип м ы ш л е н и я , но и как

---

[82] Смирнов И. П. От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). — Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. — Т. 27: История жанров в русской литературе X–XVII вв. С. 284.

тип с о з н а н и я (в данном случае оно должно быть определено как романное), т е. как романная художественная концепция, определенный тип миропонимания, целостная система оценки разных аспектов бытия человека, „Weltbild[83]“. Если в понятии художественного м ы ш л е н и я на первый план выдвигается сам процесс деятельности, то художественное с о з н а н и е должно представлять собой систему ценностных ориентаций, дающих направление художественной деятельности и составляющих структуру романного сознания. Но и это сознание обладает своей спецификой, определяемой природой», — подчеркивает Н. Т. Рымарь[84]. И если Руднев пишет от том, что неомифологический роман начинает уподобляться мифу, то верным является и противоположное суждение: новый миф начинает выстраиваться по законам романа.

Если сознание **мифического** субъекта пралогично, или, с точки зрения современного индивида, нелогично (Леви-Брюль отмечает, что в мифе не учитывается закон исключенного третьего[85] и пр.; о том же свойстве мифического сознания рассуждает Выготский в работе «Мышление и речь»[86]), то **неомифологическое** сознание уже не может игнорировать законы формальной логики — нарушение оной воспринимается как абсурд, и на этом столкновении представлений о мире, заданных научным знанием, и реальностью часто и основывается эффект шокового воздействия на реципиента. Сознание мифического (неомифологического) субъекта нового времени существенным образом отличается от пралогического мышления дикаря или ребенка. Так, телеологичность, склонность к разрешению,

---

83 Картина мира (нем.).

84 Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. С. 11.

85 Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. — М.: Академический проект, 2020. 430 с.

86 «Эту особенность примитивного мышления, составляющую, очевидно, свойство мышления на его ранних генетических ступенях, называют обычно партиципацией. Под этим именем разумеют отношение, которое примитивная мысль устанавливает между двумя предметами или двумя явлениями, рассматриваемыми то как частично тождественные, то как имеющие очень тесное влияние друг на друга, в то время как между ними не существует ни пространственного контакта, ни какой-либо другой понятной причинной связи» (Выгодский Л. С. Мышление и речь: психологические исследования. — М., Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1934. С. 139).

завершению, получению ответов — далеко не все особенности мышления человека XX столетия. Кроме того, не будет ошибочным и восприятие самого неомифологического сознания не как мифического, но именно как **мифопоэтического**: поэтика как наука о тексте распространяется и на сферу жизни, по крайней мере в ее восприятия субъектом, сознание которого «членит» мир как текст, благодаря чему картина мира (индивидуальный миф по Лосеву) выстроена по законам художественного текста, в известном смысле по законам романа.

§ 1.4. Роман в XX веке: изменения в структуре жанра

При всем разнообразии подходов к рассмотрению романа как жанра (таксометрическом», «имманентном», «структурно-семантическом» или даже «релятивистском»[87]) литературоведы, пожалуй, сходятся в одном: к концу XIX столетия роман оформился как ведущий жанр. Как писал Мандельштам, «...до последних дней роман был центральной насущной необходимостью и организованной формой европейского искусства. „Манон Леско“, „Вертер“, „Анна Каренина“, „Давид Коперфилд“, „Rouge et Noir“ Стендаля, „Шагреневая кожа“, „Мадам Бовари“ — были столько же художественными событиями, сколько и событиями в общественной жизни... Роман воспитывал целые поколения, он был эпидемией, общественной модой, школой и религией»[88]. Черты романа — выдвижение на передний план *личности*, дающейся к тому же во «внутреннем измерении» (самые очевидные признаки так называемой «романической ситуации»), проблемы *эволюции* (характера героя или представлений читателя о герое) — выступают как основополагающие, корневые (при всем разнообразии жанровых моделей — от социально-психологического до авантюрного или детективного романа). Еще один очевидный, казалось бы, признак романа (наряду с объемом) —

---

87 Лейдерман Н. Л. К определению сущности категории «жанр» / Н. Л. Лейдерман // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. — Калининград, 1976. Вып. 3. С. 3–13.

88 Мандельштам О. Э. Конец романа // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в двух томах. Т. 2. Проза. — М.: Художественная литература, 1990. С. 202.

разветвленная система персонажей — нуждается тем не менее в комментарии. Действительно, персонажей в романе (уже в силу *объема* последнего) значительно больше, чем в повести или в рассказе, однако, очевидно, меньше, чем в эпопее. И, если рассматривать роман как «эпопею рода меньшего», необходимо признать, что иными оказываются сами принципы группировки действующих лиц. Так, Рымарь отмечает, что сужается круг главных, центральных героев: «число основных героев обычно редуцируется до одного или двух, объединяющихся при этом в супружескую пару»[89]. Так или иначе, к концу XIX века основные черты романа определились в полной мере и русский реалистический роман утвердился в мировой литературе как своего рода образец, полное и совершенное воплощение свойств жанра. Однако уже в 1925 году Ортега-и-Гассет утверждает, что «если жанр романа и не исчерпал себя окончательно, то доживает последние дни»[90]. Примерно в то же время — в конце 20-х годов XX века — и Мандельштам диагностирует «конец романа». Он связывает это с утратой права индивидуума на выбор судьбы, жизненного пути: «Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немыслим без интереса к отдельной человеческой судьбе, фабуле и всему, что ей сопутствует. Кроме того, интерес к психологической мотивировке, куда так искусно спасался упадочный роман, уже предчувствуя свою гибель, в корне подорван и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой <…> Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий»[91]. Примечательно, что судьбу романа

---

89 Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. С. 47.

90 Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс: сборник. — М.: АСТ, 2002. С. 377.

91 Мандельштам О. Э. Конец романа // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в двух томах. Т. 2. Проза. — М.: Художественная литература, 1990. С. 204.

Мандельштам объясняет не сугубо литературными факторами (расцветом символистской прозы), но процессами, происходящими в самой жизни. И в этом отношении его трактовка жанра соизмерима с подходом Гегеля, для которого жанр есть своего рода проекция той или иной стадии общественного развития[92], а также А. Н. Веселовского, соотносящего развитие жанра с развитием личности.[93] Иными словами, роман трактуется Мандельштамом не как замкнутое в себе сугубо литературное явление, но как открытая система, распахнутая навстречу действительности, и потому тектонические сдвиги в последней не могут не влиять на судьбу романа. Итак, за небольшой временной отрезок роман пережил бурный всплеск и, по мнению многих, упадок. Интересно, однако, что Ортега-и-Гассет из неутешительного «факта» делает парадоксальный вывод, что именно в эпоху упадка и создаются настоящие произведения искусства: «...подлинные шедевры были плодами упадка, когда накопленный опыт до крайности обострял творческие способности. Упадок жанра… гибелен лишь для людей и произведений среднего типа. И хотя ближайшее будущее искусства... видится мне в мрачном свете,… думаю, что роман относится к числу тех немногих человеческих предприятий, где еще можно достичь многого»[94]. Мандельштам рассуждает о новой прозе и создает произведение, в котором современные исследователи видят роман нового типа. Та же «Египетская марка» (которая, при всей своей жанровой сложности, обладает чертами романа[95]) доказывает, что роман продолжает жить, но на иных основаниях: «Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы. Она отдала ее во власть бессмысленному лопотанью французского мужичка из «Анны Карениной».

---

92 Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 томах. Т 3. — М.: Искусство, 1971. 621 с.

93 Веселовский А. Н. Историческая поэтика — М.: Высшая школа, 1989. 404 с.

94 Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе. С. 413.

95 Скороспелова относит «Египетскую марку» наряду с произведениями К. Вагинова к маленьким романам: «...маленькие романы К. Вагинова („Козлиная песнь“, 1927; „Труды и дни Свистонова“, 1929), О.Мандельштама („Шум времени“, 1925; „Египетская марка“, 1927» (Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 30).

Железнодорожная проза, как дамская сумочка этого предсмертного мужичка, полна инструментами сцепщика, бредовыми частичками, скобяными предлогами, которым место на столе судебных улик, развязана от всякой заботы о красоте и округленности. Да, там, где обливаются горячим маслом мясистые рычаги паровозов, — там дышит она, голубушка проза, — вся пущенная в длину — обмеривающая, бесстыдная, наматывающая на свой живоглотский аршин все шестьсот девять николаевских верст, с графинчиками запотевшей водки»[96] (то, что Мандельштам определяет как «прозу», вероятно, сегодня воспринимается как роман). Утратив свои конститутивные свойства — «биографию», или, по Мандельштаму, «фабулу» (а, точнее, сюжет, основанный на изображении судьбы героя, в свою очередь мотивированной его устремлениями) и психологизм, — роман заменил их «шумом времени», какофонией, сумбуром, по сути — музыкой.

Очевидно, об упадке и смерти говорить по крайней мере рано; и как жизненные катаклизмы и даже катастрофы еще не свидетельствует о гибели всего и вся, так и радикальный слом привычной романной конструкции может быть признаком не конца, но глобальной трансформации.

Итак, мандельштамовскую метафору не следует понимать буквально: речь идет не о конце и не о смерти, но о мутации романного жанра — о тех коренных изменениях, которые, кажется, должны упразднить если не сам роман, то его устоявшиеся разновидности — роман авантюрный, любовный, семейно-бытовой, детективный и пр.

Однако и эти традиционные формы не исчезают. Напротив, они развиваются, обогащаются новыми элементами благодаря новой технике и приемам, которые им «поставляет» (точнее, «сбрасывает» как проверенные и отработанные) высокая литература; более того, они едва ли не более востребованы, чем раньше, но, очевидно, существуют в ином сегменте, перемещаясь в поле беллетристики, требующей соблюдения классицистического правила «чистоты жанра». Согласимся с Ц. Тодоровым,

[96] Мандельштам О. Э. Египетская марка. Л.: Прибой, 1928. С. 68.

утверждавшим, что строгая жанровая иерархия — удел развлекательной литературы: «…лишь массовая литература (детективы, романы с продолжением, научная фантастика) соответствуют понятию жанра, но это понятие не применимо к собственно литературным текстам»[97]. Действительно, «легкие» жанры должны сохранять свои очертания, хотя бы для облегчения поиска читателем нужного «продукта»; хорошо, качественно написанный текст («продукт», «товар», «вещь») может откликаться на художественные открытия «большой литературы» (включать в себя новые виды психологизма, в том числе онейрическую технику, поэтику цитации, многоплановое построение хронотопа, технику потока сознания и пр.), но, чтобы отвечать запросам рынка, должен быть «упакован» в привычную жанровую «обертку». Напротив, высокая, элитарная литература — поле художественного эксперимента, захватывающего все уровни поэтики: здесь автор не идет за читателем, но ведет его за собой. Новации в жанровой сфере ожидаются и приветствуются: «…мы признаем за текстом право фигурировать в истории литературы или науки лишь тогда, когда он привносит изменения в бытовавшее до того представление о том или ином виде деятельности. Тексты, не удовлетворяющие этому условию, автоматически относятся к другой категории — категории «популярной», «кассовой» литературы, если это литературные тексты, и к категории школьных пособий если это научные тексты. (Напрашивается сравнение между произведением мастера художественного промысла, которое существует в единственном экземпляре, и поточным производством, механическим воспроизведением одного и того же образца)»[98]. Однако умозаключения Тодорова не означают, что в высокой литературе отсутствует деление на жанры — речь идет лишь о неприемлемости застывшего канона, «строгой» классификации. При том, что «…возникает впечатление, что нынешняя литература отказывается от деления

---

[97] Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 10.

[98] Там же.

на жанры»[99], их упразднение привело бы к исчезновению самой литературы: «…непризнание существования жанров равнозначно утверждению о том, что литературное произведение лишено связей с уже существующими произведениями. Жанр — это именно то звено, которое связывает произведение литературы с миром литературы в целом»[100]. Потребность в изменениях заложена в самой природе высокой литературы: чтобы выжить, жанр должен развиваться, трансформироваться — и не случайно само понятия жанра (вида) объединяет литературу и биологию. Тодоров напоминает: «Понятие жанра (genre), как и понятие вида, позаимствовано из естественных наук; отнюдь не случайно пионер структурного анализа повествования В. Пропп прибегал к аналогиям с ботаникой и зоологией. [Во французском языке слово genre означает как жанр литературы, так и род в классификациях биологов. — Прим. перев.]»[101]. И вспомним, что самым гибким из всех эпических жанров М. М. Бахтин считает роман.

Роман, по мнению Бахтина, — это постоянно меняющийся, развивающийся жанр. В работе «Эпос и роман» Бахтин рассуждает об отсутствии у романа жанрового канона: «… такого канона у романа вовсе и нет. Он по природе не каноничен. Это — сама пластичность. Это — вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр. Таким только и может быть жанр, строящийся в зоне непосредственного контакта со становящейся действительностью. Поэтому романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это и есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в

---

99 Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 11.

100 Там же.

101 Там же. С. 9.

какие-то стилизации отживших форм…»[102].Таким образом, изменчивость и есть самый постоянный, неизменный признак романа, «записанный» в его генном коде. И вертикаль — память жанра — у Бахтина немыслима без горизонтали — влияния современности. В этом отношении бахтинская и формалистская теория жанра пересекаются.

С точки зрения представителей формальной школы, жанровые особенности художественного произведения в значительной степени складываются в поле прямого контакта с современностью: синхрония играет не менее существенную роль, чем диахрония. Для формалистов чрезвычайно актуальна теория конвергенции, подразумевающая, что далекие виды, если они находятся в одних и тех же условиях, независимо друг от друга обретают сходные черты. И, если продолжить аналогию с биологией, именно условия бытования текста, существующего в диалоге со средой «обитания», формируют его *фенотип*, отдельные черты которого в дальнейшем будут закреплены и перейдут в *генотип* (ядро, или ту же *память жанра*), что в конечном счете и формирует *жанровую доминанту*, под которой подразумевается господствующий «конструктивный принцип», или тот уровень поэтики, который в известном смысле подчиняет себе остальные: «…выдвинутый фактор деформирует подчиненные»[103]. Как подчеркивает Б. В. Томашевский, в качестве такого фактора может выступать любой прием, любой элемент художественной структуры: «Признаки жанра, т. е. приемы, организующие композицию произведения, являются приемами *доминирующими*, т. е. подчиняющими себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого»[104].Однако важно принимать в расчет и уточнение, которое Томашевский вносит в теорию

---

[102] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. С. 482.

[103] Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции (Борису Эйхенбауму) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. С. 275.

[104] Томашевский Б. В. Теория литературы (поэтика). — Л.: Государственное издательство, 1925. С. 162.

жанра, когда утверждает, что в формировании жанрового канона участвует не один уровень (элемент) поэтики и не один ведущий художественный прием, а сумма оных: «Совокупность доминант и является определяющим моментом в образовании жанра».[105] Заметим еще раз, что, действительно, тот или иной (особенно эпический) жанр определяется не по одному, а по ряду признаков — принципам группировки персонажей, типу героя, характеру конфликта и даже, как подчеркивает Ю. Н. Тынянов, объему (величине) произведения. Так, в статьях «Промежуток» и в статье «О литературной эволюции» он рассуждает о значении этого «формального», казалось бы, элемента, или «второстепенного результативного признака». Тынянов подчеркивает, что обозначения жанра эпического произведения (рассказ, повесть или роман) *даются* в соответствии с «количеством печатных листов»[106]. Итак, для формалистов жанровые признаки произведения определяются доминантой (или совокупностью доминант). Кроме того, как отмечает О. Ханзен-Лёве, «концепция доминанты играет важную роль в построении новой модели «эволюции» художественных систем»[107]. Опираясь на идеи Томашевского и тыняновскую концепцию «диахронического сдвига», он обосновывает необходимость учитывать как историю формирования жанрового канона, так и условия его реализации (мутации, деформации) в тот или иной исторический период: «Имманентная (интегрирующая) задача конструктивного принципа определенного произведения зависит от «позиции» текста в рамках синхронической системы жанров данной эпохи данного исторического приема»[108]. Забегая вперед, отметим, что понятие доминанты актуально не только для литературы (и не только в связи с категорией жанра, поскольку для Жирмунского важна стилистическая доминанта), но и для других видов

---

105 Томашевский Б. В. Теория литературы (поэтика). С. 162.

106 Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции (Борису Эйхенбауму). С. 275.

107 Ханзен-Лёве О. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. — М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2016. С. 386.

108 Там же.

искусства: «Доминанты существуют не только в поэтических произведениях или жанрах, школах, но и на уровне системы искусств и коммуникативных систем целой культуры (Якобсон)»[109]. Как подчеркивает Ханзен-Лёве, «концепция доминанты послужила формалистам и структуралистам для преодоления статической оппозиции между син- и диахронией, между имманентным и трансцендентным анализом художественных текстов»[110]. Отметим, что противоречие между двумя подходами — с точки зрения истории жанра и его имманентного анализа — в литературоведении снимается отнюдь не только благодаря формалистам (и их последователям структуралистам): как было показано выше, и бахтинская концепция памяти жанра учитывает как диахронию, так и синхронию. И «заочный» диалог Бахтина с представителями формальной школы не сводится к противопоставлению «вертикали» и «горизонтали» (диахронии и синхронии), или оппозиции «историческая память жанра» — «география» современности. Как бахтинские рассуждения включают в себя тезис о связи романа с современностью («Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития»[111]), так и формалистская теория романа значительное внимание уделяет генезису жанра (того же романа, «вырастающего» из цикла новелл[112]). Если Бахтин выявляет особенности романа в сопоставлении его с эпопеей, то для одного из крупнейших представителей «формальной школы» — Б. М. Эйхенбаума — представляется важным соотнести роман с малыми прозаическими жанрами. В статье «О. Генри и теория новеллы» он рассматривает новеллу как «основную,

---

109 Ханзен-Лёве О. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. С. 387.

110 Там же. С. 388.

111 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 6. — М.: «Русские словари», «Языки славянской культуры», 2002. С. 120.

112 Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы // Эйхенбаум Б. М. Литература: Теория. Критика. Полемика. — Л.: Прибой, 1927. С. 166–209.

элементарную и натуральную форму художественной прозы»[113]. В принципе циклизации, положенном в основу первой книги О. Генри («Короли и капуста»), Эйхенбаум усматривает возвращение к старинным формам романа, сохранившим связь со структурой сборников новелл. Вспомним, что сам О. Генри называл свое произведение «комедией, сшитой из пестрых лоскутьев»[114], хотя и определил его жанр как роман. Для Эйхенбаума опыт американского писателя становится показателем сохранения традиции — и при этом обновления жанровой картины эпохи. Русский формалист полагает, что эксперименты О. Генри важны для современной литературы (добавим от себя: для собратьев по формалистскому цеху, прежде всего В. Шкловского, в той же мере важны и художественные открытия Сервантеса, Стерна и др.). Таким образом, столь важная (и объяснимая) для формалистов направленность на современность (на злободневность и новизну) не отменяет интереса к становлению той или иной традиции.

Объединяет формалистов и Бахтина и мысль о том, что категория жанра неотделима от понятия целостности художественного текста. Так, С. Н. Зенкин пишет: «Бахтин и Медведев критиковали формалистов за «материальное», несмысловое понимание художественной формы, но в идее жанровой завершенности текста они сходились с Тыняновым»[115]. Понятие «завершенности» текста неминуемо ведет к рассмотрению и такой проблемы, как кристаллизация, застывание формы, окончательное становление канона, который впоследствии превращается в клише, штамп, о чем свидетельствует появление пародий, удостоверяющих, с одной стороны, факт признания статуса жанра, с другой — его завершения, внутренней исчерпанности (по крайней мере, в определенный период времени). Штампы, клише, застывшие жанры — удел не высокой литературы, как было отмечено выше, но

---

113 Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы. С. 166–209.

114 О. Генри. Избранные произведения в двух томах. Том 1. — М.: Художественная литература, 1960. С. 174.

115 Зенкин С. Н. Теория литературы: Проблемы и результаты. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 172.

беллетристики и даже массовой литературы. Жанр, как и живой организм (и вновь возникает аналогия с биологией), переживает все фазы — от рождения и расцвета до зрелости и умирания. Разумеется, и Бахтина, и формалистов занимали проблемы не только становления и эволюции романа, но и его взаимодействия с другими жанрами, а также явление миграции — выдвижения в тот или иной период на передний план одних жанров или жанровых разновидностей, ухода других, а также перемещения их по «ценностной» жанровой шкале: высокие жанры постепенно превращаются в клише, которое впоследствии пародируется и сдвигается на периферию литературы, тогда как забытые, устаревшие или низкие жанры, напротив, обретают особое значение и популярность. Мода, смена стилей, безусловно, влияет и на всплеск или затухание интереса к тому или иному жанру, а, следовательно, и новизна той или иной жанровой модели часто оказывается мнимой: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вплывает в центр новое явление… Так стал бульварным авантюрный роман, так становится сейчас бульварною психологическая повесть»[116].

Итак, устаревшие (добавим — даже архаичные, что особенно актуально в связи с мифом) жанры обретают особенную актуальность в период «усталости» литературы от диктата еще недавно модных жанров. Забегая вперед, отметим, что и интерес к мифу как жанрообразующему «ферменту» обусловлен, таким образом, запросами самой литературы — с точки зрения обновления не только так называемой содержательной компоненты, но и категорий художественности.

И как массовая литература «донашивает» идеи, стили, жанровые каноны литературы элитарной, так и последняя в свою очередь обращается к «низовой» культуре как к хранилищу культурной памяти (в том числе к народной, житейской мифологии).

---

[116] Тынянов Ю. Н. Литературный факт (Виктору Шкловскому) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. С. 257–258.

И не случайно в Достоевском, реабилитировавшим бульварный роман, увидели зачинателя новой прозы не только художники слова (прежде всего прозаики-символисты), но и исследователи литературы. Так, Ортега-и-Гассет пишет: «Достоевский прежде всего великий преобразователь техники романа, крупнейший новатор романной формы»; «Достоевский спасся в крушении романа прошлого века, которое произошло у нас на глазах»[117].

Бахтин видит в Достоевском автора мениппеи, карнавального романа, а также романа полифонического, тогда как Топоров рассматривает прозу писателя именно в соотнесении с мифом: «…его романы аналогичны мифопоэтическим текстам. Если роман Достоевского записать таким образом, что все эквивалентные (или повторяющиеся) мотивы будут расположены в вертикальной колонке (сверху вниз), а мотивы, образующие синтагматическую цепь, — в ряд (слева направо), — то, как и в случае с мифом (или ритуалом), чтение по ряду соответствовало бы рассказыванию романа, а чтение по колонке — его пониманию»[118]. О Достоевском как о предтече символистской (и шире — модернистской прозы) рассуждают С. П. Ильев, В. А. Келдыш, Л. А. Колобаева, З. Г. Минц, М. Г. Подопригора и др.[119] В. В. Полонский пишет: «В наиболее показательных образцах «высокой» прозы «серебряного века» переориентация на мифогенные структуры во многом была подготовлена романистикой Достоевского»[120]. Итак, уже в прозе Достоевского происходит существенное изменение жанра романа, который

---

117 Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе. С. 390, 392.

118 Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М.: Прогресс: Культура, 1995. С. 193–258.

119 Ильев С. П. Русский символистский роман: аспекты поэтики. — Киев: Лыбидь, 1991, 172 с.; Веселова О. Н. Традиции Ф. М. Достоевского в символистских романах Ф. К. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес»: Автореф. дис. . канд. филол. наук. — Орел: 2011. 22 с.; Келдыш В. А. Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. — М.: Наследие, 1992. С. 106–108; Колобаева Л. А. Русский символизм. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000; Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство — СПб, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 59–96; Подопригора М. Г. Ф. М. Достоевский в творческом сознании Андрея Белого: Автореф. дис. канд. филол. наук. — Ставрополь, 2000. 17 с.

120 Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. 285 с.

«приспосабливается» к требованиям времени. Тем более ощутимы изменения романной структуры в прозе символистов — с их стремлением прорваться к первоосновам бытия, к иррациональному. Воплощением иррациональных начал бытия для символистов стала музыка — как философская категория, дух музыки.

И мандельштамовская метафора «Шум времени» (по сути, какофония, симфония, музыка — очевидно, продолжение символистской концепции) не случайна: роман для Мандельштама (заметим: как и человек с его биографией) — это воспринимающая субстанция, мера времени, истории. Примечательно, что и здесь Мандельштам принципиально не разделяет жизнь и литературу: «Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зияния, и между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива»[121].

Мандельштам залогом сохранения романа считает наличие центробежных сил, уравновешивающих движение к центру, личности: «С первых же шагов новый романист почувствовал, что отдельной судьбы не существует, и старался нужное ему социальное растение вырвать из почвы со всеми корнями, со всеми спутниками и атрибутами. Таким образом, роман всегда предлагает нам систему явлений, управляемую биографической связью, измеряемую биографической мерой, и лишь постольку держится роман композитивно, поскольку в нем живет центробежная тяга планетной системы, поскольку вообще существуют в данном обществе такие системы, поскольку центростремительная тяга, тяга от периферии к центру, не возобладала окончательно над центробежной»[122].

Д. В. Затонский, однако, диагностирует в современной прозе победу именно центростремительной «тяги» — и тем не менее постулирует не гибель романа, но возникновение романа нового типа — романа, в котором

---

[121] Мандельштам О. Э. Шум времени // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в двух томах. Т. 2. Проза. — М.: Художественная литература, 1990. С. 41.

[122] Мандельштам О. Э. Конец романа / Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2-х томах. Т. 2. Проза. — М.: Художественная литература, 1990. С. 203.

событийное начало окончательно вытесняется субъективным. В книге «Искусство романа и XX век» исследователь как важнейшую отмечает тенденцию к субъективизации романа, один из существенных признаков которой состоит в том, что «действительность предстает перед нами как бы пропущенной через сознание индивида»[123].

Следствием подобной субъективизации романной формы становится исчезновение личности как действующего лица, что восполняется активизацией оной как субъекта мыслящего и чувствующего. Утрата сюжетности отнюдь не ведет к исчезновению психологизма, а тем более к ослаблению контакта с миром, просто этот контакт устанавливается на новых основаниях — не на основании «я во всем», но на фундаменте «все во мне». Мир сходится в одной точке, и предельная спрессованность проблем усиливает ощущения трагизма, напряжения, мир чреват взрывом — что и было в свое время блестяще показано в романе А. Белого «Петербург».

Итак, роман как никакой иной жанр оказался готов к встрече с новым типом сознания. Но, как подчеркивает Минц, этот новый тип сознания в основе своей архаичен, поскольку опирается на миф[124] (точнее, на неомиф, как будет показано позже).

Человек XX столетия, разочаровавшись в позитивизме и рационализме, закономерно обращается к мифу, но не может отказаться от завоеваний науки (так же как и отринуть все накопленное за много веков знание, от достижений культуры — литературы, музыки, живописи). По мнению А. А. Потебни, «миф сроден с научным мышлением в том, что и он есть акт сознательной мысли, акт познания... объединенных или доведенных до сознания словом или образом»[125].

Новый миф, миф XX столетия, не отрицает и культурное наследие, но

---

123 Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. — М.: Художественная литература, 1973. 536 с.

124 Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Блок и русский символизм. С. 59–96.

125 Потебня А. А. Слово и миф. — М.: Правда, 1989. С. 240.

вбирает его в себя, — при том, что корневое, фундаментальное свойство мифа, безусловно, сохраняется: иррациональное, бессознательное лежит в основе мифического мышления, однако, как это ни парадоксально, осознается индивидуумом — в той же мере, в которой отслеживается и контролируется творческий акт создателем художественного текста. Так, Замятин, рассказывая о творческом процессе, рисует картину некоего межсонья, сознательного погружения творца в состояние «посередине» между сном и бодрствованием: «В спальных вагонах в каждом купе есть такая маленькая рукоятка, обделанная костью: если повернуть ее вправо — полный свет, если влево — темно, если поставить на середину — зажигается синяя лампа, все видно, но этот синий свет не мешает заснуть, не будит. Когда я сплю и вижу сон — рукоятка сознания повернута влево; когда я пишу — рукоятка поставлена посередине, сознание горит синей лампой. Я вижу сон на бумаге, фантазия работает так же, как во сне, она движется тем же путем ассоциаций, но этим сном осторожно (синий свет) руководит сознание. Как и во сне — стоит только подумать, что это сон, стоит только полностью включить сознание — и сон исчез»[126]. Используемая Замятиным метафора «синего света» как нельзя лучше раскрывает механизм взаимодействия рационального и иррационального в неомифе XX века. Думается, ее можно распространить и на область взаимодействия индивидуального мифа и мифа как результата работы коллективного бессознательного.

Роман и миф соотносятся друг с другом как исток и устье повествовательного «потока» в истории культуры — становления и оформления повествовательных жанров литературы (еще раз вспомним, что Мелетинский разделяет категории мифа и ритуала, обряда, действа и т. п. именно на основании наличия / отсутствия повествовательного элемента). Мелетинский подчеркивает: «и миф и роман принадлежат к сфере повествования и что так называемое „возвращение к мифу“ произошло прежде всего на почве романа, тогда как мифологические мотивы в поэзии широко

126 Замятин Е. И. Закулисы // Замятин Е. И. Сочинения. — М.: Книга, 1988. С. 461.

использовались, пусть не столь „архетипически“, и в XIX в.»[127]. Более того, Мелетинский особое внимание уделяет концепции Фрая — «от мифа к мифу» — как путь эпики, современного романа: «историзм преодолевается с помощью циклизма (в свете вышесказанного очевидна важность анализа мифотворчества в современной литературе). Постоянство литературных жанров, символов и метафор на основе их исконной ритуально-мифологической природы — основной пафос книги „Анатомия критики“»[128]. Казалось бы, для того чтобы реанимировать прапамять жанра, роману нужно лишь восстановить память мифа и изначальную повествовательную модель — поэтику мифа. Однако в том и состоит сложность (а может быть, и невыполнимость) операции, что поэтика мифа в его «первозданном» виде — некая умозрительная схема, поскольку древний миф (собственно миф, по Аверинцеву), дошел до нового времени только благодаря наследующим ему жанрам — сказки, былички, притчи и пр. Не случайно Мелетинский предваряет свой труд «Поэтика мифа» фразой: «Название предлагаемой книги, возможно, не является достаточно строгим, поскольку мифотворчество содержит лишь бессознательно-поэтическое начало, и потому применительно к мифу нельзя говорить о собственно художественных приемах, средствах выразительности, стиле и тому подобных объектах поэтики»[129].

Итак, мифопоэтика, или поэтика мифа, — определение емкое, но не вполне корректное (в большей степени метафорическое, чем научное), так как применительно к первичному мифу с большей или меньшей степенью точности можно рассуждать лишь о принципах сюжетосложения, группировки персонажей, хронотопе, тогда как повествовательная стратегия, микропоэтика — прежде всего язык древнего мифа — могут быть реконструированы лишь по более поздним явлениям, генетически связанным с ним, — по структуре притчи, былички и сказки, литературной обработке и

---

127 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 360.

128 Там же. С. 117.

129 Там же. С. 7.

стилизации и т. п. «Мифичны» (условны, недостоверны) сами представления современного человека о мифе. Однако можно рассуждать о поэтике неомифа — разновидности авторского мифа, о которой и идет речь в данной работе.

Неомифологический роман, сохраняя (и преобразуя) черты первичного мифа, соединяя их с поэтикой романа, закрепляет их в своем генном коде, который, как память жанра, сохранит литература XX и XXI столетия.

Вслед за исследователями (Минц, Мелетинским, Силард[130], Скороспеловой, Топоровым и др.) коротко перечислим основные признаки неомифологического романа — инвариантные для всех его жанровых разновидностей, сосредоточившись прежде всего на тех глубинных изменениях в романной структуре, которые предопределены диффузией мифа и романного жанра.

Неомиф, как всякий миф нового времени, немыслим без выдвижения на передний план работы сознания художника, сосредоточенности автора на «смысле вещей» — той «эмпирики», которая теперь понимается расширительно, так как вбирает в себя и абстракции, сугубо умозрительные категории и переосмысленные факты культурной жизни человечества. На смену перцепции древнего человека приходит апперцепция, включающая в себя и трансцендентальное восприятие мира, неотделимого для субъекта нового времени от многовековой истории человечества — в том числе от результатов научного постижения мира[131]. Сознательная работа художника слова с сюжетами и образами мировой культуры становится в новом мифе одним из условий мифотворчества и не менее важна, чем «жизнь сердца», коей, по Лосеву, является абсолютная мифология. Новый миф невозможен без усвоения чужого опыта (слова), поэтому не может быть сведен к «абсолютной мифологии», требуя погружения и в мифологию «относительную».

---

130 Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX — начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. — Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1984. С. 265–284.

131 Лосев, однако, считал теорию «мифологической апперцепции», выдвинутую Штейнталем, иллюзорной (Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 7).

Для неомифологического романа характерна установка на игру. Как подчеркивает Козубовская, «… логично разграничение мифологического и немифологического типов мышления. За этим непониманием скрывается различное понимание смысла и функций искусстве, и различное отношение к мифу. Для художников с немифологическим типом мышления искусство остается эстетической игрой, условность которой обнажается в поэтическом мире. Для художников с мифологическим типом мышления искусство становится формой постижения мира и его сотворения по образу и подобию творчества демиурга-Бога»[132]. Таким образом, игра, в том числе игровое отношение к слову — своему и чужому — основа неомифологического романа.

Понятие поэтики, более того — автометапоэтики — применимо теперь не только к роману, но и к неомифу: авторефлективный миф — уже не катахреза, но в полной мере научное явление, о чем свидетельствует и существование таких областей литературоведения, как мифокритика, мифопоэтика. Если Лосев рассуждает о самосознании истории, то по отношению к новому времени можно говорить о самосознании собственно мифа, обращенного на себя, соотносящего себя с «чужими», «готовыми» мифами и сюжетами. Рефлексия — качество человека нового времени, предопределившее и появление новых форм в искусстве (метаописание, метароман и пр.), — не может не сказываться и на мифе. Более того, лосевская концепция *ведения* оказывается верна и на том основании, что *знание* (в том числе научное) входит отныне в *веру* не только как интуитивное постижение законов мира и творчества, но как результат анализа, рефлексии и авторефлексии. Если первичный миф не допускает оной (как подчеркивает М. Элиаде, миф для мифического субъекта — это абсолютная реальность, и, если подвергнуть миф «длительному и углубленному анализу», он выходит уже «радикально „демифологизированным“»[133]) то неомиф (и здесь можно отметить и его

---

132 Козубовская Г. П. Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика. — Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 12.

133 Элиаде М. Аспекты мифа. М.: 1995. С. 142–150.

новизну по сравнению с авторскими мифами предшествующих эпох) базируется на *теории мифа.* В русской литературе это прежде всего символистская концепция (точнее, то разнообразие концепций, которыми, в частности, была во многом подготовлена и лосевская теория). Безусловно, сложно рассуждать о единой программе мифотворчества даже в связи с исканиями символистов, но, как убедительно доказала Минц, на передний план здесь выдвигаются работы В. Соловьева, Вяч. Иванова, А. Белого. Более того, Минц полагает, что литературоведы вправе постулировать наличие общесимволистской концепции мифа — и универсальный, инвариантный конфликт мифа (обуздание хаоса, преобразование его в гармонию) в творчестве русских символистов обретает новые очертания — это борьба за душу мира. Не менее важной для символистов и постсимволистов была языковая теория мифа, прежде всего работы Потебни, оказавшие влияние на творчество Белого[134].

Еще раз отметим: в культуре символизма можно обнаружить не только практическое воплощение неомифологизма — в символистском романе, но и его теоретическое обоснование. Именно символистская теория мифа, на наш взгляд, релевантна исследуемому явлению, так как она получила художественное воплощение в символистском романе, который в известном смысле стал не столько ее предтечей, сколько последствием, реализацией: так, в «Петербурге» А. Белого воплотились идеи Вл. Соловьева, Вяч. Иванова, антропософии Р. Штейнера. Модернистский роман — поистине неомифологический роман еще и потому, что вбирает в себя научное знание — теорию Потебни, на которую ориентировался А. Белый, теорию прерывности и непрерывности, важную для Мережковского[135].

---

134 Андрей Белый посвящает Потебне статью «Мысль и язык...», в которой разбирает его лингвистическую концепцию символики слова, языка и называет теоретиком символизма (Белый А. Мысль и язык. (Философия языка А. А. Потебни) // Логос . 1910. №2. С. 240–258).

135 «Постепенности, непрерывности недостаточно для того, чтобы объяснить закон эволюции; нужно допустить и другой, смежный закон — прерывности, внезапности, катастрофичности, — то „непредвидимое“ (imprévisible Бергсона), что в стихии общественной называется революцией» (Мережковский Д. С. Было и будет: дневник 1910–1914. Петроград, 1915. С. 58).

Итак, неомифологический роман базируется и на теории мифа, и эта теория определяет принципы мышления художника и, как следствие, законы мифотворчества. Так, Фрейденберг подчеркивает: «кроме объективного хода науки имеются еще и ее «субъективные» ходы — назойливые шаблоны и мерки XX века. Модернизация — ужасающая вещь. Но модернизация — это прежде всего метод. Он изучает античность теми же приемами, что и новые времена»[136]. Развивая мысль исследовательницы, подчеркнем, что модернизация» определяет метод не только изучения мифа, но и построения оного. «Авторское литературоведение» — и понимание мифа художниками слова — подчас важнее современного научного подхода. Метапроза, метапоэтика — явления чрезвычайно важные для самих писателей. Поэтому в работе подчас меньше внимания уделяется «строго академическому» подходу («научному», будь то структуралистский и постструктуралистский подход или метод Тартуской семиотической школы, «Мифологии» Барта и т. д.).

Принципиальные отличия в восприятии действительности между XIX и XX веками (и, как следствие, разные типы художественного обобщения) и определили интерес художников XX столетия к мифу[137]. Ориентация на миф объясняется прежде всего стремлением отойти от сиюминутного, локального, представить в своих произведениях широкую картину-обобщение. Художник желает показать самые основы бытия человека, причем не только внешнего, но и внутреннего, его первоэлементы, инварианты. Именно этим желанием творца объясняется, согласно Е. М. Мелетинскому, «теснейшая», хотя и «парадоксальная» связь неомифологизма с неопсихологизмом, то есть «универсальной психологией подсознания, оттеснившей социальную характерологию романа XIX века»[138].

Романисты XX века интересуются прежде всего болезненными

---

136 Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 11.

137 См. Кольцова Н. З. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. 176 с.

138 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 296.

состояниями сознания, внутренним миром личности, пребывающей в «умственном исступлении», в глубоком духовном кризисе. В неомифологической литературе XX века темы нервного срыва, сумасшествия, аффекта, приобретают особую актуальность.

Как пишут Е. М. Мелетинский, Д. Е. Максимов, З. Г. Минц, миф — универсальное средство выстраивания семантического и композиционного уровней художественного текста. Важным достижением неомифологической литературы XX века исследователи называют лейтмотивную организацию произведения. Если в литературе XIX столетия лейтмотив был лишь частным приемом, то в мифологизирующем романе он выносится на поверхность, становится важнейшим способом организации художественного материала. Так, Мелетинский подчеркивает связь неомифологического мышления художника с лейтмотивной техникой построения текста: «техника, лейтмотивов в романе XX в. непосредственно восходит к музыкальной драме Вагнера, где лейтмотивы были уже теснейшим образом связаны с мифологической символикой. Само собой разумеется, что оперирование мифическими мотивами в качестве элементов романного сюжета или способов организации повествования не могло быть возвращением к подлинной первобытной мифологии»[139]. Сюжет и архитектоника романа в целом «задаются» каким-либо мифом, и читатель «узнает» в персонажах архетипы (в терминах К. Г. Юнга), а в сюжетных перипетиях — вечные, общечеловеческие коллизии. Актуальной в неомифологическом романе становится и тема двойничества: в произведении, основанном на мифе, самостоятельные на первый взгляд образы отражаются друг в друге и одновременно с этим целостный, «единый образ» расщепляется на производные.

Мифы, которые пронизывают все уровни художественного произведения, становятся универсальным языком искусства новой эпохи. По мнению Мелетинского, писатели могут обращаться к «различным традиционным мифам как к своеобразному готовому языку нового романа» или создавать

139 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 296.

«свой собственный язык поэтических символов»[140]. В неомифологическом романе вырабатываются и особые приемы внедрения мифов в текст. Как считает З. Г. Минц, важнейшее место в анализе неомифологического произведения занимает понятие мифологемы, или «метонимического символа», знака и «свернутой программы» сюжета. Поэтика мифологем, по ее мнению, — это «одна из главных примет поэтического языка»[141]. Исследовательница относит мифологемы к так называемым «вторичным языкам»[142] культуры.

И, разумеется, неотъемлемой частью неомифологического романа и даже его основополагающим, обязательным элементом является ирония. Часто травестия мифов (и в целом травестирующая цитатность) организует повествование, текст и сатирически заостряет те или иные черты конкретно-исторических явлений. Далее, именно ирония демонстрирует дистанцию между автором и повествователем, автором и персонажем.

Ориентацией на миф объясняется и особая позиция автора в неомифологическом романе, его особый статус. При этом меняются и характер отношений автора с читателем, и схема «автор — повествователь — герой», и способы выражения идей автора. Те формы вторичной условности, которые присутствуют в тексте и подчеркивают «искусственность», «сконструированность» художественной модели, предлагаемой читателю, одновременно показывают, что автор доминирует в пространстве произведения, является единственным и полновластным хозяином и творцом изображаемого мира (попутно отметим, что именно статус автора определяет радикальное отличие модернистского романа от наследующего ему романа постмодернистского).

При этом, однако, по мнению Л. Силард, для неомифологического романа

---

140 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 371.

141 Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Блок и русский символизм. С. 75.

142 Там же. С. 95.

характерен совершенно новый тип контакта автора с читателем[143]. Читатель возводится в статус «сообщника», который говорит с автором на одном языке, хорошо понимает этот язык — так называемый «вторичный язык» мифологем. Таким образом, творец в неомифологическом романе обладает полной свободой, но этот факт сопровождает, как правило, особый адогматизм интонации.

Итак, современные исследователи выделяют следующие характерные черты неомифологического романа: тяготение к надыстерическому, метапсихологизму; как следствие, выдвижение на передний план тех уровней поэтики, которые ранее занимали подчиненное положение по отношению к сюжету: интертекстуальное начало; использование художественных приемов двойничества и лейтмотивов; внимание к формам вторичной условности, обусловленное желанием писателя отойти от фиксации сиюминутного, воссоздания быта и приблизиться к изображению бытия; сложное построение хронотопа, особая архитектоника произведения, которая обнажает глубину авторского замысла, идеи; иное по сравнению с классической литературой выстраивание взаимоотношений «автор — повествователь — герой»; адогматизм авторской интонации.

Неомиф от собственно мифа (мифа первичного) отличают интертекстуальность, установка на игру, включение фантастического начала — таковы их принципиальные отличия. «Формальные» признаки неомифологического романа определяются неомифологическим сознанием творца, пересматривающего сами представления о реальности. Так, фантастика, фантастическое теперь воспринимается не как художественная условность, «сговор» автора с читателем, а как область, вырывающаяся за границы реальности. Сам реальный мир, его объективность ставится под сомнение; фантастика становится жизнью[144]. Странное, выходящее за пределы

---

[143] Силард Л. К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века: «Петербург» Андрея Белого и «Улисс» Джеймса Джойса // Hungaro-slavica. Budapest, 1983. С. 312.

[144] «В наши дни единственная фантастика — это вчерашняя жизнь на прочных китах. Сегодня — Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты; завтра — мы совершенно спокойно купим место в

эмпирического знания, получая научное обоснование, человеком нового времени (и человеком массы в первую очередь) принимается на веру, не нуждаясь в доказательствах. Абстракции, «метафизика» (по Лосеву) теперь лежит в основании ведения, мифический субъект, ставший неомифологическим субъектом, даже в состоянии «отрешенности» не может полагаться только на чувственный опыт. Невозможно установить грань между мирами, и эмпирический опыт уже не дает ответов. Меняется отношение к миру, восприятие реальности. Важными становятся категории сна, сдвига, смещения.

На наш взгляд, жанр русского неомифологического романа обладает национальной спецификой — и об этом свидетельствует уже творчество символистов. Так, Полонский отмечает, что историософский роман Мережковского — сугубо русское явление[145]. Лотман полагает, что если для европейского романа важна традиция сказки, то для русского — собственно мифа: «… русский роман, начиная с Гоголя, ориентируется в глубинной сюжетной структуре на миф, а не на сказку. Прежде всего, для мифа с его циклическим временем и повторяющимся действием понятие конца текста несущественно: повествование может начинаться с любого места и в любом месте быть оборвано. Показательно, что такие основные в истории русского романа XIX в. произведения, как „Евгений Онегин“, „Мертвые души“, „Братья Карамазовы“, вообще не имеют концов. В „Евгении Онегине“ это результат сознательной авторской установки, в последних двух авторы не успели или не смогли реализовать свой план полностью. Однако более существенно другое:

---

sleeping car'e [спальном вагоне (англ.).] на Марс. Эйнштейном — сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней, реальности — разве может не быть фантастическим, похожим на сон?» (Замятин Е. И. О синтетизме // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: Русская книга, 2004. С. 164–172).

145 «В отличие от европейского модернизма с его концентрацией на индивидууме, модернизм русский мыслил прежде всего в категориях именно историософии» (Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. С. 52). «И вполне логично, что западная эпика вообще не знает сколько-нибудь безусловных параллелей к «чистому» образцу историософской формы в духе Мережковского. Именно здесь пролегает одна из ощутимых граней между двумя близкими, но несовпадающими типами жанровой эстетики» (Там же. С.62). Ср. также у С. И. Кормилова: «Собственно русским явлением стала историософская проза» (Кормилов С. И. [Рецензия] Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. — М.: Наука, 2008. 288 с. // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2011. № 1).

русский роман, начиная с Гоголя, ставит проблему не изменения положения героя, а преображения его внутренней сущности, или переделки окружающей его жизни, или, наконец, и того и другого»[146].

Несложно заметить, что слова Лотмана о преображении внутренней сущности героя рифмуются с лосевским пониманием чуда. Явление чуда является ключевым и для русской волшебной сказки (при том, разумеется, уточнении, что это преображение «овнешняется» — подается как видимое превращение «дурака» в царевича, дурнушки в красавицу — в том числе благодаря символике одежды, переодеванию). Высказанное Лотманом предположение не отменяет значения сказочной модели для становления не только западной, но и русской романистики, более того — подтверждает мысль Д. Медриша о том, что само развитие жанра романа в литературе может быть представлено как движение от мифа к сказке, а от нее к роману. Медриш «Литература и фольклор».

Однако суждение Лотмана о генезисе русского романа важно прежде всего потому, что отмеченная связь с мифом привлекает внимание к тем проблемам, которыми сказка уже не занимается, но которые важны для мифа, сохраняющего связь с вопросами религиозного порядка – теодицеей, что и обусловливает такую значимость для русского романа религиозно-философской проблематики (условно говоря, всем нужно «мысль разрешить»).

И, разумеется, не волшебные превращения героев, но становление личности, нравственное преображение человека, выполнение героем индивидуального личностного задания, извлечение им опыта из собственных ошибок (обретение им самости) — вот «обыкновенное чудо» русского романа, центр тяжести которого — будь то авантюрный или исторический роман (а не только роман воспитания) — так или иначе составляет нравственная проблематика.

---

146 Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. С. 325–348.

Однако «поучение», «урок», безусловно, ассоциируется с еще одним важнейшим жанром — притчей. Так, О. А. Седакова утверждает, что в основе всякого русского романа лежит притча. и обосновывает свою гипотезу на примере анализа «Братьев Карамазовых»[147]. Ту же мысль высказал в свое время В. А. Недзвецкий[148].

Показательно, что Недзвецкий усматривает связь двух жанров — притчи и мистерии, каждый из которых важен для оформления неомифологического романа. Однако притча в XX веке обретает новые черты. Так, А. В. Кеба пишет: «Одним из следствий поэтики мифологизирования в литературе XX века стала актуализация древнего жанра притчи, которая возрождается как в традиционных формах короткого иносказательного рассказа (притчи Ф. Кафки или Х. Л. Борхеса), так и в новых жанровых формах развернутого эпического повествования или драматического действия. Как повести-притчи, романы-притчи, драмы-притчи часто рассматривают произведения Ж.-П. Сартра („Дьявол и господь бог“), А. Камю („Чужой“ и „Чума“), Б. Брехта („Добрый человек из Сезуана“ и „Карьера Артуро Уи“), Г. Гессе („Степной волк“ и „Игра в бисер“), Э. Хемингуэя („Старик и море“), Абэ Кобо („Женщина в песках“) и др. В основе всех этих произведений, как правило, лежит либо переосмысленный древний миф, либо смоделированная по мифологическому образцу, но с притчево-символическим заострением ситуация, обращенная к „этическим первоосновам человеческого существования„ (С. Аверинцев). Осмысление своеобразия новейших притчево-мифологических жанров как выражение „усиленной субъективности„ литературы XX века нередко связывается в современном литературоведении с идеей биполярности форм художественного

147 Седакова О. А. Притча и русский роман // Седакова О. А. Четыре тома: Том III. Poetica. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. С. 363.

148 Недзвецкий В. А. Мистериальное начало в романе Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура: альманах. № 9. — М.: Классика плюс, 1997. С. 46–56.

мышления»[149].

Опираясь на концепцию американского литературоведа Роберта Скоулза, «тяготеющего в своей концепции к биполярному принципу типологии литературы», Кеба утверждает, что в современной притче особое значение обретает искусство «фабуляции» — особый тип вымысла, который помогает познать реальный мир посредством столкновения его с миром вымышленным. В своей книге «Фабуляция и метатворчество» Скоулз рассматривает таких писателей, как Ф. Кафка, Г. Гарсиа Маркес, Х. Л. Борхес и др., как «искусных сочинителей притч». Кеба включает в этот ряд и Платонова как художника, умеющего сталкивать и соотносить друг с другом реальный и вымышленный миры: «…именно вследствие их прихотливого переплетения на фоне постановки универсальных проблем человеческого существования и рождается притчевость как принципиальное и определяющее качество платоновской прозы»[150].

Однако притчевое мышление Платонова существенным образом отличается от кафкианского и др. — свидетельством чего является язык как отражение особенностей сознания художника. Вязкое и темное — «длинное» слово — вот доминанта платоновской поэтики.

Убедительна точка зрения Смирнова, утверждающего, что теория Бахтина, согласно которой истоки романа следует искать в карнавальной традиции, также применима далеко не ко всем романным разновидностям: «...ряд романов действительно восходит к карнавальному архетипу, с которым связаны и Сократические диалоги, и Мениппова сатира, т. е. круг промежуточных жанровых явлений, расположенный между мифолого-обрядовыми «первообразами» и романом. Однако, судя по всему и вопреки Бахтину, генезис романа был не моноцентричным, а полицентричным. Далеко не все романы могут быть сведены к

---

149 Кеба А. В. Творчество А. П. Платонова в контексте мировой литературы XX ст. Дис. … докт. филол. наук. — Харьков, 2002. С. 281.

150 Там же. С. 282.

карнавальному архетипу (в том числе и романы Достоевского).

Я исхожу из предположения, что архетипом одного из классов романа (возможны и другие классы, а следовательно, и другие архетипы) является волшебная сказка[151].

Продолжая мысль исследователя, подчеркнем: можно обнаружить в русском романе и черты кумулятивной сказки, хожений и пр. — тех архаических жанров, которые связывают изящную словесность и фольклор.

И все же, как бы то ни было, согласимся со Смирновым, что именно волшебная сказка приближена к роману — выделение героя из общества, герой — обыкновенный человек в его человеческом измерении — вот, что объединяет роман именно со сказкой.

Однако сложно оспорить и то, что ориентация русского романа на миф, отмеченная Лотманом, оказывается особенно важна для литературы XX столетия: личность, утрачивая право на «права» в мире и в литературном произведении (вспомним еще раз Мандельштама) уступает место если не массам, то миру, «шуму времени», музыке — и потому «эпичность» мифа, повествующего о глобальных проблемах нации, общества в целом, вновь становится актуальной, заявляет о себе смещением акцентов с сюжета — истории героя — на иные уровни поэтики, позволяющие почувствовать дух эпохи.

Итак, в данной работе предпринимается попытка рассмотреть **жанровые разновидности неомифологического романа 1920–1940-х** годов не на основе традиционной жанровой иерархии (романа воспитания, романа авантюрного и т. д. — при том, разумеется, уточнении, что роман, как доказал Лотман, в основе своей не может быть завершенным жанром), а в соответствии с видами мифа, черты которого присутствуют в наследующих ему жанрах притчи, былички, мистерии, — и совершенно нового, но едва ли не самого популярного жанра XX столетия — антиутопии.

---

[151] Смирнов И. П. От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). — Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. — Т. 27: История жанров в русской литературе X–XVII вв. С. 284.

Вновь обращаясь к концепции Бахтина, подчеркнем, что привнесение в роман элементов смеховой культуры оказывается далеко не случайным: так называемые «антижанры» (об этом речь пойдет в следующей главе), появляющиеся в результате осмеивания уже сформировавшихся (монологических, по Бахтину) жанров, выдвигаются на литературную авансцену уже в «предроманический» период существования литературы: «Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их»[152]. И как в момент своего зарождения, так и в XX веке в связи с актуализацией принципиально нового типа мышления роман вновь идет по пути травестии, пародирования канона: «Пародийные стилизации прямых жанров и стилей занимают в романе существенное место. В эпоху творческого подъема романа — и в особенности в периоды подготовки этого подъема — литература наводняется пародиями и травестиями на все высокие жанры (именно на жанры, а не на отдельных писателей и направления) — пародиями, которые являются предвестниками, спутниками и своего рода этюдами к роману. Но характерно, что роман не дает стабилизоваться ни одной из собственных разновидностей. Через всю историю романа тянется последовательное пародирование или травестирование господствующих и модных разновидностей этого жанра, стремящихся шаблонизоваться: пародии на рыцарский роман (первая пародия на авантюрный рыцарский роман относится к XIII веку, это („Dit d'aventures"), на роман барокко, на пастушеский роман („Экстравагантный пастушок" Сореля), на сентиментальный роман (у Филдинга, „Грандисон Второй" Музеуса) и т. д. Эта самокритичность романа — замечательная черта его как становящегося жанра»[153].

Итак, пародийное начало присутствует в жанре романа изначально.

---

152 Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 449.

153 Там же. С. 450.

При этом русская романистика (как, впрочем, романистика всякого народа) ориентируется на свои национальные жанровые модели. Так, Бахтин подчеркивает, что для романа уже в пору его формирования *национальный миф* становится основой самопознания и самоидентификации: «Рядом с прямым изображением — осмеянием живой современности — здесь процветает пародирование и травестирование всех высоких жанров и высоких образов национального мифа»[154].

Усваивая уроки мировой культуры, русский роман на протяжении двух или трех веков вырабатывает свою уникальную систему жанрового канона: так, русский исторический роман наследует «морфологию волшебной сказки». Однако для русского романа оказывается важен и опыт духовной литературы, о чем свидетельствует проза Лескова. Лесковская традиция в XX веке заявляет о себе на уровне не только стилизации или сказа, но и макроструктуры: ориентация на жанр *жития* обнаруживается даже у «русского англичанина» Замятина. По меткому наблюдению Поляковой, даже в «английских» произведениях писателя можно обнаружить следы русской традиции[155]. Забегая вперед, заметим, что если для Замятина важен жанр антижития, то Водолазкин возрождает так называемое кризисное житие.

Как подчеркивает Томашевский, изменения в области жанровых форм могут протекать постепенно, но могут совершаться и скачкообразно: «жанр испытывает эволюцию, а иной раз и резкую революцию»[156]. Однако и революция может пониматься двояко — и как разрушение существующего канона методом взрыва «изнутри», и как обнаружение принципиально нового алгоритма построения текста. Безусловно, эти две тенденции могут взаимодействовать, но при рассмотрении идиостиля того или иного художника необходимо учитывать «органику» его творчества, сам вектор

---

154 Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С 464.

155 Полякова Л. В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. — Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000. 283 с.

156 Томашевский Б. В. Теория литературы (поэтика). С. 163.

приложения сил: так, если для «еретика» Замятина первичен пафос отрицания, находящий свое выражение и в жанровой сфере (в стремлении к переворачиванию, выворачиванию наизнанку жанровых схем, в результате чего в его творчестве особую актуальность обретают так называемые антижанры, самым ярким из которых, безусловно, становится жанр антиутопии), то у Булгакова, настойчиво подчеркивающего свой «консерватизм», жанровые поиски отнюдь не сопряжены с бунтом, а художественные открытия во многом обусловлены выходом за границы, установленные даже не жанром и родом литературы, но литературой как таковой. Самим эпиграфом к роману (строками из трагедии Гете) автор не только акцентирует философскую проблематику своего произведения, но и привлекает внимание к значимой для него жанровой (родовой) структуре — к драме. И, как мы попытаемся доказать далее, необычная организация романа «Мастер и Маргарита» предопределена ориентацией автора не столько на литературную традицию, сколько на иные виды искусства, прежде всего театра (в том числе оперного) и кино. Булгакову удается перенести в произведение свой опыт драматурга, либреттиста и даже актера, благодаря чему его неомифологический роман становится одним из прецедентных феноменов культуры XX века, проявляющего особый интерес к синкретическим жанрам — и прежде всего к мистерии, уже в Серебряном веке обретающей новую жизнь: По мнению Топорова, «музыка и живопись обладали тем преимуществом, что их тексты отличаются большими синтетическими возможностями (живописное произведение часто предполагает как свой источник или ориентир некий литературный текст; музыка, в частности, опера, предполагает сотрудничество и с литературным текстом и с изобразительным искусство и т. п.); сами эти тексты отсылают к лежащему в их основе синтезу и в свою очередь формируют новые разновидности синтеза, чему — в определенных случаях — способствуют взаимопереводимость звука и цвета… определенные преимущества «нелитературных» видов неомифологизма объяснялись и традицией, предыдущим опытом. Русская опера, как известно, начиная с Глинки и далее

(Даргомыжский, Бородин, Мусоргский, Серов, Римский-Корсаков и др.) в основном ориентировались на «фольклорно-мифологическое… Поэтому для музыки обращение к указанным сферам в начале XX века не было новостью: к этому времени существовал уже ряд вариантов оперного воплощения «фольклорно-мифологического» начала, которые рассматривались почти как хрестоматийные (во всяком случае после Вагнера)»[157]. С нашей точки зрения, в сфере «синтетического», «синкретического» неомифологизма вся постсимволистская литература в той или иной степени наследует Серебряному веку, но именно творчество Булгакова является наиболее последовательным воплощением идей синкретизма. Еще раз подчеркнем, что синестезия — свойство нового мифа, поскольку, по мнению Фрейденберг, первичный миф (древний повествовательный миф, отделенный от ритуала, действа) базировался прежде всего на визуальном восприятии мира.

У Клычкова стратегия мифологизирования также сопряжена с выходом за пределы литературы, но обновление романной формы осуществляется не столько за счет сближения с иными видами искусства (хотя и эта тенденция просматривается в его творчестве), сколько благодаря фольклорной традиции: сказки, былички, песни, пословицы и поговорки не просто создают реминисцентное поле произведения, но, вступая в сложные взаимодействия с романной формой, организуют его структуру в целом, от сюжетного каркаса до языка. При этом необходимо учитывать, что само по себе обращение художника к фольклорному материалу, ориентация на традиции устного народного творчества не являются завоеванием литературы XX столетия и тем более не свидетельствует о стремлении автора создать текст—миф. В романе Клычкова фольклорные образы и сюжеты, выступая в роли «вторичного языка», одновременно являются и способом проникновения в глубины национального сознания, или своего рода инструментом постижения специфики «коллективного бессознательного», но, что самое важное,

157 Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX в: Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». С. 43.

становятся средством создания индивидуальной авторской модели мира, что и позволяет рассматривать произведение как фольклорную разновидность неомифологического романа.

На первый взгляд, сложная и внутренне противоречивая структура романа «Чевенгур» сопротивляется попытке выявления в нем жанровой доминанты: так, толкование романа как амбиутопии (метаутопии) фиксирует его положение между двумя жанрами — утопией и антиутопией. Точно так же не проясняют сути вопроса о жанровой принадлежности произведения и попытки обнаружить в нем черты романа-путешествия (странствия), романа воспитания и др. Как справедливо отмечает Ганс Гюнтер, «Чевенгур» абсорбирует не только устоявшиеся, но и формирующиеся жанры: «Отражая определенные стадии советской истории, утопический жанр у Платонова вбирает в себя структурные признаки распространенного в Советской России жанра «строительного романа». Сюжетные схемы у Платонова подтверждаются огромным материалом документального характера — из газет, партийных документов и т. д. Таким образом, у Платонова каркас жанра утопии постоянно адаптируется к новым ситуациям»[158].

Таким образом, стремление очертить весь спектр жанровых признаков романа Платонова скорее усложняет, чем упрощает задачу выявления «доминанты» произведения. Однако, возможно, картина прояснится, если уйти из области жанровых дефиниций в иные сферы поэтики. Если вспомнить слова Томашевского о том, что «признаки жанра бывают многоразличны и могут относиться к любой стороне художественного произведения»[159], оправдан будет поиск основного жанрообразующего фактора на уровне не макро-, но микроструктуры, прежде всего языка. Действительно, «темное», «юродивое» слово писателя, ускользая от прямого прочтения, как это ни парадоксально, проливает свет на поэтику произведения в целом, позволяя

---

158 Гюнтер Х. По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 9–10.

159 Томашевский Б. В. Теория литературы (поэтика). С. 162.

воспринимать его как параболическое, притчевое высказывание. Предложенный Ю. И. Левиным алгоритм чтения повести «Котлован» — от синтаксиса к смыслу — обнаруживает свою продуктивность и при попытках выявления жанровой природы романа «Чевенгур». Законы языка, «лукавого», наивного и одновременно философски заряженного слова, распространяются и на принципы общей организации текста: от архитектоники до конструирования хронотопа и образного ряда. Иными словами, «прекрасное косноязычие» (странноязычие) Платонова и есть геном того сложного организма, коим является «Чевенгур». Именно язык Платонова (точнее, платоновский синтаксис) и актуализирует отмеченный Рудневым признак нового мифа — «уподобление языка художественного текста мифологическому предъязыку с его „многозначительным косноязычием“»[160], что позволяет нам рассматривать «Чевенгур» как особую разновидность неомифологического романа — роман-притчу. Забегая вперед, отметим еще одну особенность платоновского текста, непосредственно связанную с выдвижением на первый план проблемы языка, — особый психологизм, или неопсихологизм, который в литературе XX столетия имеет, по мнению Мелетинского, прямое отношение к поэтике мифологизирования.

[160] Руднев В. П. Словарь культуры XX века. С. 184–185.

ГЛАВА 2. «МЫ» Е. И. ЗАМЯТИНА КАК НЕОМИФОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН: АНТИУТОПИЯ, ИЛИ НАУЧНЫЙ МИФ О МИРЕ

§ 2.1. Замятинская теория антиутопии. Антиутопия и миф

Как подчеркивает Е. Б. Скороспелова, «Роман Замятина „Мы“ утвердит в новой литературе право на создание условной модели действительности, использовав в качестве ее основы пародийную фантастику, библейские и литературные — сюжеты, ситуации и персонажи «петербургского» текста русской литературы в их травестированном варианте»[161].

Несложно заметить, что данная характеристика замятинского произведения в равной степени отвечает представлениям о нем как о романе-мифе и как о романе-антиутопии — и это не случайно: писатель, создавший роман, который стал, по мнению большинства исследователей, образцовым воплощением антиутопии[162], раскрывается в своих статьях и как теоретик этого жанра, при том, что слово «антиутопия» им не используется.

В работах, посвященных Г. Уэллсу, переводчиком и почитателем которого был писатель, обозначены основные свойства того жанра, который сегодня принято называть антиутопией, — фантастический элемент, сатира, динамичный сюжет. Комплекс замятинских статей, посвященных Уэллсу, дарит ключ к постижению жанровой природы и романа «Мы», проливает свет на его проблематику и структуру. Как отмечает Н. В. Аксенова, «На данный момент известно три статьи Замятина, посвященные английскому писателю. „Уэллс“ (1920), „Генеалогическое дерево Уэллса“ (1921–1922), „Герберт Уэллс“ (1921–1922) и несколько предисловий к переведенным на русский язык романам Г. Уэллса [Уэллс] […] каждая статья становится новым

161 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 7.

162 «Он создал образцовую антиутопию, по которой еще долгое время будут сверять жанровую «чистоту» своих произведений многие писатели», — пишет Ланин (Ланин Б. А. Наследие Евгения Замятина и современная русская антиутопия // Acta Slavica Iaponica. 2012. Tomus 29. С. 50.

высказыванием Замятина о творчестве, и вместе они составляют некое автометаописательное единство»[163].

Рассмотрим последовательно те свойства уэллсовских романов, которые кажутся столь привлекательными русскому писателю. Первое из них — динамичный сюжет. Замятин, как известно, упрекал русскую литературу в «пешеходности фантазии», в небрежении сюжетом, «сюжетной анемии» и, как и Шкловский, призывал своих современников учиться строить занимательный сюжет у западной литературы. Лекции, которые он читал в Доме искусств, посвящены разным сторонам поэтики прозаического произведения — в том числе искусству сюжетосложения. Знаменитый лозунг Л. Лунца «На Запад!» выражает общие чаяния Шкловского, Замятина и тех представителей Серапионовых братьев, которые, в отличие от «бытовиков», избрали для себя путь создателей увлекательной, динамичной прозы: «…и начало этому уже положено: романы А. Н. Толстого „Аэлита“ и „Гиперболоид“, роман автора настоящей статьи „Мы“, романы И. Эренбурга „Хулио Хуренито“ и „Трест Д. Е.“», — пишет Замятин[164].

Итак, Уэллс интересен Замятину как создатель увлекательных романов с ярко выраженным авантюрным началом. Автор «Мы» видит в английском писателе не только фантаста, но и «продолжателя традиций, созданных Даниелем Дефо и идущих через Фенимора Купера, Майн-Рида, Стивенсона, Эдгара По — к современным Хаггарду, Конан-Дойлю, Джеку Лондону»[165]. Однако, разумеется, своеобразие романов Уэллса не исчерпывается элементами приключенческих жанров: «…взяв форму авантюрного романа, Уэллс значительно углубил его и повысил его интеллектуальную ценность, внес в него элемент социально-философский и научный»[166].

---

163 Аксенова Н. В., Хатямова М. А. Г. Уэллс в рецепции Е. И. Замятина // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 117–124.

164 Замятин Е. И. Генеалогическое дерево Уэллса // Замятин Е. И. Избранные произведения. В 2 томах. Т. 2. — М.: Художественная литература, 1990. С. 328.

165 Там же. С. 326.

166 Там же.

Социальная *сатира* — непременное условие антиутопии, ее основное, корневое свойство. Особое внимание Замятин уделяет уэллсовской иронии (свойство, в высшей мере присущее самому автору «Мы»): Замятин отдает дань уважения уэллсовской логике, «снабженной острой приправой иронии и социальной сатиры»[167].

Несложно заметить, что перечисленные черты — динамичный сюжет, сатира, а также, разумеется, фантастика, — отвечают современным представлениям о жанре антиутопии. Однако, что для нас важнее в контексте данного исследования, Замятин, характеризуя жанровую специфику романов Уэллса, использует такие определения, как «сказка», или «городская сказка» («Такие городские сказки есть: они рассказаны Гербертом Уэллсом. Это — его фантастические романы»[168]), и — что самое интересное — «миф»: «Сегодняшний город с некоронованным его владыкой — механизмом, в виде явной или неявной функции — непременно входит в каждый из фантастических романов Уэллса, в уравнение любого из уэллсовских мифов, а эти мифы — именно логические уравнения»[169]. Итак, корневое свойство уэллсовского фантастического романа — сближение науки и мифа и особенно точных наук и мифа: «Это звучит сперва очень парадоксально: точная наука и сказка, точность и фантастика. Но это так — и должно быть так. Ведь миф всегда, явно или неявно, связан с религией, а религия сегодняшнего города — это точная наука, и вот — естественная связь новейшего городского мифа, городской сказки с наукой. И я не знаю, есть ли такая крупная отрасль точных наук, которая не отразилась бы в фантастических романах Уэллса»[170]. «Миф как логическое уравнение» — это формула и замятинского текста.

---

167 Замятин Е. И. Генеалогическое дерево Уэллса // Замятин Е. И. Избранные произведения. В 2 томах. Т. 2. С. 328.

168 Замятин Е. И. Герберт Уэллс // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 томах. Т. 3: Лица. — М.: Русская книга, 2004. С. 75.

169 Там же.

170 Там же. С. 77.

При анализе романов Уэллса Замятин не обходит вниманием и общее свойство мифа и сказки — чудо: «Уэллс вводит читателя в атмосферу чуда, сказки — с необычайным лукавством: осторожно, постепенно он ведет вас с одной логической ступеньки на другую. Переходы со ступеньки на ступеньку совсем незаметны; вы, ничего не подозревая, доверчиво переступаете, подымаетесь все выше... Вдруг — оглянулись вниз, ахнули — но уж поздно: уж поверили...»[171].

Как это часто бывает, рассуждение о специфике творчества другого становится познанием себя — постижением законов своего художественного мира. В работах, посвященных не только Уэллсу, но и Андрееву, Сологубу, Анатолю Франсу и другим, Замятин постоянно «проговаривается». Так, в статье «Л. Андреев» писатель раскрывает свое отношение к революции («огнеглазой» деве[172]), в работе «Белая любовь», посвященной Ф. Сологубу, — к вопросам смеха, сатиры[173].

Но, повторимся, именно те статьи, которые посвящены Уэллсу, могут восприниматься как замятинская теория того жанра, который сегодня и принято обозначать словом «антиутопия»[174], и выполняют, как утверждает Аксенова, «…две задачи. Во-первых, Замятин творит свой миф об Уэллсе,

---

171 Замятин Е. И. Герберт Уэллс. Т. 3. С. 77–78.

172 «Было это в 1906 году. Революция не была еще законной супругой, ревниво блюдущей свою законную монополию на любовь. Революция была юной, огнеглазой любовницей — и я был влюблен в Революцию...» (Там же. С. 39).

173 «Действительнее кнута я не знаю средства, чтобы поднять человека с четверенек... Я говорю... не о кнутах, сплетенных из ремней, я говорю о кнутах, сплетенных из слов, — о кнутах Гоголей, Свифтов, Мольеров, Франсов, о кнутах иронии, сарказма, сатиры. И таким кнутом Сологуб владеет. Прочтите две книги его сказочек — и вы увидите, что они еще так же остры, как и двадцать лет назад. <...> ...ирония, сатира в русскую литературу привезены с Запада. И хотя для сатиры нет почвы более урожайной, чем наш чернозем, — до сих пор у нас вызрело только три-четыре полновесных колоса, и один из них конечно, Сологуб» (Там же. С. 27–28).

174 Антиутопия — в противоположность утопии (изображению идеального общественного строя либо в якобы... существующей где-то стране, либо как проекта социальных преобразований, ведущих к его воплощению в жизнь)... отрицает возможность... установления справедливого общественного строя, а также, как правило, исходит из убеждения, что любые попытки воплотить в жизнь заранее спрограммированный, справедливый общественный строй превращаются в насилие над социальной действительностью и личностью и приводят к худшему, чем прежде, состоянию общества... к тоталитаризму. (Утопия и антиутопия // Интернет-версия издания: Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд. — М.: Мысль, 2000—2001. [Электронный ресурс.] URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHc26f42a76526f3c43ca4c2 (дата обращения: 21.03.2024).

который оказывается воплощением «идеального англичанина», носителем свободного европейского мироощущения; осмысленное, сосредоточенно-научное и одновременно духовно-нравственное, гуманистически устремленное в будущее существование которого воплотилось в его книгах. Во-вторых, это миф эстетический, он структурируется из важных для Замятина начала 1920-х годов идей и категорий: литература есть миф о мире, причем современен сциентистский миф, ирония и знание быта, повседневной жизни – необходимые составляющие этого мифа, синтез фантастики и быта, фабульность (сюжетность, событийность) литературы — это ее будущее, обусловленное потребностью фантастического времени. Творчество выдающегося английского писателя становится не только объектом рецепции как чужой культурный феномен, но и материалом для авторской эстетической рефлексии»[175].

Итак, нам интересен тот факт, что сам писатель видит в романах Уэллса прежде всего миф, или миф нового времени: «…именно в этой работе Замятин-теоретик и философ искусства обнаруживает солидарность с популярными мифокритическими западными концепциями: творчество Уэллса проецируется на текст и структуру мифа»[176], — подчеркивает Аксенова.

Однако, как указывалось выше, далеко не всякий современный миф вправе считаться неомифом. Последний вызревает в лоне модернистской культуры. Так, Джулия Куртис приводит высказывание Парриндера, который полагает, что «звание „модерниста“, которым Замятин теоретически наделил Г. Уэллса, на практике принадлежит лишь Замятину»[177]. Показательно, что и сам Замятин все же видит в романах Уэллса преобладание реалистической эстетики: не случайно в статьях, посвященных писателю, от анализа его

---

175 Аксенова Н. В., Хатямова М. А. Г. Уэллс в рецепции Е. И. Замятина. С. 117–124.

176 Там же.

177 Куртис Дж. Исследования романа «Мы» за рубежом // Е. И. Замятин: pro et contra, антология / Сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой, вступ. статья Е. Б. Скороспеловой. — СПб.: РХГА, 2014. С. 623.

наиболее популярных фантастических романов он переходит к рассмотрению произведений, написанных на бытовом материале («...от фантастических романов Уэллса мы перейдем к его реалистическим романам — к среднему периоду его творчества — ...здесь Уэллс весь на земле, весь в прочном мире трех измерений. <...> Мир знает Уэллса авиатора, Уэллса, автора фантастических романов.... И, вероятно, лишь немногим в широких читательских кругах известно, что Уэллс-фантаст — это ровно половина Уэллса: у него 14 фантастических романов и 15 реалистических»[178]). И даже в тех вещах, в которых присутствует фантастика, внимание Замятина-критика сосредоточено на «реальном», а не вымышленном Лондоне.

И как бы ни был важен для автора романа-антиутопии опыт его английского предшественника, поэтика его прозы существенным образом отличается от уэллсовской — и дело не только в национальной специфике. Главное и основное различие между художественными мирами двух авторов обусловлено радикальными расхождениями в области стиля: автор романа «Мы» предстает перед читателем в качестве ярчайшего представителя модернизма.

§ 2.2. Специфика замятинского модернизма. Синтетизм Замятина и синкретические тенденции в русской литературе первой трети XX века[179]

Н. А. Струве отмечает, что «проза 20-х годов, будь то проза Булгакова, Пильняка, Бабеля или Набокова, вобрала в себя приемы, выработанные поэтическим возрождением предшествующего двадцатилетия»[180]. Относит он к наследникам Серебряного века и Замятина, чью теорию синтеза реализма и символизма, однако, считает «упрощенной», несмотря на то что в ней и есть, по его словам, «своя доля правды».

---

178 Замятин Е. И. Герберт Уэллс. Т. 3. С. 90.

179 См. Кольцова Н. З. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. С. 160–170.

180 Струве Н. А. Символика чисел в романе Е. Замятина «Мы» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. — СПб.: РХГА, 2014. С. 539.

Следует отметить, что в современном литературоведении до сих пор вопрос о *синтетизме*, или *неореализме* Замятина остается если не дискуссионным, то по крайней мере сложным — прежде всего потому, что в научной среде нет единодушия в отношении статуса и даже временных границ собственно неореализма как явления русской литературы первой трети XX в. Неореализм трактуется и как течение внутри реализма, и как явление сугубо модернистского толка[181].

Нет согласия и по поводу временных рамок явления: если одни исследователи видят его зарождение уже в прозе рубежа веков (В. А. Келдыш, Н. М. Солнцева) и соотносят его с литературой первой трети XX века, то другие (Т. Т. Давыдова) полагают, что неореализм продолжает свое существование и в 40-е годы XX века (Т. Т. Давыдова выявляет три стадии неореализма — 10-х, 20-х и 30-х–40-х годов).

Более того, оригинальную замятинскую концепцию неореализма, сложившуюся у писателя в законченную и стройную систему в 20-е годы, часто ретроспективно распространяют на литературу 10-х годов XX века — и такое расширительное толкование приводит к ряду нестыковок. Действительно, замятинский неореализм мало общего имеет с неореализмом Шмелева или Зайцева.

Как известно, Е. Замятин в своих статьях использует понятия «синтетизм» и «неореализм» как синонимы[182]: «Так — синтез: Ницше, Уитман, Гоген, Сера, Пикассо — новый и еще мало кому известный Пикассо — и все мы, большие и малые, работающие в сегодняшнем искусстве — всё равно, как бы его ни называть: неореализм, синтетизм или еще как-нибудь

---

181 «Полемика вокруг замятинской концепции неореализма связана с тем, что понимается под неореализмом — реализм или модернизм. На модернизм указывает несколько обстоятельств: 1) художники, творчество которых Замятин причисляет к неореализму, — это — в большинстве — модернисты: Пикассо, Серра, Гоген, Уитмен, Ницше, Ю. Анненков, А. Блок, А. Белый, Б. Григорьев, Ф. Сологуб, С. Сергеев-Ценский, И. Шмелёв. М. Булгаков, серапионы; 2) включение всех акмеистов в неореализм; 3) в «Записных книжках», обозначая философскую базу «неореализма», Замятин признает преобладание авторского сознания над реальностью в символизме и неореализме, в отличие от классического реализма», — пишет М. А. Хатямова (Хатямова М. А. Концепция синтетизма Е. И. Замятина // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2005. Серия: Гуманитарные науки (филология). Вып. 6 (50). С. 41.

182 Кольцова Н. З. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. С. 160.

иначе»[183]. Однако замятиноведение, обращаясь как к теоретическим работам писателя, так и к его художественной практике, давно отметило различное смысловое наполнение этих слов. Так, Л. В. Полякова справедливо замечает: «Совершенно очевидно, что в принципе неореализм и синтетизм — разные понятия. Явление синтетизма включает в себя гораздо более обширные и общие изменения в искусстве, чем рождение нового типа реализма — неореализма. Неореализм и синтетизм проявляют себя на разных уровнях бытования феномена искусства. С одной стороны, внутри конкретного, одного из многих, художественного направления, с другой — в искусстве в целом как форме общественного и индивидуального сознания»[184]. Действительно, замятинский синтетизм оказывается намного шире понятия неореализма, вбирая в себя представления как о соединении явлений разного порядка, собственно в литературе, так и о взаимодействии различных искусств, а также о диалоге художественной и научной мысли.

Безусловно, теория синтетизма, или неореализма, возникает не на пустом месте, о чем свидетельствуют и сами термины, знакомые замятинским современникам. Ко времени создания статьи «О синтетизме» термин «неореализм» уже вполне прижился в литературной критике 1910–1920-х годов и служил для обозначения метода, оказавшегося в зоне взаимодействия именно литературных направлений[185]. Кроме того, и замятинские рассуждения о реализме нового типа восходят к лозунгу Вяч. Иванова «a realibus ad realiora», который Замятин, однако, не просто повторяет, но наполняет, как подчеркивает М. А. Хатямова, новым содержанием, или «переакцентирует в бергсоновском смысле: реальное не отсылает к

183 Замятин Е. И. О синтетизме // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: «Русская книга», 2004. С.165.

184 Полякова Л. В. Новая книга о русском реализме // Вестник ТГУ. Вып. 1 (41), 2006. С. 155.

185 Давыдова Т. Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). — М.: Флинта: Наука, 2006. 332 с.

реальнейшему, а содержит его»[186]. Здесь необходимо отметить, что и использование писателем терминов «реализм» и «символизм» нуждается в комментарии, поскольку замятинские суждения о реализме, в котором писатель видит прежде всего обращение к быту, увиденному «простым глазом», оказываются ближе к современной трактовке натурализма, тогда как символизм он рассматривает не столько как самостоятельную литературную школу, сколько как фундамент, первый (и, безусловно, самый важный!) этап развития модернизма в целом: с общим модернистским стремлением уйти от конкретно-исторического к общечеловеческому, или от «типизации» к «универсализации» («генерализации»), влекущей за собой и интерес к мифу и символам — прежде всего как к способам глобального обобщения[187].

Кроме того, можно предположить, что не только термин «неореализм» был «на слуху» у современников писателя, но и слово «синтетизм» не являлось его «изобретением». Возможно, понятие было заимствовано у художников-постимпрессионистов, на творчество которых он ориентировался. Предположение, что замятинский синтетизм (не только термин, но и собственно метод) восходит к гогеновскому синтетизму как разновидности постимпрессионизма, выглядит тем более убедительным, что писатель часто прибегает к аналогиям с живописью, проясняя суть того или иного литературного стиля. Как в статьях, так и в публичных выступлениях и лекциях Замятин сохраняет верность своему принципу «показывать, а не объяснять»: проясняя суть того или иного литературного приема, он приводит примеры из живописи (не случайно один из разделов его лекции о языке носит название «Фактура, рисунок»[188]).

---

186 Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 53.

187 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 59.

188 Замятин Е. И. О языке / Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5: Трудное мастерство. — М.: «Республика», 2011. С. 351.

Творчество художников-постимпрессионистов, вероятно, явилось для писателя не просто иллюстрацией его мыслей о законах искусства, но настоящей «школой», предоставляющей ученикам и последователям некую теоретическую базу, — во всяком случае, многие положения замятинской концепции синтетизма перекликаются с гогеновскими представлениями о задачах искусства. Так, Замятин, настаивающий на необходимости привнесения в бытописание элементов фантастики, в той же степени наследует П. Гогену, что и художники школы Понт-Авена, ориентирующиеся на воображение и вследствие этого допускающие в своих картинах и упрощение изображения, и излишнюю декоративность. Однако в некоторых аспектах Замятин явно расходится со своими предшественниками-живописцами, выдвинувшими идею синтеза в противовес «дивизианизму» пуантилизма как иной разновидности постимпрессионизма. Очевидно, приверженцам синтетизма важна идея именно сопроникновения различных начал, а не их автономное, «независимое» существование в общей картине, как то подразумевает пуантилизм, рассчитывающий на сотворчество со зрителем, глаз которого и должен «восстанавливать» пропущенные звенья или соединять не связанные друг с другом элементы (мазки). И кажется, что Замятин, неоднократно говорящий о необходимости сотворчества с читателем, здесь ближе к пуантилизму Сера, чем к синтетизму Гогена: «Сегодняшний читатель и зритель договорит картину, договорит словами — и им самим договоренное, дорисованное будет врезано в него неизмеримо ярче, прочнее, врастет в него органически. Так синтетизм открывает путь к совместному творчеству художника — и читателя или зрителя; в этом — его сила»[189].

Получающая обоснование в теоретических работах «пунктирная», рваная линия повествования в произведениях самого Замятина также вызывает ассоциации именно с пуантилизмом. Безусловно, не следует преувеличивать значение «мазка», детали в замятинской системе ценностей, поскольку

[189] Замятин Е. И. О синтетизме. Т. 3. С. 171.

художник никогда не забывает о единстве замысла, которое обеспечивается отнюдь не только сотворчеством с читателем, но и различными приемами — в том числе лейтмотивом, ритмом и пр. — приемами, которые должен использовать сам художник; однако сам диалог замятинского «синтетизма» с пуантилизмом в живописи, на наш взгляд, заслуживает внимания. Еще одно радикальное отличие замятинского синтетизма от гогеновского метода заключается в пристальном внимании писателя к *синтезу* не просто различных, но противоположных, едва ли не взаимоисключающих начал, или по крайней мере явлений, находящихся в состоянии полемики, острого и напряженного диалога друг с другом, диалога, без которого, с точки зрения писателя, невозможно рождение «энергии» — основы не только художественного творчества, но и самой жизни. Для еретика Замятина важен прием дерзкого столкновения противоречий (а не «растворение» их друг в друге, как это предполагает сама идея синтеза), в результате которого возникает «электрический разряд», пробегающий между противоположно заряженными полюсами, или взрыв от сшибки противоположностей, взрыв, который и становится причиной высвобождения энергии (по Замятину — самой жизни, самого творчества).

В свете сказанного очевидно, что в художественном мире писателя доминирует принцип бинарных оппозиций, которыми и обеспечивается особая энергия стиля. Ряд этих бинарных оппозиций не исчерпывается теми, на которые указывает сам автор в своих теоретических работах (реализм / символизм, быт / фантастика, литература / живопись или литература / музыка или архитектура), но — с учетом как отдельных высказываний, так и художественной «практики» писателя — легко может быть продолжен. Так, с точки зрения постижения особенностей замятинского языка важными представляются оппозиции литературного / разговорного языка, русского / английского языка[190], художественного / научного стиля и пр. Если же

[190] Кольцова Н. З., Вавулина А. В. Русский как английский в произведениях Е. Замятина «Островитяне» и «Ловец человеков» // IV Международный конгресс исследователей русского языка «Русский

углубляться в область междисциплинарных исследований литературного творчества писателя, то важными окажутся также оппозиции искусства / науки (прежде всего математики, но также, очевидно, и психологии[191] и философии), литературы / балета, искусства кино). Как уже было отмечено, ряд легко можно продолжить, однако важнее подчеркнуть: выявление такого «двоичного кода» в художественном мире Замятина — это не столько метод анализа творчества писателя (применимый, как это доказала практика структурализма, с бóльшим или меньшим основанием и к творчеству многих других художников слова), но специфика мировидения и творческого мышления писателя.

Итак, «еретик» Замятин мыслит бинарными оппозициями, обнаруживая совпадения в подходе к изучению художественного произведения с будущими структуралистами или членами Пражского лингвистического кружка. Однако замятинский «структурализм» — способ не столько научного, сколько художественного освоения мира, поскольку Замятину анализ интересен лишь как этап, предшествующий синтезу, так же как теория нужна лишь в той мере, в которой она способствует творческому процессу, или «практике».

Так, в статье «О синтетизме» Замятин пишет: «Вчера и сегодня — дормез и автомобиль. Вчера — вы ехали по степной дороге в покойном дормезе. Навстречу — медленная странница: сельская колокольня. И сегодня — на авто — мимо той же колокольни. Миг, выросла — сверкнула. И осталось только: повисшая в воздухе молния с крестом на конце; ниже — три резких, черных — один над другим — выреза в небе; и женщина-береза, женщина с плакучими ветвями. Ни одной второстепенной черты, ни одного слова, какое можно зачеркнуть: только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды, когда собраны в фокусе, спрессованы, заострены все чувства»[192]. В

язык: исторические судьбы и современность» (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, 20–23 марта 2010. Труды и материалы. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. С. 856.

[191] Замятинские рассуждения о «внутреннем» (мысленном) языке предвосхищают открытия Л. С. Выготского, исследовавшего механизмы взаимодействия внутренней и внешней (социализированной) речи.

[192] Замятин Е. И. О синтетизме. Т. 3. С. 164–172.

лаконичной и образной форме Замятин передает представления о синкретических и синестетических тенденциях в литературе 1920–1930-х годов. И если в творчестве современников писателя можно, как правило, выявить ту или иную «внелитературную» доминанту (ориентацию на искусство музыки, а точнее, оперы — у М. Булгакова, на язык кинематографа — у А. Мариенгофа, архитектуры, или застывшей, «визуализированной» музыки, — у О Мандельштама), то для Замятина литература, очевидно, занимает первое место в общей иерархии искусств, каждое из которых проявляет себя на том или ином уровне поэтики литературного произведения: «в композиции — архитектура, в типах — резец, в пейзаже — краска, в стихе — музыка, в диалоге — театр»[193].

Возвращаясь к проблеме взаимодействия литературных направлений и школ первой трети XX века, отметим, что нам близка точка зрения Л. Геллера, полагающего, что творческий метод писателя можно рассматривать «как индивидуальную процедуру переплавки разных и разнородных элементов модернизма в одно целое. Творчество Замятина, взятое в целом… становится чрезвычайно последовательным, схематично-строгим воплощением модернистской «парадигмы»[194].

Развивая традиции символизма, писатель откликается и на достижения авангарда. Как отмечает Скороспелова, «…творческая ориентация на художественный опыт авангарда характерна для теории и практики «нового искусства», связанного у его истоков с фигурой Евг. Замятина, который в основу предложенной им программы положил принцип художественной деформации действительности. Свою позицию он мотивировал необходимостью передать ощущение кризиса современной цивилизации, обостренного первой мировой войной и революцией и получившего

---

193 Замятин Е. И. Москва — Петербург // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4: Беседы еретика. — М.: Республика, 2010. С. 244.

194 Геллер Л. Евгений Замятин: уникальность творческого почерка // Кредо: Научно-популярный и литературно-художественный журнал. 1995. № 10–11. С. 20.

философское обоснование в трудах А. Бергсона, З. Фрейда и др.»[195]. При этом не следует забывать о более чем сдержанном отношении писателя к футуристам, в которых он видел первопроходцев нового искусства, не умеющих, однако, грамотно использовать свои же находки. «Новый метод», о котором писатель рассуждает в своих статьях, безусловно, формируется благодаря представителям авангарда: «Дверь к этому методу — ценою своих лбов — пробили футуристы. Но они пользовались им, как первокурсник, поставивший в божницу себе дифференциал и не знающий, что дифференциал без интеграла — это котел без манометра. И оттого у них мир — котел — лопнул на тысячу бессвязных кусков, слова разложились в заумные звуки»[196].

По мнению Л. Геллера, Замятин создает свой роман и с оглядкой на конструктивизм: «…в романе „Мы“, восставая против конструктивизма как художественного императива, как модели жизни, навязываемой человеку и всему человеческому роду, а также как метода создания нового общества, Замятин был первым и, следовало бы сказать, наиболее значимым литературным конструктивистом. „Мы“ — наиболее „сконструированное“ произведение Замятина и одно из самых „сконструированных“ в русской прозе. Помимо прочего роман наделен инновационной мощью, выразившейся в прочности и функциональности его построения, а также в богатстве изобразительного ряда, сюжетов и языка. Влияние этого замятинского стиля, все еще мало изученного, распространилось вплоть до середины 1930-х гг.»[197].

Однако сколь бы ни были важны для Замятина опыт символизма и новаторские завоевания футуризма и авангарда в целом, его уникальный художественный метод, на наш взгляд, в своей основе сближается с акмеизмом, с которым писателя роднят отнюдь не только стремление к краткости и установка на ясность и даже «наглядность» эмоции, переживания,

---

195 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 129.

196 Замятин Е. И. О синтетизме. Т. 3. С. 169.

197 Heller L. La prose de E. Zamiatin et l'avant-garde russe: Notes sur la corres pondance des arts // Cahiers du Monde Russe et Soviétique. 1983. Vol. XXIV. № 3. P. 236.

приверженность «петербургской поэтике», аполлоническому стилю. Замятину близки акмеистические воззрения на суть искусства, на роль творца, сама философия творчества — при том, что нельзя игнорировать и радикальные различия между замятинским неореализмом и акмеизмом. «Расходясь с акмеистами в вопросе веры, Замятин разделяет с ними абсолютную веру в искусство, способное преодолеть «расколотость» современного мира и человеческого сознания «интегральным» изображением органически целостного единого космоса. Интегрирующая идея художественного синтеза явилась ответом Замятина на вопрос о смысле творчества, понятого модернистски (акмеистски): «пустоту» жизни можно заполнить только творческим созиданием. Мастерство, работа над литературной техникой в такой системе не самоцель, а показатель ответственности художника перед культурой»[198], — пишет Хатямова.

При том, что рассуждения Замятина о синтезе в литературе восходят к теоретическим работам, художественной практике и преподавательской деятельности современников (к работам Вяч. Иванова, А. Белого, «школе» А. Ремизова, «цеху» Н. Гумилева и др.), а также несмотря на то что Замятин подчас размывает границы некоторых понятий (неореализма и синкретизма), его теория синтетизма не воспринимается как эклектичное соединение различных идей, подхваченных у талантливых «учителей» способным «эпигоном». Напротив, именно в замятинских рассуждениях можно обнаружить те стройность, цельность и ясность, которых подчас недостает работам его современников и которые делают их актуальными и по сей день не только для писателей, но и для придирчивых литературоведов — актуальными настолько, что их невозможно игнорировать, даже если речь идет не о самом Замятине, но о неореализме и — особенно — о синкретизме в русской литературе первой трети XX века[199].

198 Хатямова М. А. Концепция синтетизма Е. И. Замятина. С. 44–45.

199 Кольцова Н. З. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. С 170.

Замятинский роман — это не просто миф, но прежде всего *модернистский* миф, или неомиф — со всеми присущими тому чертами.

§ 2.3. «Аналитический миф» Замятина: антижанр как антимиф

В литературе Серебряного века Полонский, опираясь на концепцию Бердяева, выделяет два вида мифологизирования — синтетический, или мистериальный, каковой, по его мнению, в этот период не получил законченного художественного воплощения, и аналитический, или «опыт „разложения“». Именно этот опыт «распада», «распыления» «всякого органического синтеза и старого природного мира», открывающий путь к преодолению фигуративного искусства устойчивых материальных форм, был отражен второй [в противоположность первой — синтетической, или, по Полонскому, мистериальной — Н. К.] эстетической тенденцией, по Бердяеву, — тенденцией *аналитической*. И адекватным языком, воплощающим этот опыт в художественной эпике, ... разложение и выворачивание наизнанку [получило] в прозе А. Белого. Именно на этом рубеже — *между синтетизмом младосимволизма и аналитизмом авангарда* — и в таком изводе — *с инверсией архаичной модели* — мифологизация воздействовала на художественную систему и структуру прозаических жанров наиболее глубоко»[200].

Приведенная цитата лишний раз подтверждает мнение о Замятине как о преемнике Белого: замятинский роман — в той же степени, что и Петербург, оказывается «на рубеже» — между синтетизмом модернизма и аналитизмом авангарда. Однако обратим внимание на другое свойство романа «Петербург» — технику «выворачивания»: и если Бердяев, назвавший Петербург «астральным романом», сфокусировался на приеме «выворачивания наизнанку» человека и мира, то Полонский отметил «выворачивание» на ином уровне — собственно мифа. Выявленный Полонским прием инверсии архаичной модели, используемый Белым в Петербурге, — будь то устойчивый сюжет мировой культуры или образ мира, в творчестве Замятина является

---

[200] Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. С. 266.

основополагающим и, захватывая жанровую сферу, *определяет жанровую доминанту романа «Мы».*

Не случайно Давыдова рассматривает творчество писателя в контексте теории антижанров[201]. Как подчеркивает исследовательница, жанр антиутопии не возник в творчестве Замятина спонтанно, но явился своего рода кульминацией сюжета, растянувшегося на всю творческую жизнь писателя. Антижитие, антисказка — эти жанровые модели предшествуют роману (но не уходят из прозы писателя и после).

Антиутопия «переворачивает» жанр утопии на самых разных уровнях: сюжетную статику (в идеальном мире нет конфликтов) заменяет динамикой, пафос утверждения пафосом отрицания (сатирой). Подвергается инверсии и традиционная модель повествования. Как правило, делегатом читателя в дивном новом мире выступает герой-чужак, оказавшийся в новом для себя пространстве и осваивающийся в нем. В романе Замятина такой посредник отсутствует, и в роли гида выступает местный житель, представитель мира утопии. Он берет на себя нелегкий труд объяснять «очевидные» вещи, пытаясь преодолеть разрыв между собой и неведомым ему миром. Как отмечает Скороспелова, такая инверсия способствует рокировке понятий фантастики и реальности: «Картины прошлой жизни «просвечивают» сквозь «настоящее»: из-за бесцветных «непреложных прямых улиц» проступает «их тогдашний, двадцатых веков проспект, оглушительно пестрая, путаная толчея людей, колес, животных, афиш, деревьев, красок, птиц...». Сквозь «божественные параллелепипеды прозрачных жилищ» видны пестрота диванов, громадный камин, большая красного дерева кровать. Парадоксальность временной перспективы смещает границы между фантастикой и реальностью, превращает реальность в фантастику, а фантастику в реальность»[202].

---

201 Давыдова Т. Т. Антижанры в творчестве Е. Замятина // Новое о Замятине: Сб. материалов. — М., 1997. С. 20–35.

202 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С .250.

Прием инверсии в романе является магистральным и распространяется на все уровни произведения — в том числе и на сферу повествовательной организации текста, микропоэтики, языка: «На idem принципе основан прием, который я называю приемом ложных отрицаний. В авторской ремарке вы отрицаете что-нибудь, явно вытекающее из всего предыдущего построения, или делаете из построения явно ложный вывод и тем самым заставляете читателя с большей энергией сделать правильный вывод, запечатлеваете этот вывод в читателе как бы после некоторого спора, а такие выводы — всегда прочнее. (…) К той же категории, в сущности, относятся иронические утверждения и отрицания (…)»[203].

Прием ложных отрицаний и утверждений лежит в самой основе романа, который благодаря этому воспринимается как пространство силлогизмов и софизмов. Однако неверные выводы здесь делает герой-повествователь, текст которого таким образом остраняется и воспринимается читателем как перевернутая модель мира, как антимир.

Как видим, приведенный выше тезис Мелетинского — «неомиф — это антимиф» — именно на примере романа Замятина раскрывается во всей полноте, и приставка анти-, определяющая структуру жанра антиутопии, по сути, изобретенного Замятиным, кажется, может быть «перенесена» на слово «миф»: антиутопия в таком случае и есть антимиф[204].

Замятинский роман оказывается антимифом еще и потому, что высвечивает искажение нормы — психологической, социальной: «переворачивая» сюжеты мировой культуры, Замятин (как и Джойс в «Улиссе», герой которого совсем не стремится домой, а его Пенелопа отнюдь не хранит ему верность), выражает свое отношение к миру — только, в отличие от Джойса, концентрируется не на современности, но на заложенных в ней потенциях, прогнозируя страшное будущее. Используя метод инверсии,

---

[203] Замятин Е. И. О языке. Т. 5. С. 351–352.

[204] «Превращение» Кафки выступает в известном смысле как миф наизнанку, как антимиф, если считать первобытный миф своего рода эталоном (Мелетинский Е. М. Поэтика миф. С. 355).

Замятин обнажает античеловеческую, антигуманную природу тоталитарного устройства общества, черты которого он угадывал в современной цивилизации — будь то механизированный Лондон или послереволюционный Петербург.

Структура антимифа дает возможность увидеть мир будущего и изнутри — глазами ее представителя, героя-повествователя, и извне — с точки зрения автора, которая высвечивается исключительно подтекстом.

§ 2.4. Миф и неомиф в романе Замятина: уровни героя-повествователя и автора

Итак, читатель имеет дело с двумя разными мифологическими системами — героя и автора. Благодаря герою читатель имеет возможность подключиться к первичному мифу — идеологии Единого государства и увидеть результат ее воздействия на сознание правоверного гражданина. В центре внимания Замятина-мифотворца закономерно оказывается феномен сознания. Еще раз вспомним утверждение Лосева: для того, чтобы понять миф, нужно самому стать «мифическим субъектом» — посмотреть на процесс мифопорождения изнутри, а не извне, научиться думать как «мифический субъект», встать на его точку зрения. Замятин и предпринимает такую попытку: текст романа есть развернутая картина мира, живущая в сознании героя-повествователя.

Рассмотрим Д-503 как «мифического субъекта». На первый взгляд, в связи с героем-повествователем сложно рассуждать о мифическом сознании, поскольку отсутствует важнейшее условие мифопорождения — личность, или индивидуальность. Как отмечает Скороспелова, «само появление главного лица в произведении, носящем название „Мы“, представляет собой некий парадокс. Неожиданностью оказывается и повествование, ориентированное на субъективную точку зрения. Поначалу эта ситуация оправдывается тем, что Д-503 рекомендует себя как делегата множеств, как их правомочного представителя, берущего на себя право выражать общую точку зрения. Но по

мере развития остросюжетного действия (заговор и любовь) монологическое повествование превращается в лихорадочно напряженную исповедь»[205].

Д-503 в начале и особенно в конце романа раскрывается как неполноценная мифическая личность («делегат множеств») и выступает в роли зеркала той новой мифологии, которую и Э. Кассирер[206], и М. Элиаде[207] тем не менее относят к разряду первичных.

Ущербность Д как мифического субъекта (а, следовательно, и как полноценной личности, человека в полном смысле слова) очевидна: будучи образцовым членом общества, идеальным гражданином, или «продуктом» идеологии, он лишен способности к *креационизму* (Лосев) — к творчеству[208], к созданию своего *индивидуального* мифа. Герой Замятина *меньше* мифического субъекта — и это подтверждается обращением как к лосевской, так и юнгианской концепции мифа. Обретение *самости* — по Юнгу, или обладание *ведением*, по Лосеву, — непременное условие здоровой личности, но оно не может быть соблюдено без совмещения рационального и иррационального начал.

Подчеркнем, однако, что картину мира Д — не столько мифического, сколько идеомифологического субъекта — определяет не абсолютная, но относительная мифология — внедренные в его сознание представления о мире, внушенные Единым Государством. В сознании идеомифологического субъекта происходит замещение индивидуальной картины мира коллективными установками — в основе своей примитивными и архаичными,

---

205 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 259.

206 «Если мы попытаемся разложить наши современные политические мифы на их составные части, то обнаружим, что они не содержат ни одной новой черты. Все они были уже достаточно хорошо известны <…> Хотя почва для мифа XX в. была подготовлена давно, он не мог родиться без умелого использования новых технических средств (Кассирер Э. Техника современных политических мифов // Вестник МГУ. Сер. 7, Философия. 1990. № 2. С. 58.

207 «...современный мир все еще сохраняет следы мистического поведения <…> ...в плоскости общественной жизни нет разрыва в последовательной смене архаического и современного миров» (Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. — М., 1996. С. 23).

208 «Примечательно, что Д-503 все-таки пишет роман, создает жанр, который требует того, что часто отсутствует у него в тексте», — пишет Бретт Кук (Кук Б. Поэтика аутизма в романе Е. И. Замятина «Мы» // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015, № 3(143). С. 63.

но тем более действенными — эти базовые комплексы именно в силу своей примитивности имманентны человеческой психике. Романный путь героя — это движение в сторону полноценной личности, превращение в мифического субъекта: «Роман Замятина построен на грани психологического здоровья и болезни. Очень беспокоит Д-503 известие, что у него «душа» — как у всех людей. В течение романа он больше и больше похож на нас, становится более деятельным»[209], — отмечает Кук. Иными словами, если для Лосева первая посылка для рождения мифа — личность, то Замятин начинает с «пренатальной» фазы — с момента «зачатия» самой личности.

Нумер и есть проекция идеомифологической системы, ее установок, или программ. Мифы-лозунги *сознательно* выстраиваются государством (идеологами-вождями), и эти лозунги, на поверхности апеллируя к разуму, логике, призваны попадать в иррациональные чаяния граждан, взывая к самым примитивным, базовым инстинктам, первый из которых — инстинкт безопасности. Иными словами, в государственном мифе рациональное предшествует иррациональному, выстраивая, программируя его, а, точнее, вытесняя, вырезая индивидуальное, низводя подлинно духовный строй, или «лик личности» (интеллегенцию, по Лосеву) к самым примитивным инстинктам — от инстинкта самосохранения до полового и социального «аффектов». Государство стремится взять под контроль все сферы жизни — в том числе и сферу культуры, каковая должна быть низведена до «зрелищ», а потому периоды формирования подлинной культуры (символом которой становится прежде всего Пушкин) оказываются «вырезанными» — и из истории, и из сознания граждан.

Прозорливость тоталитарного государства проявляется в том, что оно взывает к простейшим, древнейшим инстинктам, к так называемой лимбической системе, отвечающей за удовлетворение базовых потребностей — в безопасности, размножении и пр.

---

209 Кук Б. Поэтика аутизма в романе Е. И. Замятина «Мы. С. 64.

Тоталитарное государство с успехом «играет» на животных инстинктах человека (превращающегося в нумера), апеллируя к базовым потребностям и старательно изгоняя из его памяти завоевания культуры. Оставляются лишь те артефакты, которые можно приспособить к нуждам идеологии. Но и те, которые оставляются, наполняются иным, подчас противоположным содержанием.

По меткому наблюдению Скороспеловой, «слово повествователя не просто несет в себе свидетельство о лицемерном использовании чужой системы ценностей, но и служит знаком общей перевернутости представлений о добре и зле, красоте и безобразии, истине и лжи в мире, где казнь очередного еретика сопровождается благословениями в адрес мудрых руководителей, где карательные органы обожествляются, а предметом славословия оказываются закрытость общества и экспансионистские намерения Благодетеля, желающего «интегрировать» Вселенную во имя общего благоденствия»[210].

Итак, в начале и особенно в финале произведения герой — проекция идеомифологии Единого Государства, каковая соотносится с мифологией древних — будь то античный мир или мир первохристиан. Параллели между устройством жизни в Едином Государстве и религиозными обрядами и ритуалами древних, которыми изобилует текст создаваемой Д поэмы, подтверждают цитируемую выше мысль Кассирера о том, что политические и идеологические мифы скроены по той же модели, что и «чистые мифы» древности.

Разумеется, Кассирер не игнорирует различий между древними и современными мифами, прежде всего потому, что изменились и природа человека, и условия его существования. Во «Введении в философию культуры» он пишет: «Человек живет отныне не только в физическом, но и в символическом универсуме. Язык, миф, искусство, религия — части этого универсума, те разные нити, из которых сплетается символическая сеть,

---

[210] Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 248.

сложная ткань человеческого опыта. Весь человеческий прогресс в мышлении и опыте утончает и одновременно укрепляет эту сеть. Человек уже не противостоит реальности непосредственно, он не сталкивается с ней лицом к лицу. Физическая реальность как бы отдаляется по мере того, как растет символическая активность человека»[211]. Физическая реальность, действительно, предельно отдалена от героя Замятина, он, как и все нумера, огражден от нее Зеленой стеной, отделяющей обитателей города-государства с его стеклянными стенами и куполом от естественной жизни. Реальность героя — это мир аудиториумов, улиц и проспектов, но одновременно и область математических символов, формул, геометрических фигур — и эти два пространства обладают для него одинаковой степенью реальности, подтверждая еще одну догадку немецкого философа: деление мира на ноуменальный и феноменальный не более чем условность, поскольку оба они сливаются в символе. Мифический субъект, по Кассиреру, — это символизирующее животное (animal symbolicum)[212]. Склонность к символизации как свойство мифического субъекта отмечал и Лосев.

Заметим, однако, что в связи с героем Замятина необходимо внести важное «филологическое» уточнение — символ в сознании Д «сплющивается» до аллегории — и свойственное ему «выпрямление» метафор наблюдается до тех пор, пока он не открывает в себе способность жить чувствами — и тогда «он воссоздает образ переживания с помощью метафор, часто развернутых, обозначающих сложные метафизические понятия и психологические состояния, а также с помощью разветвленной системы взаимосвязанных лейтмотивов, выступающих как знаки идей или настроений в их вариационном развитии, пересечении и столкновении, которыми

211 Кассирер Э. Избранное: опыт о человеке. — М.: Гардарики, 1998. С. 573.

212 Там же. С. 472.

сопровождается пробуждение в Д-503 его «лохматого» двойника»[213], отмечает Скороспелова.

Замятин проницательно подметил тенденцию, проявившуюся в той культуре, которая только оформлялась в 1920-е годы и которая позже получит название социалистического реализма (советской идеомифологической системы), — использование древнейших мифов и наполнение их новым, казалось бы, содержанием. Еще раз подчеркнем, что подобное мифотворчество не следует отождествлять с неомифологизмом, существующим в пространстве свободной игры, сотворчества автора (создателя мифа) и реципиента: древняя модель «вождь и племя» (учитель и ученики) немыслима в том искусстве, которое заменяет вертикаль горизонталью — общением с читателем как с собеседником, в известной мере даже сообщником.

Единое государство не случайно опирается на архаичные — прежде всего библейские мифы и ритуалы, среди которых особую роль играют те, которые можно охарактеризовать как жизнестроительные и воспитательные. Именно эти мифы формируют картину мира Д как нумера (мифического, или идеомифологического субъекта), поскольку осознаются им. Первый из них — миф о Башне.

Герой вводит в свой дневник метафорический образ башни, получающий развитие на уровне подтекста, призванного раскрыть авторскую точку зрения[214]. Символическая сюжетная линия башни движется параллельно основному действию романа, придаёт ему философскую глубину и служит, помимо всего, средством выражения авторской позиции — вводя в роман современные мифы — отсылки к России 20-х годов (пафос жизнестроения в послереволюционной стране). Геллер полагает, что роман «Мы» — это полемика с конструктивизмом, воплощением которого явилась знаменитая

---

213 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 259–260.

214 Кольцова Н. З. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. С. 69–71.

башня Татлина — проект грандиозного памятника III Интернационалу В. Татлина (1919 год). Политические мифы, направленные на пафос созидания, строительства, в 1920-х годах закономерно проецируются на древнейший образ башни, ключевой не только для конструктивистов, но и для представителей иных объединений и группировок — в том числе Пролеткульта («Башня» А. Гастева). В написанном позднее «Котловане» А. Платонова мифологема переосмысливается в свете иного мифа — мифа о строительной жертве[215].

Еще один из корневых сюжетов советской идеомифологической системы — миф о Прометее. И в этом случае также необходимо подчеркнуть, что его популярность в 1920-е годы подготовлена и обеспечена культурной атмосферой Серебряного века и творчеством Скрябина прежде всего.

Другая базовая группа древнейших мифов укрепляет позиции государства в сфере частной жизни, если такое понятие применимо к нумерам. Свобода и несвобода — важнейшие категории для общества будущего, которое пребывает «в раю». Миф об Эдеме, о первых людях, Адаме и Еве Замятин превращает в развернутую метафору. Автор показывает Единое Государство как некий новый, механистичный рай. В нем живут совершенно счастливые люди, лишённые чувства зависти, вообще каких бы то ни было страстей, которые вызывают душевные смятения, страдания[216].

Итак, уже на уровне героя-повествователя текст «Мы» проявляет себя как роман-миф, который можно рассматривать не только как миф политический, но и как миф сциенцистский — с тем, однако, уточнением, что первый одерживает победу — как это всегда и бывает при встрече высокой цивилизации или культуры с грубой силой (варварства, скифства), в то время как последний обнаруживает свою ущербность в соотнесении с неомифом

---

215 Калениченко О. Н. Мифологема строительной жертвы в повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 4 (юбилейный). По материалам четвертой международной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. П. Платонова (19–22 сентября 1999 года. Москва). — М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 600.

216 Подробнее об этом см. Кольцова Н. З. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. С. 71–75.

автора — и увидеть это можно в плоскости научных — прежде всего математических — построений (об этом в следующем параграфе главы).

Уровень автора — это неомиф в полном смысле этого слова. Замятинский текст отвечает всем требованиям этого нового жанрового образования — как на уровне концептосферы, **философии**, так и **поэтики**, которые, как мы указывали ранее, нерасторжимо связаны друг с другом.

§ 2.5. Неомифологическое сознание автора. Научные мифы

Научная и художественная мысль лежат в основе неомифологического сознания Замятина — создателя «Мы». Жанровая доминанта замятинского романа задана прежде всего «научной» подачей авторской концепции человека и мира, истории и культуры. Научный, сциентистский миф Замятина, безусловно, не сводится к «мифоматематике», однако очевидно, что именно математический код романа вынесен на поверхность и считывается даже самым неподготовленным читателем[217].

Другое дело, что далеко не каждый читатель может стать полноправным участником той остроумной игры, в которую ему предлагает сыграть автор — подлинный «гроссмейстер литературы»: истинное значение математических образов-символов (в том числе математических знаков, скрывающихся в именах персонажей) и связанных с ними сюжетных перипетий (в том числе психологического сюжета), а также спрятанных в тексте математических шуток и каламбуров раскрывается лишь тому, кто освоил хотя бы азы высшей математики.

«Математическая» составляющая романа «Мы» — это и алгебра, и геометрия. Последняя ответственна за создание образов — пространства, зданий, города и граждан, которые в нем живут.

Посвящение читателя в «начертательную геометрию» романа превращается в увлекательное занятие (как и разгадка ребусов, связанных с

---

[217] Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э. О синтетизме, математике и прочем...: Роман «Мы» Е. И. Замятина: К 100-летию Е. И. Замятина / Т. Лахузен, Е. Максимова, Э. Эндрюс. — СПб.: «Астра-ЛЮКС», «Сударыня», 1994. 116 с.

расшифровкой имен). Фантазией Замятина создан мир не только оживших формул, но и геометрических фигур. «Параллелограммы» или квадратики квартир, в которых располагаются фигурки нумеров, голубое пространство города с кубом посередине, окруженное желтым и оранжевым миром дикой свободы (и разделяющая два мира зеленая стена — наложение желтого и голубого) — рисунок в стиле Кандинского — вот визуальный образ города государства. По этому миру передвигаются фигурки — прямые, окружности, S-образные формы. Если Льюис Кэрролл показал увлекательное путешествие девочки в мир занимательной высшей математики, то Замятин (в полном соответствии с теорией Лосева) создал замкнутую вселенную, в которой живут, страдают, влюбляются математические абстракции и геометрические фигуры (которые подчас кажутся плоскими — вспомним «бумажного доктора»).

Разумеется, основу замятинской игры составляет метафора — люди в государстве низводятся до нумеров, лишаются индивидуальности. Однако «ироник» Замятин реализует метафору, предлагая читателю посмотреть на мир глазами круга (О), прямой, треугольника, корня квадратного из минус единицы, *x* (I) и особенно, как нам кажется, квадрата.

Привлекая внимание к своей стратегии, писатель использует прием обнажения приема: «Вот что: представьте себе — квадрат, живой прекрасный квадрат. И ему надо рассказать о себе, о своей жизни. Понимаете — квадрату меньше всего пришло бы в голову…»[218]. Думается, Д и есть такой квадрат — не случайно его предшественником является герой «Островитян» — Кембл с квадратным подбородком, лишенный чувства юмора, обретающий черты человека только в период любовного помешательства, когда он поддается чарам Ди (прообразу I). Стихи поэта «вечно влюбленные дважды два» пародийно соотносятся с историей любви героев (и вновь реализуется

[218] Замятин Е. И. Мы // Замятин Е. И. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 2: Русь. — М.: Русская книга, 2003. С. 224.

речевой штамп — любовный треугольник здесь не искажение нормы, но воплощение семьи, однако, превращаясь в любовный квадрат с появлением I, он разбивается вдребезги, рассыпаясь на страдающие единицы).

Картина, нарисованная в «Мы», напоминает знаменитую «Флатландию» Эдвина Э. Эббота, написанную еще в 1884 году, но на русский язык переведенную много позже — первый перевод состоялся лишь в 1976 году. Безусловно, Замятин, владеющий английским, мог быть знаком с этим произведением, и факт знакомства кажется тем более вероятным, если учесть, что писатель перед созданием романа «Мы» жил и работал в Англии. Параллели между двумя произведениями выходят за пределы случайных: героем-повествователем у Эббота действительно выступает квадрат, который по мере движения сюжета из правоверного члена общества превращается в нон-конформиста и бунтаря. Примечательно, что по пути бунта его ведет углубление в философию математики — и знакомство представителя плоского мира с миром трехмерным становится для него подлинным откровением. Подобно своему замятинскому «двойнику», герой Эббота является своего рода философом от математики: его рассуждения о вселенной, о времени и пространстве, о законах оптики и пр., заставляют его задаваться опасными вопросами и в итоге делают врагом государства.

Тем не менее нельзя не учитывать и общие корни двух произведений — это прежде всего платоновская утопия, которой вдохновлялись оба художника — профессиональные математики. И даже если параллели между романом Замятина и произведением Эббота нельзя отнести к разряду генетических связей, можно рассуждать о генетико-типологическом родстве, проявляющемся в использовании математики как вторичного языка — языка общения с читателем.

«Образ созданного Замятиным фантастического мира прошит повторяющимися образами: „Интеграл“, ... „Мы“, „Машина“, „√-1“. Каждый такой образ — сам по себе или вкупе с другими — имеет идею-прототип и целый комплекс прототипических идей, то есть несет в себе информацию о

важнейших представлениях эпохи или проблемах общечеловеческих», — пишет Е. Б. Скороспелова[219].

Герой-повествователь воспринимает мир сквозь призму математики, и именно этим определяются особенности поэтики романа в целом: от жанра и композиции до системы персонажей, конфликта, стиля, языка. И — что важно — этим подчеркивается дистанция между автором и повествователем.

Однако считать, что основная коллизия романа «Мы» состоит в противопоставлении математики искусству, культуре, означало бы слишком упрощать взгляды автора. Конфликт романа устроен гораздо сложнее, это не просто противопоставление холодной, точной науки кипящей жизни, и он не ограничивается оппозицией «искусство — математика». Замятин, будучи художником, творцом, демонстрирует ущербность позиции героя (и соответственно идеологии его мира) математически, точнее, с помощью высшей математики. Если придерживаться математического прочтения текста, то мы имеем дело с конфликтом элементарной математики — арифметики, геометрии с высшей математикой — неевклидовой геометрией, математическим анализом[220].

Тем не менее, подмечает Бретт Кук, очевидно, наука в Едином Государстве не совершила качественного рывка вперед по сравнению с XX веком — эпохой автора: в романе не указано никаких имен ученых грядущего[221].

---

219 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 250.

220 Заслуживает внимания и точка зрения Н. А. Струве, согласно которой авторская идея романа раскрывается и на уровне противопоставления цифры и числа. В частности, он полагает, что число 13 присутствует в большем количестве имен, чем это может показаться: так, оно скрывается и в буквонумере S-4711, сумма цифр в котором действительно равна 13 (Струве Н. А. Символика чисел в романе Е. Замятина «Мы» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. СПб., 2014. С. 535–539). Однако возникает закономерный вопрос, почему процесс сложения остановлен и не доведен до цифры (4). Таким образом, при том, что в рассуждениях Струве есть своя логика, сложно понять, всегда ли она совпадает с авторской.

221 «No names or numbers are cited from the and the found of the Single State up to the period depicted in the novel. It is as if science and mathematical thought have been largely defunct for the past thousand years and the Single State is wholly depended on theoretical foundations from other eras and cultures, being unable to produce any of its own»: «Ни одно из имен или нумеров со времен 200-летней войны и основания Единого Государства вплоть до периода, изображаемого в романе, не упоминается в тексте. Это может означать, что научная и математическая и мысль полностью вымерли за последние 1000 лет и Единое Государство полностью зависит

По мнению Кука, автор романа «Мы» был знаком с пифагореизмом. Так, например, критик пишет, что в своем эссе «О языке» Замятин рассуждает о пифагорейской теории переселения душ. Кук также находит многочисленные совпадения в отношении к математике в Едином Государстве (в частности, в опирающейся на математику государственной идеологии) и в математико-философском союзе, который создал Пифагор. Исследователь, однако, оговаривается, что Замятин прямо нигде не заявляет, что в образе Единого Государства он вывел именно пифагореизм.

Но и обращение к теории пифагорейцев подготовлено культурой XX века — мыслью Серебряного века, работами Вяч. Иванова, романом А. Белого. Более того, и идея обратиться к высшей математике как к мощнейшему художественному средству подсказана культурной мыслью эпохи. Близость идей Павла Флоренского (труд «Мнимые величины в геометрии»), Белого и Замятина уже не раз была отмечена — прежде всего самим Замятиным. Так, К. Чуковский вспоминает о реакции Замятина на работу Павла Флоренского: «Читая, он приговаривал, что в его романе „Мы“ развито то же положение о мнимых величинах, которое излагает ныне Флоренский»[222]. Знакомство Замятина с работой Флоренского произошло в 1923 году, роман был написан тремя годами ранее, однако переклички между двумя текстами выходят за пределы сугубо типологических параллелей и объясняются не только тем, что оба автора по образованию (и образу мыслей) математики. Дело в том, что сама идея художественного осмысления математических законов могла быть «подсказана» Замятину романом А. Белого — другом, собеседником и однокашником Флоренского. У романа «Петербург» и трактата Флоренского общие корни — учение профессора Бугаева[223].

от теоретического фундамента других эпох и культур, будучи неспособным создать что-либо свое собственное». (Cooke L. B. Ancient and modern mathematics in Zamyatin’s We // Zamyatin’s We. A collection of Critical Essay. Ed. and intr. by G. Kern. Ann Arbor: Ardis, 1988. P. 150).

222 Чуковский К. И. Дневник. 1901–1929. — М.: Советский писатель, 1991. С. 248.

223 Силард Л. Андрей Белый и П. Флоренский // Studia Slavica Hungari. N 33/1–4. Budapest, 1987. P. 227–238; Линьлинь Чжан. Математика как организующее начало системы персонажей в романе А. Белого «Петербург» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2023. № 1. С. 168–179.

Таким образом, если говорить о коллизии романа «Мы» (внешней и внутренней) в математических терминах, то это движение героя Д от элементарной («школьной») математики к математике иного уровня — высшей.

Художественный замысел Замятина состоял в том, чтобы рассказать о мире будущего языком математика и кораблестроителя. И эта интенция, конечно же, определила стиль и язык романа.

Математика для Замятина есть та живая наука, которая наглядно показывает, что жизнь всегда шире любых схем и умозрительных концепций. Художник далек от того, чтобы ставить себе «в божницу» дифференциал, интеграл, мнимые величины и прочие завоевания высшей математики. В своем романе он с их помощью лишь доказывает, что любое знание, кажущееся бесспорным и незыблемым сегодня, будет подвергнуто сомнению и пересмотрено завтра. По Замятину, и наука, и искусство, и жизнь живы еретиками. Примером для писателя был Эйнштейн, перевернувший представления человечества о мире. Ирония Замятина заключается в том, что его герой-повествователь — человек будущего и математик — поклоняется «устаревшей» уже в XX веке математике, проецирует жизнь на неподвижную систему координат. Поэтому «реализм» повествователя, его математический миф, «правдиво» отражающий жизнь, нереален, реален же математический неомифологический текст автора, моделирующий, а не копирующий действительность. Под видом математической поэмы своего героя автор предлагает вниманию читателя «математический» роман, в котором математическая символика — наряду с цветописью, библейскими, античными и историко-культурными мифами — оказывается одним из шифров, кодов, которые выражают авторскую идею.

Однако математика далеко не единственная область научного знания, на языке которой автор общается с читателем. В романе можно обнаружить ориентацию на физику, психологию, социологию, даже медицину. Сама идея синтеза, очевидно, восходит не только к культуре символизма, но и к научной мысли XX века: «В точной науке анализ все больше сменяется синтезом,

задачи микроскопические — задачами Демокрита и Канта, задачами пространства, времени, вселенной. И эти новые маяки стоят перед новой литературой: от быта — к бытию, от физики — к философии, от анализа — к синтезу»[224], — отмечает Замятин.

Когда Замятин пишет о романах Уэллса как о произведениях, в которых отразилась современная писателю научная мысль, он пишет и о себе: «…я не знаю, есть ли такая крупная отрасль точных наук, которая не отразилась бы в фантастических романах Уэллса. Математика, астрономия, астрофизика, физика, химия, медицина, физиология, бактериология, механика, электротехника, авиация»[225]. Коротко остановимся на некоторых из областей научного знания, формирующих концептосферу романа и являющихся источником сциентистских авторских мифов.

1. Термодинамика

Безусловно, одним из ключевых положений всего творчества Замятина является противопоставление двух начал — энергии и энтропии, восходящее ко второму закону термодинамики. Не будет преувеличением сказать, что конфликт энергии и энтропии определяет инвариантный сюжет всех без исключения произведений писателя. Очевидно, что с точки зрения Замятина, именно этот конфликт определяет все сферы бытия — от космической до социальной и даже физиологической (вспомним «Рассказ о самом главном»).

2. Социология

Организация труда в Едином Государстве, бесспорно, ассоциируется и с тейлоризмом, популяризировавшимся в 1920-е годы в Советском государстве, и с его отечественным «изводом» — так называемой тектологией А. Богданова и его детищем НОТ («научная организация труда»).

3. Психология

---

224 Замятин Е. И. Новая русская проза // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: Русская книга, 2004. С. 138.

225 Там же. С. 77.

Художественные открытия писателя коррелируют с взглядами З. Фрейда и К. Г. Юнга. Так, Дж. Куртис учитывает в своих исследованиях фрейдистский подход к анализу романа, ссылаясь на Гормана Бошампа (Gorman Beauchamp), который «…исследовал то, насколько роман Замятина „Мы“, подобно роману Дж. Оруэлла „1984“, развивает психосоциальную теорию З. Фрейда, изложенную в работе „Цивилизация и недовольные ею“ („Das Unbehagen in der Kultur“). Согласно исследованию Фрейда, секуляризированный правитель утопического государства, управляющий своими подданными с помощью тоталитарных методов, соответствует образу репрессивного отца, внушающего ужас и любовь и не одобряющего сексуальные импульсы индивидуума. В то же время восстание индивидуумов против государства, описанное в романах Замятина и Оруэлла, «возрождает христианский миф о первом непослушании в истории человечества: неповиновении Адама — Богу»[226]. По мнению Бошампа, в описании трансформации личности Д-503 от догреховной невинности к неистовой страсти Замятин представил сексуальность «как силу, открывающую сознание, освобождающую человека от чрезмерного цивилизационного подавления его инстинктов, а также открывающую дорогу индивидуальности, воображению». Однако это «последнее человеческое непослушание»: удаление фантазии возвращает Д- 503 в состояние совершенного счастья и удовлетворенности, а мятеж становится просто немыслим в этом утопическом Эдеме»[227]. В свете идей фрейдизма и феминизма рассматривает роман Сьюзен Лейтон, уделяющая основное внимание роли главной героини[228]. Разумеется, далеко не все исследователи принимают фрейдистское толкование конфликта романа. Так, Коллинз считает фрейдистский метод «бесполезным для понимания Замятина» и полагает, что более продуктивным для рассмотрения

226 Куртис Дж. Исследования романа «Мы» за рубежом. С. 621.

227 Beauchamp G. Of Man’s Last Disobedience: Zamiatin’s «We» and Orwell’s «1984» // Comparative Literature Studies (Urbana, IL). 1973. Vol. 10. № 4. P. 287, 292, 293.

228 Layton S. Zamjatin and Literary Modernism // Slavic and East European Journal. 1973. Vol. 17. № 3. P. 279–287.

проблематики романа является учение Юнга. В свете теории Юнга I-330 являет собой воплощение анимы Д-503, задача которой — примирить «я» героя с внешним миром[229]. Однако Коллинз не приводит доказательств знакомства Замятина с идеями Юнга. Кан Бён Юн, разделяющий точку зрения Коллинза на юнгианскую природу замятинского романа, не настаивает на наличии генетических связей между ним и работами психолога: «На основании изучения работ Е. Мелетинского[230] и С. Аверинцева[231] автор диссертации делает вывод, что у литературоведов есть все основания изучать осуществляющийся в художественной литературе прямой или косвенный диалог с юнговским учением, а также оперировать предложенными Юнгом понятиями, обозначающими явления, с которыми сталкиваются не только ученые-психологи, но и филологи, изучающие художественные тексты»[232]. Кан Бён Юн обращается к теории Юнга не как к предпосылке создания замятинского текста, но как к методу интерпретации романа. И все же для него своеобразными «доказательствами» юнгианской природы замятинского романа становятся и принципы группировки персонажей, и, безусловно, психологический сюжет: «Диссертант обозначает функции персонажей-масок романа, используя юнговскую систему архетипов (Маска (Persona), Тень, Мать, Анима (Анимус), Дух, Ребенок, Самость). Архетипы у Юнга являются знаками определенных психических состояний и «материализуют» начала, составляющие содержание психики, переводя психические процессы, невыразимые обычным языком, на язык метафорический. Рациональное, разумное, то, что связано с системой ограничений, существующих в сознании человека (на уровне супер-эго), представлено у Замятина собственно городом

229 Collins C. Zamyatin's «We» as Myth // Slavic and East European Journal. 1966. Vol. X. № 2. P. 125–133. Цит. по: Zamyatin's «We»: A Collection of Critical Essays. P. 78.

230 Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: РГГУ. 1994. С. 33.

231 Аверинцев С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. // Вопросы литературы. № 3. 1970. С. 113–143.

232 Кан Бён Юн. Роман Е. Замятина «Мы» в свете теории архетипов К. Г. Юнга. Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2010. С. 8–9.

и его идеальными геометрическими построениями. За пределами города находится область дикого, стихийного, бессознательного, того, что не подчиняется контролю разума. Зелёная Стена сдерживает натиск стихии, но не изолирует ее абсолютно: «дикое» находит возможность преодолеть препятствие»[233]. Действительно, сложно оспорить тот факт, что основной «нерв» романа — это конфликт рационального и иррационального и что образ героя «собирается» из образов его двойников и даже теней (слово «тень» по отношению к персонажам использует сам герой-повествователь). Интересно, что в двойниках героя проявляются те свойства его личности, которые попадают в область бессознательного и иррационального, отвергаемого героем (и здесь вновь можно обратиться к фрейдистской теории — вытеснения), тогда как в самом Д-503 преобладает рациональное, и, как «делегат множеств», он скорее выступает в роли коллективного «сознательного» — верхнего, официально признанного среза психики, не личности, а по сути обезличенной маски, или нумера.

Тем не менее вопрос о предпосылках параллелей между учением Юнга и художественными открытиями Замятина — проводить ли их по ведомству генетических связей или типологических схождений — еще нуждается, на наш взгляд в изучении — прежде всего для того, чтобы провести грань между художественными прозрениями писателя и сознательной работой с научными концепциями времени.

4. Медицина, психиатрия

Нам представляется интересной мысль Кука о герое Замятина как о личности не вполне здоровой: «Очевидно, у Д-503 проявляются некоторые симптомы синдрома Аспергера, слабого варианта аутизма»[234]. Этот синдром не позволяет ему проникать в чувства других людей.

Литературовед подчеркивает, что «Замятин создал описание аутизма более чем за двадцать лет до того, как Л. Каннер и Г. Аспергер впервые

---

233 Кан Бён Юн. Роман Е. Замятина «Мы» в свете теории архетипов К. Г. Юнга. С. 11.

234 Кук Б. Поэтика аутизма в романе Е. И. Замятина «Мы». С. 60–66.

выделили этот синдром. Конечно, само состояние не было выдумано этими психологами, и чуткие писатели уже успели отметить существование таких „странных“ людей — таков, например, шахматист, главный герой романа В. В. Набокова „Защита Лужина“ (1929), также написанного задолго до исследований Каннера и Аспергера»[235]. Доводы исследователя весьма убедительны: Д не обладает способностью шутить и понимать шутки, не способен на сочувствие — правда, до тех пор, пока не открывает для себя любовь.

В продолжение мыслей исследователя еще раз отметим, что «неполноценность» (в буквальном смысле *неполнота* личности) обусловлена тем, что у героя отсутствует «я» (I) — оно подменено нумером. Обретение «я» (самости) достигается благодаря любви-страсти — единения с I-330. Только в момент обладания ею он становится человеком. Для того чтобы приблизиться к читателю, к человеку, герою необходимо принять свое я (I) — так в романе остроумно обыгрывается важная идея ведения, познания — чувственного постижения истины. Обладание женщиной — обретение знания — обретение «я» — вот романный путь героя. Гибель I становится и смертью души Д. «В процессе движения повествования романа „Мы“ сознание Д-503 развивается или вылечивается от слабого аутизма и почти достигает нормальных человеческих способностей. Поскольку в романе он наш рассказчик, Е. Замятин позволяет нам испытывать аутизм, чтобы мы больше ценили преимущества нормального сознания»[236], — пишет Кук.

Однако, как и в случае с прочтением романа в свете идей Юнга, фокусировка на некоторых странностях героя еще не дает ответа на вопрос, насколько для писателя был важен именно феномен «заболевания» — отклонения от нормы с точки зрения читателя: не является ли странность героя результатом «выведения» именно такой «породы» людей в Едином

---

235 Кук Б. Человеческая природа в литературной утопии «Мы» Замятина. — СПб.: Academic Studies Press; БиблиоРоссика, 2022. С. 16.

236 Кук Б. Поэтика аутизма в романе Е. И. Замятина «Мы». С. 61.

Государстве — нормы с точки зрения общества будущего. И если другие персонажи романа отличаются от героя, то это может лишь доказывать наличие у них «атавизмов», психологических «рудиментов», которые должны исчезнуть в результате селекции. Интересно, что сам литературовед подводит читателя к такому ответу на вопрос, когда утверждает: «…одно из тревожных следствий дарвинистской мысли заключается в том, что культурные изменения значительно опережают „природную“ биологическую адаптацию. В результате многие из моделей поведения человека все еще напоминают модели поведения наших предков — гоминидов, которые адаптированы к условиям обществ охотников и собирателей, но выглядят совершенно анахроничными в контексте нашей высокоразвитой культуры. Выработанные нами рефлексы часто предрасполагают к архаичным формам поведения, зачастую мало соответствующим современным стандартам рациональной социальной справедливости; некоторые из этих стандартов в замятинском Едином Государстве гиперболизированы. Наша биограмма, по сути, является врожденной; утопическое общество может игнорировать, „реформировать“ или искоренить ее лишь ценой огромных потерь для нашей психологической интеграции. В результате мы можем отнестись к утопическим планам, таким, как Единое Государство, без должного почтения. В какой-то степени они отражают глубокое человеческое стремление достичь истинной социальной справедливости. Но нам это не очень нравится, и следует задуматься о причинах»[237]. При всей важности и тонкости наблюдений исследователя, его оригинальное прочтение замятинского романа содержит в себе не одно противоречие. Так, Давыдова в своей рецензии на книгу отмечая ее неоспоримые достоинства, все же пишет, что «… в монографии Кука присутствует и понятийно-терминологическая эклектика»[238]. Такого рода эклектика

[237] Кук Б. Человеческая природа в литературной утопии «Мы» Замятина. С. 35.

[238] Давыдова Т. Т. Роман Е. Замятина «Мы» сквозь призму биопоэтики // Филологические науки. № 5, 2023. С. 144.

наиболее ярко себя проявляет в том подходе, который сам Кук определяет словом «биопоэтика».

5. Биопоэтика

Биопоэтика — специфическая культурология, область встречи науки и искусства. Кук рассматривает роман с точки зрения биопоэтики, или литературного дарвинизма — области научного знания, выявляющей связь между эволюцией и искусством, «применяющей к искусству теорию естественного отбора будь то в форме социобиологии или эволюционной психологии». Кук пишет: «Поскольку искусство существует во всех известных нам человеческих обществах, группа интеллектуальных еретиков стала задаваться вопросом, не является ли искусство продуктом естественного отбора. Согласно этому взгляду, культура служит средством ускорения биологической адаптации к меняющимся условиям окружающей среды. В этом свете искусство можно рассматривать как самоорганизующуюся деятельность, которая придает дополнительное ускорение развитию культуры. Оно спонтанно порождает новые варианты объектов, дает им оценку и распространяет лучшие из них»[239]. Иными словами, анализ прогнозов писателя в области культурного «развития» человечества смыкается с рассуждениями о самой природе человека, о возможности радикальных изменений в психике. Вопрос о том, изменился ли человек за время своего развития — появились ли у него как вида новые свойства, или в основе своей человеческая психика неизменна, вероятно, является самым сложным — и Кук подчеркивает, что писатели подчас гораздо более точно «ставят диагноз», чем профессиональные медики, психологи, антропологи. Так, он полагает, что «психологическая сложность Д-503 вдохновлена в первую очередь „Записками из подполья“ (1864) Достоевского — текстом, где человеческая личность предстает перед нами невероятно противоречивой. Бунтующий рассказчик Достоевского служит для социальной инженерии непреодолимым препятствием: ну какое место мог бы занять такой персонаж в утопии? Но как

239 Кук Б. Человеческая природа в литературной утопии «Мы» Замятина. С. 11.

можно не принимать во внимание самое правдивое на тот момент изображение человека? Дальнейшее творчество Достоевского содержит множество новых, интуитивно угаданных идей, впоследствии признанных официальной психологией, причем далеко выходящих за рамки взглядов Фрейда на бессознательное»[240].

И вновь согласимся с Давыдовой, которая утверждает, что «методы биопоэтики невольно способствуют упрощению рецепции художественной литературы»[241].

6. Историософия

Как пишет Скороспелова, «В основе… произведения лежит попытка выразить представление о законах, управляющих миром, желание построить «уравнение движения» мировой истории, создать философию истории, определить место XX века в драме, которая на протяжении тысячелетий разыгрывается на всемирной арене, определить условия, в которых человечество в очередной раз пытается совершить прорыв к идеальным ценностям. Центральное место в замятинской философии истории занимает идея внутренней цикличности в развитии западной цивилизации, смыслообраз диалектической спирали истории, один из витков которой пришелся на XX век. В своих рассуждениях, выраженных в статьях, рецензиях, эссе и в романе „Мы“, Замятин пользуется для определения стадий исторического движения понятиями „энтропия“ и „революция“ (последнее не имеет конкретно-исторического значения и не должно быть, по мнению Замятина, соотнесено с таким явлением, как Октябрьская революция). Понятия „энтропия“ и „революция“ носят не временнóй, а сверхвременной, онтологический характер. Они раскрывают сущностный строй мира, совершаемое им внутри себя движение»[242].

---

240 Кук Б. Человеческая природа в литературной утопии «Мы» Замятина. С. 30.

241 Давыдова Т. Т. Роман Е. Замятина «Мы» сквозь призму биопоэтики. С. 147.

242 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 266–267.

Аксиологии и историософии посвящен масштабный труд Л. В. Поляковой, позволяющий по-новому взглянуть на устоявшиеся представления о системе взглядов Замятина на логику истории и путь развития России[243].

Исследователь выявляет константы мышления и творчества писателя не столько в сфере отвлеченных категорий — математических выкладок или законов термодинамики, сколько в той области философской мысли, которая, как подчеркивает Полякова, часто оказывается на периферии интересов замятиноведов. По мнению исследователя, особый интерес к историософии в России предопределен *антропоцентричностью* русской философии и русской культуры в целом[244]. В подтверждение своей мысли Полякова приводит суждение В. В. Зеньковского, внутренне близкое и Замятину: «Русская мысль глубоко историософична…Это… коренится в тех духовных установках, которые исходят от русского прошлого, от общенациональных особенностей „русской души“»[245].

В поле зрения Поляковой оказываются параллели — подчас неожиданные — между системой воззрений Е. Замятина и О. Шпенглера, Замятина и Н. Бердяева и даже Замятина и К. Ясперса, Замятина и Б. Рассела. При этом для Поляковой типологические схождения оказываются не менее важны, чем генетические связи и контактные взаимодействия.

Один из главных сюжетов книги Л. В. Поляковой — специфическое замятинское «скифство». Название третьей главы монографии — «Протест против того тупика, в который упирается европейско-американская цивилизация: роман „Мы“» — свидетельствует об оригинальном взгляде исследователя на предпосылки замятинского интереса к жанрам политической

---

243 Кольцова Н. З. Рецензия на монографию Л. В. Поляковой «Проза Е. И. Замятина: историософские искания художника», Тамбов: Издательский дом «Державинский», 2022. 748 с. // Профессорский журнал. Серия: Русский язык и литература. 2022, № 3. С. 49–53.

244 Полякова Л. В. Проза Е. И. Замятина: историософские искания художника», Тамбов: Издательский дом «Державинский», 2022. 748 с.

245 Зеньковский В. В. История русской философии // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. — М., 1990. С. 385.

сатиры, антиутопии: по мнению Поляковой, роман следует воспринимать как выражение замятинского отношения к революции, но «не к той, конкретной Октябрьской… а скорее к самой идее революции, которая вылилась для Замятина в разряд вечных, универсальных величин, равных бесконечности»[246]. Действительно, и по сей день в романе, вбирающем в себя английские впечатления и предопределенные ими размышления о пути развития западной цивилизации, видят прежде всего реакцию на формирующееся советское государство, тогда как очевидно развитие мотивов, организующих пространство «Островитян» и «Ловца человеков», — прежде всего так называемых «Заветов принудительного спасения», в соответствии с которыми жизнь добропорядочного англичанина должна быть организована как отлаженный механизм. «Английская» предыстория романа, безусловно, не менее важна для его понимания, чем авторское предвидение будущего советского государства.

И особенно интересной и смелой видится мысль автора монографии о близости замятинских суждений воззрениям Р. Гвардини на логику развития человечества. «Связь замятинской статьи-манифеста «Завтра» с романом „Мы“ и с трактатом Гвардини совершенно очевидна»[247], — пишет Полякова. Заметим, однако, что в данном случае корректнее было бы говорить не о связи, но о типологическом родстве взглядов русского писателя-атеиста и немецкого религиозного мыслителя.

Скифы, гунны, вечные кочевники и еретики — воплощение тех свойств русской души, которые не покрываются понятием «стихии», «стихийности», но вбирают в себя целый комплекс представлений писателя о русском национальном характере и особенностях русской истории. «Скиф, — пишет Полякова, — это «историко-культурный тип»[248]. Этот скифский тип угадывается в образах замятинских грешников — и, как подчеркивает

246 Полякова Л. В. Проза Е. И. Замятина: историософские искания художника». 748 с.
247 Там же. С. 334.
248 Там же. С. 543.

Полякова, категории профанного и сакрального предельно сближены в образах этих персонажей и в замятинской вселенной. Более того, замятинские представления о скифах коррелируют и с представлениями Н. Я. Данилевского об отрицательных деятелях человечества — в том же ряду оказываются строптивцы, неисправимые грешники. Они необходимый фермент истории, без них было бы немыслимо ее поступательное движение. Именно поэтому революция и эволюция не противопоставляются друг другу, а воспринимаются как начала, которые не могут существовать одно без другого — как энтропия и энергия (и это сугубо замятинская, на первый взгляд, мифологема глубоко укоренена в традиции Серебряного века с его интересом к взаимодействию противоположных модусов бытия — как бы они ни именовались — аполлонизм и дионисийство, категории прерывности и непрерывности).

Замятин, преемник Серебряного века, подхватывает и развивает темы «нового варварства»: в его «еретиках», нечестивцах и грешниках угадываются черты и «кочевников красоты» Вяч. Иванова, и «грядущих гуннов» В. Брюсова, и «скифов» А. Блока, Р. Иванова-Разумника. Возможно, к образу Аттилы, свирепого вождя гуннов, Замятин обратился под влиянием Н. Гумилева. Для «скифолога» Замятина чрезвычайно важна связь с современностью: параллель между еретиками, скифами и большевиками, безусловно, просматривается в подтексте не только романа «Мы», но и романа «Бич Божий», а также пьесы «Атилла» (подчеркнем: таково авторское написание имени).

Феномен «нового варварства» рассматривается Поляковой и в связи с широкой темой евразийства с его попытками определения «третьего пути» России. И здесь актуальной оказывается и концепция В. Соловьева с его идеей панмонголизма. Более того, стремление вписать историософию Замятина в широкий контекст побуждает автора монографии обращаться не только к прошлому — спору западников и славянофилов, но и к его историческому продолжению уже во второй половине XX века — в том числе к

неоевразийству, к учению Льва Гумилева[249]. Типологическим параллелям между историософией Замятина и гумилевской теорией об этносах посвящена не одна страница исследования — и это не дань популярному и по сей день направлению гуманитарной мысли, но тонкое наблюдение: с рассуждениями Замятина о двух силах, управляющих миром и человечеством, — энергии и энтропии, несомненно, коррелируют представления Льва Гумилева о пассионариях и субпассионариях (ценность такой параллели проявляется и в том, что она еще раз заставляет задуматься о влиянии идей Серебряного века на мировоззрение сына Н. Гумилева и А. Ахматовой).

При этом Полякова убеждена в эволюции взглядов самого Замятина, в некоей модификации его сознания, о которой свидетельствует и изменение цветовой палитры его художественных текстов. Смело и, на первый взгляд, даже крамольно звучит мысль о движении Замятина в сторону православной культуры. Деликатно, но настойчиво автор монографии проводит мысль о том, что нравственная система ценностей писателя-еретика отнюдь не противоречит православной картине мира (принимая точку зрения исследователя, добавим от себя: возможно, сын священника, бунтарь и нечестивец, Замятин, как и положено математику, «от противного» утверждает те истины, которые в обезбоженном мире «нового варварства» нуждаются в обосновании и защите). И потому отнюдь не надуманными оказываются попытки соотнесения «патриотической формулы» Е. Замятина с историософскими прозрениями Н. Бердяева: «Философия этого мыслителя отвечала «томлению духа» вообще национально мыслящих писателей»[250], к каковым, безусловно, относится и Замятин. Религиозный философ и секулярный мыслитель подчас оказываются близки друг другу в выводах о соотношении универсального и национального в русской истории.

Анализ историософских идей Замятина доказывает, что его антимиф не есть апология хаоса — хотя, кажется, еретичество писателя и коррелирует с

249 Полякова Л. В. Проза Е. И. Замятина: историософские искания художника». 748 с.

250 Там же. С. 712.

идеей перманентной революции. Дело в том, что гармония для писателя — это не статика, или энтропия. Гармония — в вечном движении, в развитии и приятии мира во всех его противоречиях, в признании сложной природы человека — одновременно аполлонически ясной, и звериной, дионисийской: «зло так же целесообразно в космическом организме, как боль в организме человека»[251]. Откликаясь на философскую мысль Серебряного века, математически разрешая ее, Замятин соотносит мифологемы эпохи — аполлонического и дионисийского — с первыми началами термодинамики, создавая свою уникальную формулу гармонии, в которой рациональное и иррациональное, наука и искусство немыслимы друг без друга.

Безусловно, неомифологическое сознание автора «Мы» — это в полной мере сознание художественное, более того — романическое. Замятин, настоящий теоретик литературы, мыслит категориями жанра, стиля, языка, о чем свидетельствуют его блестящие статьи и лекции в Доме искусств, знаменитом ДИСКе.

§ 2.6. Мифопоэтика Замятина. Вторичный язык романа: поэтика реминисценций, мифологемы. Интертекст. Интермедиальность

Все черты неомифологического романа, перечисленные в предыдущей главе, — установка на игру, поэтика реминисценций (вторичный язык, вбирающий в себя отсылки к различным видам искусства — живописи, музыке, архитектуре), адогматизм авторской интонации, ирония как способ двойного видения, сложная повествовательная организация, новые виды психологического анализа — в полной мере присущи замятинской антиутопии.

1. Ирония

Важнейшее свойство неомифа — ирония — в романе себя проявляет именно на уровне автора: у героя отсутствует чувство юмора. Однако, когда Замятин характеризует свой роман как самую серьезную и в то же время

[251] Замятин Е. И. Герберт Уэллс. Т. 3. С. 98.

«шуточную вещь», вряд ли он имеет в виду преобладание в нем смехового элемента: сатира, в отличие от юмора, не обязана смешить[252].

Ироник Замятин создает мир страшный, но отнюдь не забавный. Более того, смешного и «не должно быть» в антиутопии. Задача антиутопии — напугать, предостеречь, но не рассмешить, тогда как смех есть физиологическая реакция на ужас и шок: взрывая мир изнутри, он дарит ощущение победы над кошмаром, указывает на возможность его преодоления. Антиутопия должна погружать читателя в мир страха, тоски или безнадежности (даже в веселом, казалось бы, романе Хаксли преобладают горькая ирония и мрачная сатира, но не чистый смех юмора). Единство тональности уравновешивается динамичным сюжетом. Мрачный мир антиутопии принимает сатиру, горькую иронию — со стороны автора и читателя. Не случайно Замятин так высоко отзывается о писателях, природа смеха которых ему близка, — Франсе, Свифте, Сологубе[253].

В отличие от «Блохи» и сказок, выдержанных в традициях балагурства, «Мы» базируется на сатире, карикатуре. Согласимся с Б. Ланиным, который рассматривает страх как основу мира антиутопии. Структурным стержнем антиутопии исследователь считает так называемый «псевдокарнавал». «Принципиальная разница между классическим карнавалом, описанным М. М. Бахтиным, и псевдокарнавалом — порождением тоталитарной эпохи — заключается в том, что основа карнавала — амбивалентный смех, основа псевдокарнавала — абсолютный страх. Как и следует из природы карнавальной среды, страх соседствует с благоговением перед

---

252 Голубков С. А. Комическое в романе Е. Замятина «Мы». — Самара: Изд-во СамГПИ, 1993. 124 с.

253 «Если с какой-нибудь соседней планеты наблюдать развитие нашей земной культуры, то оттуда, из-за сотен миллионов миль, видны только самые высокие пики. И если там составлен атлас нашей культуры за последнюю четверть века, то, конечно, на карте России обозначена вершина: Лев Толстой, — а на карте Франции вершина: Анатоль Франс» (Замятин Е. И. Анатоль Франс (некролог) // Замятин Е. И. Собрание сочинений. Т. 3. С. 73–74).

Непревзойденным мастером сатиры Замятин считает Свифта, а из русских, современных ему писателей, он выделяет (и ставит в один ряд с английским сатириком) Ф. Сологуба. Последнего Замятин считает едва ли не основоположником новой литературы — литературы XX века: «С Сологуба начинается новая глава русской прозы» (Замятин Е. И. «Белая любовь // Замятин Е. И. Собрание сочинений. Т. 3. С. 24–29).

государственной властью, с восхищением ею. Благоговение становится источником почтительного страха, сам же страх стремится к иррациональному истолкованию»[254] — и ничто так не враждебно экстатическим проявлениям благонадежности запуганных граждан, как смех.

Шуточным является не сам текст, но техника создания оного. Словом «шуточный», автор вскрывает тайны ремесла, и его представления о природе сотворения текста коррелируют с концепцией Хейзинги, рассматривающим игру как основу всякой деятельности и особенно творчества. Более того, замятинское высказывание совпадает с тем пониманием мифа, который содержится в знаменитой работе нидерландского философа «Homo ludens»: «В каждом из тех причудливых образов, в которые миф облекает все сущее, изобретательный дух играет на грани шутливого и серьезного»[255].

2. Игра

Игра немыслима без свободы, но она требует соблюдения правил — и весьма жёстких: «Правила игры бесспорны и обязательны»[256], — утверждает Хейзинга.

Замятинские лекции по технике прозы свидетельствуют о том, насколько ему близко понимание творчества как игры. Так, процесс выстраивания ритмического рисунка прозы сопоставляется с «Игрой в мяч на пароходе»[257].
Техника игры управляет всеми уровнями поэтики замятинского романа

Техника игры управляет всеми уровнями поэтики замятинского романа — и прежде всего организацией текста **на уровне повествовательной стратегии**. Прибегая к приему **ненадежного рассказчика**, Замятин выступает в роли наследника Гоголя, автора «Записок сумасшедшего», который

254 Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность. 1993. №5. С. 154–155.

255 Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. — М.: Прогресс — Традиция, 1997. С. 23.

256 Там же. С. 29.

257 Замятин Е. И. О ритме в прозе // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5: Трудное мастерство. — М.: Республика, 2011. С. 363–369.

средствами языка (знаменитое «мартобря») показывает прогрессирующую болезнь героя. Тот метод письма, который станет столь востребован мировой литературой XX столетия (к нему прибегают и Фолкнер, и Набоков, и Дэниел Киз), блестяще подхвачен и развит Замятиным (и не только им — репрезентативным проявлением такой ориентации становится добычинский «Город Н», самим названием выносящий к порогу читательского восприятия гоголевский код). Лишь на первый взгляд повествовательная структура романа Замятина выглядит бесхитростной и простой по сравнению, скажем, с композицией «Петербурга», основанной на приеме «мозговой игры», объединяющей сознание разных героев — Аблеухова-старшего, его сына, а также террориста Дудкина и даже Лихутиных и др. Несобственно-прямая речь предоставляет автору свободу переходов из речевой и мыслительной зоны одного героя в зону другого и самого автора-повествователя. Перволичная форма повествования, выбранная Замятиным, дарит ему беспрецедентные возможности для погружения во внутренний мир героя-повествователя, но накладывает ограничения на способы выражения авторской позиции: лишенный возможности проявить себя в лирических отступлениях, комментариях к действиям и словам героя, автор вынужден писать «симпатическими чернилами», активизируя подтекст (напомним: подтекст и есть важнейший признак иронии — и как тропа, и как пафоса).

Жиличева, отметившая популярность приема «ненадежной наррации» в литературе 1920-х («в романе постсимволизма возможны случаи совмещения метапозиции повествователя и его комической „ненадежности“»[258]), не включила в ряд писателей, использовавших прием (это К. Вагинов, Л. Добычин, Вс. Иванов, И. Эренбург), Замятина, тогда как, на наш взгляд, именно его роман может считаться одним из самых ярких проявлений тенденции. Характерное для модернизма заострение «события рассказывания» в романе «Мы» является конститутивным принципом

258 Жиличева Г. А. Функции «ненадежного» нарратора в русском романе 1920–1930-х годов // Вестник ТГПУ. 2013. № 11 (139). С. 33.

организации текста и, благодаря Замятину, становится одним из «регулярных признаков антиутопии», поскольку позволяет обнажить подсознание героя и общества в целом[259].

Ирония Замятина заключается в том, что «ненадежность» Д как рассказчика есть следствие его «надежности», точнее, «благонадежности». Наивный рассказчик — достаточно популярная модель детективного жанра, помогающая строить интригу и держать читателя в напряжении, однако в романе-антиутопии она решает иные задачи — вскрыть изнутри механизм насилия над личностью, подавления оной и в итоге уничтожения.

Наиболее распространенными типами ненадежных рассказчиков являются лжец, простак, герой со смещенным сознанием. Замятин же рисует в своем романе еще одну разновидность ненадежного рассказчика — носителя идеологизированного сознания, своего рода религиозного фанатика, В определенном смысле такой тип можно рассматривать как разновидность рассказчика со смещенным сознанием, особенно если вспомнить характеристику Д-503, предложенную Куком, — как героя с легкой степенью аутизма. Однако и в этом случае действует закон иронии: выздоровление самим героем трактуется как болезнь. И, как и в знаменитом произведении Дэниела Киза «Цветы для Алджернона» (и, разумеется, в «Записках сумасшедшего» Гоголя), игра, в которую вовлекается читатель, предполагает погружение в языковую стихию текста.

Одним из проявлений игры — с непременным участием читателя — является и упоминавшаяся выше тактика ложных утверждений. Чтение романа превращается в игру в перевертыши: читатель переворачивает все изречения, глубокомысленные сентенции героя (танец красив, потому что это несвободное движение, разум должен победить и т. п.). Попутно отметим: то,

---

259 Ланин Б. А., Боришанская М. М. Русская антиутопия XX века. — М.: Онега, 1994. С. 52; Евсеев В. Н. «Я — перед зеркалом»: перволичная форма повествования и полифункциональность приема «зеркальности» в антиутопии Е. И. Замятина // Творческое наследие Е. Замятина: взгляд из сегодня. научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы / Кн. V. — Тамбов, 1997. С. 148–158.

что у Замятина существует в поле «совместной игры с читателем», в романе Оруэлла уплощается до новояза (знаменитое «правда это ложь»).

Динамика «заболевания и выздоровления» героя передаются средствами языка. Сама форма дневниковых записей, преподносящих события от первого лица, от имени «безумца», Замятину подсказана, как уже отмечалось, «Записками сумасшедшего» Гоголя. Поэма Д-503 есть история его «душевной» болезни, так как герой связывает свое заболевание с обретением души («…я — болен, у меня — душа, я — микроб»[260]. Как и его литературный предшественник Поприщин, Д фиксирует в своем «дневнике» те или иные события и связанные с ними малейшие душевные колебания, тончайшие оттенки переживаний, благодаря чему его поэма, как он называет свой труд, превращается в своеобразную «историю болезни», или записки сумасшедшего. Динамику заболевания отражают язык и манера письма, меняющиеся в ходе повествования. По мере того как поэт вытесняет в Д-503 математика, сухой язык «математической» поэмы оживает, насыщаясь влагой метафор, сравнений (своим рождением, правда, часто обязанных математическим знакам и формулам): «…внутри как-то облачно, паутинно, и крестом какой-то четырехлапый икс»[261]. Намеренно перенимая манеру Гоголя, Замятин средствами синтаксиса пытается передать движения души своего героя и рассказчика. Если в первых и последних записях поэмы тире не более чем знак препинания, столь любимый Замятиным и переданный им рассказчику, то в центральных, описывающих любовную лихорадку, безумие героя, тире, как и отточия, обозначают пространство бумажного листа, плотно заполненное смутными ощущениями, не вылившимися в слово мимолетными мыслями, передавая так называемый «мысленный язык» героя. Количество брошенных, сумбурно толкущихся, набегающих друг на друга фраз, туманных намеков в записях возрастает пропорционально тому, как прогрессирует «заболевание» героя: «Неужели во мне действительно — (есть лесная кровь,

260 Замятин Е. И. Мы. Т. 2: Русь. С. 298.

261 Там же. С. 226.

должен додумать читатель. — Н. К.)»; «Пусть мои записи — как тончайший сейсмограф — дадут кривую даже самых незначительных мозговых колебаний: ведь иногда именно такие колебания служат предвестником — (катастроф, как следует из последующих фраз. — Н. К.)»[262]. Эта манера не договаривать мысли напоминает знаменитое поприщинское «ничего, ничего. Молчание». Данный прием получает теоретическое обоснование: «Если мы будем разбираться в языке мысли, мысленном языке, то ясно, что основную его особенность мы увидим в динамичности и краткости еще большей, чем это мы наблюдали в разговорном языке. Ясно, что тут уже не может быть и речи ни о каких формах сложных или придаточных предложений. Больше того: в мысленном языке, если вы попробуете прислушаться к этому языку в себе, — вы не найдете даже и простых предложений, а одни только кусочки, обрывки простых предложений. Из предложений берется только самое существенное: иногда один глагол, иногда один какой-нибудь эпитет, какое-нибудь дополнение. Очень типично, что глагол входит в эмбриональной форме: неопределенное наклонение. Ex.: «Петербург», гл. VII, стр. 136»[263]. Однако, как только герой «выздоравливает», то есть уничижаются его фантазия, подсознание, его речь вновь становится математически выдержанной.

Читая лекции членам группы «Серапионовы братья» («серапионам»), Замятин особое внимание уделял умению писать «в духе и тоне героя». Роман Замятина, по сути, и есть реализация этой установки — и, нужно признать, писатель блестяще справляется с нею. Стиль поэмы — это своего рода «кардиограмма» внутренней жизни героя.

3. Языковая игра

Однако на язык романа возложена еще одна весьма сложная задача — не только нарисовать движущуюся картину внутреннего мира героя, но погрузить читателя в языковое пространство государства будущего — заставить поверить, что текст романа написан на «волапюке» Единого

262 Замятин Е. И. Мы. Т. 2. С. 226.

263 Замятин Е. И. О ритме в прозе. Т. 5. С. 333–357.

Государства. «Дневник Д-503 — образец лингвистического конфликта. Его „ортодоксальная“ личность выражает себя через логический дискурс, силлогический по своей форме, черпающий метафоры из математики, геометрии и инженерного дела»[264], — пишет П. Парриндер.

Думается, именно блестящее исполнение писателем задуманного и стало причиной того, что роман часто упрекали в недостаточной художественности: язык романа часто приводил в замешательство не только неподготовленных читателей, но и проницательных критиков и собратьев по перу, упрекавших текст в «сухости», «искусственности». Вспомним, что даже В. Шкловский назвал вещь совершенно невозможной. Горький считал Замятина в большей степени умным, чем талантливым[265]. Однако современное литературоведение по достоинству оценило лингвистический эксперимент писателя, моделирующего язык будущего. Стилизация требует ограничений. «Недостаточная художественность» романа Мы того же рода, что и «неграмотный» язык Зощенко, это установка, исходный момент повествования, разновидность стилизации, но если при анализе зощенковского сказа исследователи не смешивают категории автора и рассказчика, то почему-то часто делают это, когда анализируют язык романа Замятина. Писать в духе и в тоне героя — необходимость, и Замятин, виртуозно владеющий разными стилями (сказа, стилизации — жития, орнаментальной прозы и пр.), конструируя язык будущего, демонстрирует уникальную технику, которую можно было бы охарактеризовать как *математический орнаментализм*. Забегая вперед, отметим, что замятинскому роману присущи все свойства орнаментальной прозы — лейтмотивное построение, разработанная тропеическая система, ритмическая (а подчас и музыкальная) организация, однако все это богатство приемов

---

264 Parrinder P. Imagining the Future: Wells and Zamyatin // H. G. Wells and Modem Science Fiction / Ed. by R. Suvin-Darko; M. Philmus-Robert; D. H. Suvin. Lewisburg; London, 1973. Pp. 18, 20, 23, 24.

265 «Замятин слишком умён для художника и напрасно позволяет разуму увлекать талант свой к сатире, „Мы“ — отчаянно плохо, совершенно не оплодотворённая вещь. Гнев её холоден и сух, это — гнев старой девы» (Горький М. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 30. Письма, телеграммы, надписи. 1927–1936. — М.: Гослитидзат, 1955. С. 126).

уравновешивается, сдерживается, «подсушивается» математической ясностью, стремлением к лаконизму, краткости, поистине акмеистической сдержанности. «Петербургская поэтика» (Вейдле[266]) уживается с языковым экспериментом, ассоциирующимся с авангардом (еще раз вспомним слова Полонского об аналитизме Белого — между модернизмом и авангардом). Замятин, однако, весьма осторожен в использовании приемов, освоенных футуристами, и не идет по пути создания неологизмов. Замятинское оружие — синтаксис и соединение знаков различных языковых систем. Его герой изъясняется и пишет на том «всемирном» языке, который может восприниматься как некий эсперанто, объединяющий не только разные алфавиты (латиницу и кириллицу), но и язык цифр и математических символов. Разумеется, этот язык весьма отличается от хлебниковского звездного языка[267] или «темного» языка богов, — прежде всего потому, что понятен читателю, в нем все «ясно» — и такова задача писателя: не предъявить разработанную лингвистическую систему, но создать убедительный *образ* языка, заставить читателя поверить, что роман написан на языке будущего (вспомним, что писатель гордился тем, что его рассказ был воспринят как перевод с английского). По мнению Барратта, «по своей повествовательной энергии, лингвистической изобретательности и философской глубине роман „Мы“ не имеет себе равных среди классических текстов антиутопической фантастики XX века»[268].

---

266 Вейдле В. В. Петербургская поэтика // Вейдле В. В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. — М.: Языки славянской культуры, 2002. 456 с.

267 Л. Г. Панова выдвигает версию о том, что на Замятина мог оказать влияние Хлебников. (Панова Л Г. Замятин против Хлебникова: дистопическая нумерология в романе «Мы» [Zamiatin vs. Khlebnikov: Distopic Numerology in Zamiatin's We] // Toronto Slavic Quarterly №. 48. [Электронный ресурс]. URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/48/index.shtml (дата обращения: 17.03.2024). Спор с Хлебниковым протекает не только в идеологической, но и филологической сфере: задача Замятина — дезавуировать магическое (идеологическое) слово как инструмент манипуляции. Задача еретика — снять (псевдо)сакральный ореол, не нарушая художественный потенциал слова, напротив — наращивая его. Попутно заметим, что такую же задачу ставит перед собой Оруэлл, а также Барт, полагавший, что дезавуация лозунгов, идеологем — путь к победе над ложью и насилием. Вкладывая в уста своего героя слово «ясно», автор протестует не против ясности как таковой, но против редукции и обесценивания высокого.

268 Barratt A. Introduction and Notes to the text // Zamyatin: We. Bristol Classical Press. 1998. Pp. 6, 9, 19.

Следует отметить, что подобный опыт языковой «мистификации» писатель предпринимает не впервые. Уже в «английских» произведениях он идет по пути погружения читателя в атмосферу звучащей английской речи — при этом демонстрирует знание различных языковых подсистем английского — языка представителей разных областей и регионов, различных социальных групп и национальностей. «Русский как английский» предстает перед читателем в так называемых «английских» произведениях писателя — рассказе «Ловец человеков» и повести «Островитяне».

Возвращаясь к роману, отметим еще одну параллель с Зощенко: во временно́м плане нет зазора между конструированием языка и его пародированием. И если и есть в романе проявления беззлобной шутки, то, возможно, искать их следует в сфере самоиронии, автопародии: писатель создает текст, в котором не просто обнажает прием сотворения текста ученым, математиком, но и использует прием «самоостранения» — смотрит на себя со стороны тех, кто видит в нем «слишком серьезного» писателя и ученого. Не случайно он дарит своему герою не только профессию, но и черты внешности — «обезьяньи руки» (обезьянья тема, кстати, ведет не только тему свободы, но и ремизовской игры: вспомним знаменитый «Обезвелволпал», Обезьянью Великую и Вольную палату — шуточное тайное общество, придуманное А. М Ремизовым).

Если Оруэлл изобретает фразеологизмы и неологизмы, то Замятин меняет структуру языка «на молекулярном уровне», пытаясь смоделировать языковое мышление человека будущего. И здесь ему пригодился опыт как математика, так и знатока английского (аналитического) языка, функционирующего по принципиально иным законам, чем русский.

Роман является реализацией тех теоретических положений, которыми писатель делился со своими учениками-студийцами и которые собраны в его работе «О языке». Писатель особое внимание уделяет мысленному языку, с его особым ритмом, особыми законами: «Зафиксировать на бумаге эти быстробегущие, как облака, тени слов, фраз, силлогизмов — дело очень нелегкое и удается немногим. Именно потому, что это трудно — можно

допустить для передачи мысленного языка понижение динамичности на одну ступень, то есть передать мысленный язык — разговорным. Если же передавать мысленный язык в описательной, повествовательной форме — это почти всегда выходит вяло, неубедительно, это не доходит до читателя: читатель невольно, бессознательно чувствует несоответствие формы с изображаемым объектом — тяжелой, пустой, повествовательной формы с легчайшим, летучим объектом — мыслью»[269]. В лекции писатель приводит примеры из своих «английских» повестей и рассказов. В романе таких «примеров» не меньше. Суждения писателя удивительным образом совпадают с выводами современных лингвистов о предикативности мысленного языка.

Интересно, что лингвистический эксперимент по «переплавке» языков высоко оценила англоязычная аудитория. В работе «Исследования романа «Мы» за рубежом» Джулия Куртис цитирует Майкла Гленни: «Главная линия в английской „антиутопической“ традиции представлена человеком, который овладел потенциалом литературной техники английского писателя в своем поколении, придал ей новый размах и передал ее двум мастерам следующего поколения, — и, как ни странно, этот человек был русский, Евгений Замятин»[270].

Столь же высоко оценивает языковой эксперимент писателя Кук, говоря, что «стиль — это форма понимания, поскольку стиль письма равнозначен стилю мышления, самому сознанию в конечном счете человечности как таковой»[271].

Итак — еще раз подчеркнем: литературная техника, как и собственно язык романа, не являются «упаковкой», «оболочкой» концептосферы, но служат способом моделирования сознания идеомифологического субъекта и одновременно инструментом «настройки» (перестройки, переформатирования) сознания читателя, который по мере погружения в текст

---

269 Замятин Е. И. О языке. Т. 5. С. 349–350.

270 Куртис Дж. Исследования романа «Мы» за рубежом. С. 620.

271 Кук Б. Человеческая природа в литературной утопии «Мы» Замятина. 408 с.

осваивает новые для себя способы коммуникации с литературным произведением, а следовательно, и мышления. «Изменение стиля следует рассматривать как показатель самого глубокого философского прозрения. Переход к новаторским стилевым приемам служит средством выработки новых, более эффективных способов мышления»[272], — пишет Бретт Кук. Заметим — выработки, а не воспроизведения.

Язык, на котором обращается к читателю поэмы герой-повествователь, при формальном совпадении с языком автора романа не просто беден, но существует лишь в одной плоскости, в одном измерении, которое можно сопоставить с миром арифметики, эвклидовой геометрии. В связи с системой знаков романа (аллегорий и символов) особую актуальность обнаруживает семиология Барта, который рассматривает идеологию как «ложное сознание» индивида, или некий «фильтр»[273], через который пропущена навязываемая государством и обществом система ценностей. Показательно, что, с точки зрения Барта, именно язык как система знаков отражает особенности сознания идеологического субъекта — и потому так называемый «нулевой уровень письма» свидетельствует, по мнению философа, об избавлении индивида от ложных, навязанных ему взглядов[274]. Роман Замятина, с одной стороны, подтверждает точку зрения философа: когда Д-503 начинает задумываться над подлинным смыслом языковых клише и лозунгов Единого Государства, из его дневника исчезают готовые речевые конструкции. Однако, что интересно, стиль его письма как раз далек от «нулевой степени», напротив, он становится едва ли не поэтическим, как это отметила Е. Б. Скороспелова. Честность мысли отнюдь не всегда связана с ясностью слога — достаточно вспомнить прозу А. Белого, А. Платонова. Оголенность словесного ряда может свидетельствовать как о свободе мысли (как это показано в романе Оруэлла), так и о тотальной внутренней несвободе автора (доказательством могут

---

272 Кук Б. Человеческая природа в литературной утопии «Мы» Замятина. 408 с.

273 Косиков Г. К. Идеология. Коннотация. Текст // Барт Р. S/Z. М.: Академ, проект, 2009. С. 9.

274 Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. С. 306–349.

служить те произведения соцреалистического канона, которые не содержат идеологических клише и штампов, в частности произведения о природе, — и при этом в них преобладает «нейтральный стиль»). К тому же не следует забывать, что декларируемая Оруэллом точность слога, граничащая с публицистическим стилем, возможна лишь в том случае, если повествователь уверенно и профессионально владеет словом (его герой Уинстон, на точку зрения которого ориентировано повествование, — переводчик).

«Измерение» автора и читателя в романе «Мы» — высшая математика, неэвклидова геометрия — хотя бы потому, что требует от читателя выхода на уровень вторичной семиологической системы (по Барту) — или, по Минц, вторичного языка — поэтики мифологизирования.

Классификация вторичных знаковых систем романа уже не раз была проведена[275]. Реминисцентный фон «Мы» чрезвычайно богат и требует от читателя особой зоркости: на поверхности текста, как уже было показано выше, — математический язык и библейская символика. Этими языками владеют и автор, и герой-повествователь — идеомифологический субъект (но также субъект символизирующий — точнее, аллегоризирующий), который обладает способностью считывать «знаки», но не умеет их должным образом интерпретировать — и не только потому, что ему недостает знаний, которыми обладают автор и читатель. Дело в том, что в его сознании означаемое и означающее по сути не разделены (на этом во многом основана образность романа — лава как воплощение иррациональных начал бытия, попытка представить себе корень квадратный из минус единицы и пр.). Вновь вспомним Лосева, который утверждал, что для носителя мифологизирующего сознания все понятия и образы предельно конкретны.

Однако есть особая категория мифов в романе — это историко-культурные сюжеты, сколки которых (мифологемы, или культуремы), залегают на большей глубине, чем те, которые доступны герою-повествователю. Среди этих знаков «ушедшей» культуры, культуры

[275] См., например, Кольцова Н. З. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. — М., 2019.

прошлого, оказываются не только литературные, но и музыкальные, и прочие историко-культурные реминисценции.

Разумеется, для писателя важны отсылки к мировой литературе — прежде всего «Фаусту» Гете, как указывает Давыдова. Конфликт романа проецируется и на поэму «Потерянный рай» Мильтона. Учитывает Замятин «уроки» Джонатана Свифта, Анатоля Франса и др.

Однако основная часть историко-культурных мифов — это сюжеты русской литературы. Центральное место среди них занимает миф большого города — и это не случайно: Замятин, наследник Уэллса, творит свой городской миф. Однако, как уже отмечалось, в отличие от Уэллса, Замятин рисует город условный, в котором, безусловно, проступают черты и Петербурга и Лондона. Замятину интересен город ноуменальный, сама идея города, и в этом отношении он продолжает эксперимент Белого, проецируя свой условный город-государство на «петербургский текст»[276] русской литературы. Ю. Тынянов, который был одним из первых критиков романа «Мы», отмечал, что текст колеблется «между утопией и Петербургом»[277]. Действительно, город, описанный Замятиным, схож с северной столицей: те же огненные закаты и белые ночи, хорошо узнаваемые шпили и купола, строгая, правильная геометрическая планировка проспектов и улиц — «линий». Но видится здесь не только Петербург, а и Лондон с его башнями, подземкой, постоянной сыростью, туманами и разговорами горожан о погоде[278]. Общее петербургско-лондонское — серость, постоянное ненастье и холодность, чопорность жителей. Как когда-то Достоевский выплавил свои впечатления от поездки из Петербурга в Лондон в образ «хрустального дворца» (символ бездушного мира, построенного на рацио), так и Замятин

---

276 Обоснование термина дано в статье: Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 664. Труды по знаковым системам. XVIII. Семиотика города и городской культуры. — Петербург Тарту, 1984. С. 4–29.

277 Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. С. 157.

278 Кольцова Н. З. Роман Евгения Замятина «Мы» и «петербургский текст» русской литературы // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 65–76.

полвека спустя придумывает образ «стеклянного рая» — Единого Государства. Преобладают все же, однако, черты и атмосфера Петербурга: цепкий взгляд Замятина-художника выхватывает из петербургской среды наиболее характерные черты, которые, будучи перенесенными в роман, и определяют облик Единого Государства. Недвусмысленно и прямо указывают на Петербург такие детали, как пузырьки куполов, башни, шпиль, или игла, спины мостов, и (самое показательное и узнаваемое) — белые ночи.

И, конечно, перемещаясь по замятинскому городу будущего, читатель словно попадает в прошлое — в русскую литературу XIX–XX веков в ее «петербургском» изводе[279]. В ходе развития действия герой как бы надевает маски разных литературных персонажей и даже оказывается в обстоятельствах, хорошо узнаваемых читателем: здесь и пушкинский «Медный всадник», и гоголевские «Записки сумасшедшего», и «Преступление и наказание» Достоевского, и «Петербург» Андрея Белого. Но, сколь бы ни был важен Замятину опыт Белого, следует отметить радикальное отличие замятинского романа от «Петербурга» Белого: в «Мы» ощутимо отражение не только петербургского текста, но и *петербургской поэтики* (Белый, на наш взгляд, самим стилем утверждает «московскую поэтику» — движение в сторону «карнавальной эстетики», которое у Замятина ассоциируется с литературной Москвой и авангардом — см. работу «Москва — Петербург»[280]).

§ 2.7. Национальная специфика романа Замятина «Мы». Замятинское наследие. Замятин и современная культура

Роман «англичанина» Замятина — очень русское явление, и не только по месту рождения, но и по сути. Аксенова отмечает: «Уэллс-прагматик вызывает уважение Замятина, который использует образы русской волшебной сказки, увиденные сквозь призму М. Е. Салтыкова-Щедрина, для противопоставления

279 Кольцова Н. З. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. С. 102.

280 Замятин Е. И. Москва — Петербург // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4: Беседы еретика. — М.: Республика, 2011. С. 233–257.

русской и английской психологии»[281]. Действительно, творчество английского писателя проецируется в работах Замятина на узнаваемый национальный ландшафт: «Мотивы городских уэллсовских сказок в сущности те же, что всех других сказок: вы встретите у него и шапку-невидимку, и ковер-самолет, и разрыв-траву, и скатерть-самобранку, и драконов, и великанов, и гномов, и русалок, и людоедов. Но разница между его сказками и, скажем, нашими русскими — такая же, как между психологией пошехонца и лондонца: пошехонец садится под окошко и ждет, пока шапка-невидимка и ковер-самолет явятся к нему «по щучьему велению»; лондонец на «щучье веленье» не надеется, а надеется на себя — лондонец садится за чертежную доску, берет логарифмическую линейку и вычисляет ковер-самолет, лондонец идет в лабораторию, зажигает электрическую печь и изобретает разрыв-траву, пошехонец примиряется с тем, что его чудеса — за тридевять земель и в тридесятом царстве; лондонец хочет, чтобы чудеса были сегодня, сейчас же, здесь же»[282].

Сам зачин фразы, подводящей итог замятинских размышлений над спецификой романов-сказок англичанина Уэллса, уводит читателя в узнаваемый мир русской волшебной сказки («Там чудеса, там леший бродит»): «Там рядом: математика и миф, физика и фантастика, чертеж и чудо, пародия и пророчество, сказка и социализм»[283]. «Сэр Замятин», «русский англичанин» мыслит архетипами русской культуры — и в образе старухи, охраняющей Древний Дом, читатель угадывает черты бабы Яги, а в самом сказочном доме стоит бюстик Пушкина — архетипического воплощения поэзии и утраченной культуры прошлого.

Однако не следует преувеличивать влияние сказки на роман — как уже было сказано, основу его составляет именно миф — и дело не только в

---

281 Аксенова Н. В., Хатямова М. А. Г. Уэллс в рецепции Е. И. Замятина // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 117–124.

282 Замятин Е. И. Герберт Уэллс // Замятин Е. И. Собрание сочинений. Т. 3. С. 77.

283 Там же. С. 86–87.

отсутствии счастливой развязки и несоблюдения неких законов композиции («морфологии волшебной сказки»), но в самом масштабе обобщения и адресации: антиутопия Замятина, как и миф, обращена не к ребенку, нуждающемуся в поучении и извлечении нравственных уроков, но к взрослому, пытающемуся постичь неразрешимые вопросы мироздания, космоса, социального устройства, человеческой психики.

Для современников и учеников Замятина интерес особый интерес представлял синтез научной и художественной мысли — не случайно Шкловский увидел в писателе «эпигона Андрея Белого». При всей несправедливости такой оценки в ней есть определенная доля истины: научная (и прежде всего математическая) подача художественных открытий сближают двух писателей, у которых, кроме того, есть общие последователи. Это прежде всего юный В. Каверин, в «Одиннадцатой аксиоме» — экспериментальном рассказе которого явственно ощущаются уроки как Белого, так и Замятина. Пересекающиеся параллельные прямые — сюжетный алгоритм этого произведения, напоминающего замятинский «Рассказ о самом главном». И даже в менее связанных с математикой произведениях — в романах «Художник неизвестен» и «Скандалисте» — рваный ритм повествования, прием «распластования» действительности, отмеченный Бердяевым как основной «нерв» «Петербурга», свидетельствует о влиянии на начинающего писателя (тогда еще не беллетриста, каковым он станет позже) Белого и Замятина, у которых Каверин очевидно заимствует принцип соединения слова, живописи и «неэвклидовой» геометрии[284].

Очевидно, тема «Белый — Замятин — Каверин» еще нуждается в отдельном исследовании. Здесь же представлялось необходимым отметить, что т. н. аналитический миф (по Полонскому) именно в прозе 1920-х годов оказывается весьма востребованным. Однако замятинская проза может быть

284 Кольцова Н. З., Мяовэнь Л. Гоголевские традиции в романе В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2020. Т. 25. № 3. С. 434–446; Кольцова Н. З., Мяовэнь Л. Диалог искусств в романе В. Каверина «Художник неизвестен» // Litera. 2020. № 9. С. 42–50.

охарактеризована не только как научная, но и как «инженерная»: писатель, в отличие от Белого и Каверина, не ограничивается подведением итогов прошлого и настоящего, но моделирует (строит, конструирует) образ будущего, что и дает основания рассматривать его неомифологический роман как антиутопию.

В творчестве современных писателей замятинская модель, безусловно, часто заслонена следами поэтики наследующих ему антиутопистов — Хаксли, Оруэлла, фантаста Брэдбери. Однако опыт Замятина по прочтению наследия Гоголя, Достоевского и всей русской классики подспудно живет и в произведениях тех авторов, которые в качестве образцов могут воспринимать произведения мировой культуры. «Геном», «ДНК» текста сохраняется в произведениях Т. Толстой, В. Пелевина, В. Маканина, Д. Глуховского. Проблеме влияния Замятина на современную литературу посвящена работа О. В. Толмачевой[285]. Заметим, что в контексте данной работы нас интересуют не тематические переклички и даже не проблема заимствования, но именно традиция: память жанра романа «Мы» живет во всех произведениях антиутопической направленности.

Так, по наблюдениям М. В. Мокровой, Замятин одним из первых отметил внутренние связи между утопией, мифом и религией[286]. Присутствие замятинских идей в повести В. Маканина «Лаз» обнаруживает Е. В. Дмитриченко[287]. А. Л. Семенова, сопоставляет известный роман Замятина «Мы» и не менее знаменитое сегодня произведение современного

---

285 Толмачева О. В. Творчество Е. И. Замятина и современная литература // Социально-экономические явления и процессы. 2013. № 10 (056). С. 166–169.

286 Мокрова М. В. «Мы» Е. Замятина и «Москва 2042» В. Войновича: к проблеме трансформации жанра антиутопии в XX веке // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: В XIV кн. Кн. IX. Тамбов, С. 111–117.

287 Дмитриченко Е. В. Формула двоемирия: взгляд из конца XX века (В. Маканин и Е. Замятин) // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: В XIV кн. Кн. VI. Тамбов, С. 92–94.

писателя В. Пелевина «Generation «П»»[288].

Роман Замятина подарил современной культуре не так много мифологем (Единое Государство, Благодетель, возможно, День единогласия[289]). Но, при том, что написанное доступным широкому кругу читателей языком произведение Оруэлла, кажется, заслонило собой в массовом сознании произведения и Замятина, и Хаксли (достаточно вспомнить «Большого брата», «новояз» и др. прецедентные имена и названия), современная массовая литература и культура в целом учли именно замятинский опыт мифологизирования в жанровой сфере: как правило, в «культовые» произведения литературы и кинематографа (прежде всего в книгах последних лет: «Голодные игры» С. Коллинз, «Остров» С. Х. Бьернсдоттир и одноименные фильмы и др.) «встроены» узнаваемые мифологические модели – и реципиенту доставляет удовольствие искать подтекст, разгадывать ребусы (пусть и несложные). Антиутопия — один из самых востребованных жанров современной мировой культуры — немыслима без обращения к мифу. И как бы ни был интересен предложенный автором (авторами) новый сюжет, он «попадает» в ожидания читателей и зрителей только в том случае, если возникает «радость узнавания» — не обязательно мотивов, тем и сюжетных алгоритмов, но вечных характеров, способов раскрытия их внутреннего мира,

---

288 Семенова А. Л. «Что же такое мы?!» (Роман Е. И. Замятина «Мы» и «Generation «П» Виктора Пелевина) // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: В XIV кн. Кн. XI. — Тамбов, 2003. С. 163–170.

289 Отметим, однако: исследователи полагают, что некоторые понятия и образы вошли в массовое сознание.

«В двадцатом веке возникли новые метафоры разделения мира, смысл которых заключался в примитивном противопоставлении «мы» и «они». Это противопоставление было выражено Замятиным в метафоре «Зеленая стена». Метафора распространилась за пределами художественного мира, как это часто бывает с антиутопической литературой, которая оказывается ближе к реальности, нежели к фантастике. Любопытно, что образ «зеленой стены» легко утвердился в дипломатических текстах», — пишет Ланин (Ланин Б. А. Наследие Евгения Замятина и современная русская антиутопия. С. 49–63).

Давыдова перечисляет замятинские неологизмы, вошедшие, по ее мнению, в современный язык: «В своих статьях и лекциях Замятин не раз подчеркивал большую роль неологизмов в развитии и обогащении языка. У самого писателя был явный лингвистический талант, позволявший ему создавать на редкость выразительные и меткие новые слова. Среди них в романе «Мы» индивидуально-авторские неологизмы-понятия: Часовая Скрижаль, личные часы (свободное время нумеров), Материнская и Отцовская Норма, Зеленая Стена, Благодетель, Государственная Наука, Государственная Газета, Математические Нонны, праздник Правосудия, День Единогласия, Табель Сексуальных дней, Детско-воспитательный завод и др.» (Давыдова Т. Т. «Мы» Е. Замятина — роман-антиутопия // Е. И. Замятин: pro et contra, антология / Сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой, вступ. статья Е. Б. Скороспеловой. — СПб.: РХГА, 2014. С. 401).

деталей обстановки — словом, мифопоэтического подтекста.

Б. Ланин полагает, что память жанра антиутопии живет в современной литературе и на уровне хронотопа: «Сама идея «Единого государства» утвердилась в антиутопии в качестве пространственной модели. На утопических картах нет места маленьким странам. Мир Джорджа Оруэлла поделен на три огромных государства, безграничен «прекрасный новый мир» Олдоса Хаксли (…) Утопия всегда умножает пространство. Прежде считалось, что идеальной моделью являлся остров, но пространство стремительно расширяется и укрупняется. Структура утопического пространства, вместе с тем, остается простой, даже примитивной: три-четыре страны делят между собой земной шар»[290]. От себя добавим: переформатированию подвергается и время мировой истории: в мире победившей утопии вырезанными оказываются те периоды, с которыми было связано развитие культуры, а следовательно, и самой человечности. Наступление на культуру приводит к тому, что время схлопывается, сжимается, по сути, останавливается. Возвращение к древности, к «корням» оборачивается утратой главных завоеваний человечества, памяти, подлинной истории, которая или игнорируется, или мифологизируется — искажается.

Замятин сумел подарить мировой антиутопии психологизм и «проклятые вопросы» русской литературы — прежде всего дилемму «свобода или счастье», в основе которой лежит столкновение не противоположностей, но безусловных ценностей, дилемму, восходящую к «Поэме (по Розанову – легенде) о великом инквизиторе» и к творчеству Достоевского в целом. Под стройной и выверенной конструкцией скрывается парадоксальная мысль русского еретика.

Определение «Мы» как неомифологического романа ни в коей мере не перечеркивает иных жанровых определений, в полной мере приложимых к нему, — и прежде всего характеристику его как романа-антиутопии, как не подвергает сомнению присутствие элементов иных — и новых, и

290 Ланин Б. А. Наследие Евгения Замятина и современная русская антиутопия. С. 49–63.

канонических жанров — приключенческого романа, любовного романа и пр.: «Есть все основания рассматривать роман «Мы» не только как «роман о романе», как роман авантюрный, психологический, любовный, философский, но и как роман историософский», — пишет Скороспелова. Но, если художника следует судить по законам им самим над собой признанным, имеет смысл прислушаться к воле автора — художника и теоретика, который мыслит категориями мифа и использует это слово в качестве определения жанровой природы тех произведений, с которыми он, очевидно, соотносит свой текст. Р. Рассел характеризует роман Замятина «как философский труд, как ключевой текст русского модернизма, как архетипический миф. Разноплановый замятинский роман дает основания для всех этих интерпретаций, как и для многих других, и ныне он широко признан одним из важнейших произведений русской литературы XX века»[291].

Замятинский роман-миф в этой работе оказывается первым не только по соображениям хронологии: писатель «работает» с мифом как таковым, тогда как другие авторы, о которых речь пойдет далее, обращаются к жанровым моделям, наследующим мифу, — к сказке и быличке, мистерии, притче.

[291] Рассел Р. Новая жизнь замятинских традиций // Russel R. „We“ in Neil Cornwell, ed., Reference Guide to Russian Literature,Chicago, 1998. P. 913.

ГЛАВА 3. «ЧЕРТУХИНСКИЙ БАЛАКИРЬ» С. А. КЛЫЧКОВА: РУССКАЯ МОДЕРНИСТСКАЯ СКАЗКА

§ 3.1. Повествовательная стратегия автора

Фольклорная природа клычковского романа заявляет о себе с первых слов произведения — как, впрочем, с первых же слов высвечивается и литературная традиция, восходящая к гоголевскому сказу. Выдвижение на передний план фигуры рассказчика, напоминающего пасечника по имени Рудый Панько, формирует горизонт читательских ожиданий, которые, безусловно, будут оправданы: читателю предстоит погрузиться в стихию народного слова, совмещающего в себе приметы живой разговорной речи с теми оборотами, которые характерны для «нарядного» фольклорного стиля, — будь то малые жанры (пословицы, поговорки, присказки, присловья и загадки) или крупная форма (сказка, былина, легенда, быличка и пр.). Рассказчик Клычкова — это представитель крестьянского мира, старый человек, любящий свой край, доброжелательно настроенный по отношению к людям и миру. Ему свойственно поэтическое отношение к старине (он сожалеет о том, что прежние времена ушли, грустит о том, что исчезли люди, верящие в чудеса: «скушно…без Петра Кирилыча стало»). Ситуация «приглашения к рассказу» определяет и статус слушателей — не только социальный (односельчане, хорошие знакомые и даже родственники рассказчика), но и возрастной (рассказчик, безусловно, старше слушателей), отмечая даже их местоположение: «Садитесь, друзья мои, садитесь, товарищи, родня и знакомыши, не войдёт всё Чертухино — тесно у меня в избе, зато широко у хозяина сердце!.. Буду я глядеть на вас с печки брюхатой»[292]. Отмечен и возрастной водораздел между рассказчиками и слушателями: «И сам-то я знаю, что стар <…> темно у меня в избе, и в глазах у меня потемнело! <…> Вижу я только, как, прислонившись у печки, ухваты и клюшки широко разинули рты, как у двери, у самого входа, где висит рукомойник, большая

[292] Клычков С. А. Чертухинский балакирь. — М.: Советский писатель, 1988. С. 227.

лохань выставила в темь оба уха, как молочная шайка в углу, над которой нагнулся неразумный телок, выпятила насторожённое ухо.

Не будете вы меня слушать, так я нагуторюсь и с ними!..»[293].

Установка на *сказ*, позволяющая разделить в художественном пространстве уровни автора и рассказчика, выступает исходным моментом повествования. Однако Клычков не просто обращается к сказу как к одной из ведущих стилевых тенденций 1920-х годов, но и в отличие от большинства современников трансформирует его в соответствии с требованиями крупной прозаической формы, сопротивляющейся, как правило, последовательному проведению сказового принципа на протяжении всего текста и требующей разнообразия «красок» (различных видов повествовательной техники) — в противном случае может возникнуть ощущение «бедности» и однообразия приема. Неслучайно в романах А. Белого и Б. Пильняка сказ взаимодействует (у Пильняка скорее чередуется) с орнаментальным началом, техникой потока сознания и пр. Так, ярко заявив о себе в начале романа «Петербург» (см. «Пролог», выдержанный в традициях комического сказа и напоминающий сбивчивую речь нетрезвого «лектора» из чеховской миниатюры «О вреде табака»), сказ постепенно уходит, чтобы не заслонять от читателя «мысленных пространств» (и речевых портретов) героев, изредка напоминая о себе то разговорной интонацией, то прямым обращением к читателю, а подчас и самостоятельным фрагментом (глава «Наша роль»). Однако несложно заметить, что и в романах («Голый год» Пильняка), и в циклах новелл («Конармия» Бабеля) сказ, как правило, локализуется в пространстве отдельного фрагмента или новеллы («Письмо», «Соль»), чередуясь с орнаментальной техникой или песенным началом, заявляющими о себе на протяжении всего текста, но получающими концентрированное воплощение в других фрагментах («Афонька Бида», «Переход через Збруч»). Решившись распространить сказ на роман в целом и отказываясь тем самым от речевой индивидуализации персонажей (речь того или иного героя в сказе

[293] Клычков С. А. Чертухинский балакирь. С. 314.

опосредована словом рассказчика, «втягивающим» в свою орбиту любое высказывание и даже мысленную реплику), Клычков подчеркивает, что ему интересно народное сознание в целом, и, соответственно, фольклорный стиль как таковой. Но в этом случае писатель должен найти иные способы поддержания читательского интереса, и он находит их — как в фольклорной, так и в литературной традиции — гоголевской и лесковской прежде всего.

Клычков, подобно автору «Ночи перед рождеством», выбирает форму третьеличного повествования, благодаря которой слово героя замещается речью рассказчика — даже в том случае, когда воспроизводится реплика или «мысленная речь» персонажа. Иными словами, Петр Кирилыч Пенкин, враль и фантазер, раскрывается в произведении не как рассказчик (хотя история, положенная в основу романа, очевидно, поведана им), но как так называемый фокальный персонаж, с которым связана «ситуация наблюдения» (по Успенскому), а точнее — *восприятия* событий. Балакирем[294] можно назвать не только главного героя, но и рассказчика: послушать истории о Чертухине люди собираются в избе у последнего. Таким образом, исходным моментом организации текста является установка на сложное взаимодействие двух инстанций — повествующей и воспринимающей.

Следует отметить, что среди отечественных и западных ученых, занимающихся проблемами нарратологии, нет единодушия по ряду вопросов теоретического порядка — прежде всего на том основании, что отсутствует единый категориальный аппарат. Исследователи оперируют такими понятиями, как повествующая инстанция, повествователь, нарратор, фокализация, фокальный персонаж, точка зрения, ситуация наблюдения и пр., не всегда совпадая друг с другом в трактовке того или иного термина — прежде всего такого, как «точка зрения». Так, Н. Г. Мельников подчеркивает, что «Неясности и неувязки возникают уже при разговоре о происхождении данного термина. Согласно устоявшемуся мнению, впервые его ввел в

294 В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. Даля для слова «балакирь» фиксируются значения ‘болтун’, ‘говорун’, ‘веселый острослов’; ср. также «балакарить» ‘быть шутом’, ‘шутить’.

литературно-критический оборот англо-американский прозаик Г. Джеймс <…> Куда с большим основанием мы, вслед за А. П. Чудаковым, можем отдать пальму первенства в разработке понятия „точка зрения“ нашим соотечественникам: К. Н. Леонтьеву <…> А. А. Потебне: в его посмертно опубликованной работе „Из записок по теории словесности“ (1905), по справедливому замечанию Чудакова, дается „первое терминологическое употребление понятия“ <…> Справедливости ради отметим: наработки Леонтьева и Потебни не нашли развития в трудах отечественных литературоведов, так что практически во всех западных и постсоветских работах, посвященных проблеме „точке зрения“, первооткрывателем неизменно называется Г. Джеймс как автор „Искусства прозы“ <…> Однако главная проблема термина „точка зрения“ заключается вовсе не в его генезисе: несмотря на популярность у литературоведов, в том числе и теоретиков-нарратологов, до сих пор не преодолен разнобой в его смысловом наполнении. Разбирая дефиниции базового понятия, представленные как в русских, так и в иностранных научных работах, толковых словарях, энциклопедиях и учебных пособиях, мы окунаемся в самый настоящий понятийно-терминологический хаос»[295].

Следует отметить, однако, что уже в книге Успенского подробно рассмотрены разные значения понятия — пространственная, временная, психологическая, концептуальная и фразеологическая точки зрения. И уже его фундаментальный труд доказывает, что сам термин может ввести в заблуждение, поскольку понятие «точка зрения» (в том случае, когда оно не является оборотом, синонимичным понятиям «идея», «мировоззрение», «мировидение») нельзя свести исключительно к указанию на зрительный контакт с миром: подчас для писателя важнее реакция субъекта восприятия на звук, телесное, температурное впечатление.

---

[295] Мельников Н. Г. «Точка зрения» как композиционный прием // Известия РАН. Серия литературы и языка / Studies in literature and language, 2023. Том 82. № 3. С. 65.

Понятие точки зрения не более чем метафора, служащая для обозначения воспринимающего субъекта — в той же мере условная, что и понятие «фокального персонажа». Согласимся с Мельниковым: «Если уж мы принимаем продуманную классификацию Б. А. Успенского, то мы должны иметь в виду: различаемые им смысловые уровни, как правило, тесно взаимосвязаны, но порой могут выступать самостоятельно, то есть пространственно-временная точка зрения далеко не всегда отражает чью-либо (в том числе и авторскую) ценностную, идеологическую позицию или осложняется чьей-либо психологией и фразеологией. Как бы ни относиться к концепции Женнета с его безликим и безыдейным „фокусировщиком“ („фокализатором“), возникла она не на пустом месте»[296].

Во избежание разночтений Мельников предлагает собственную формулировку: «Точка зрения (перспектива) — композиционный прием, организующий повествование и определяющий положение субъекта (изображающего, воспринимающего, оценивающего события) во времени и пространстве художественного произведения по отношению к объекту (объектам) изображения, предмету оценки, адресату речи»[297].

Еще раз подчеркнем: понимая всю степень условности и несовершенства терминов, в данной работе мы будем пользоваться ими как рабочими понятиями для рассмотрения повествовательной стратегии Клычкова. Итак, в контексте данного исследования принципиальным представляется разграничение двух инстанций — чувствующей, или воспринимающей (в дальнейшем обозначаемой как фокальный персонаж, или герой, на точку зрения которого ориентировано повествование, с кем связана ситуация наблюдения), и повествующей.

В качестве фокального персонажа, или субъекта восприятия, в романе могут выступать и Маша, и Спиридон, и даже сказочный Антютик, причастный миру природы. Однако между рассказчиком и фокальным

296 Мельников Н. Г. «Точка зрения» как композиционный прием. С. 67.

297 Там же. С. 68.

персонажем существует еще один своеобразный «посредник» — тот коллективный автор, коим являются жители деревни, передающие историю из уст в уста, дополняющие ее своими комментариями, уточнениями и скрепляющие речевыми оборотами, которые в процессе многократного воспроизведения и повторения исходного «текста» преобразуются в некие речевые формулы, напоминающие о фольклорных зачинах, присловьях. Речь рассказчика, вбирая в себя готовые речевые конструкции и сюжетные блоки, обретает черты не только сказа (воссоздающего спонтанную и при этом ярко индивидуальную манеру рассказчика), но и фольклорной стилизации.

Такая замысловатая повествовательная рамка, апробированная в свое время Лесковым, предоставляет автору удивительную свободу в организации художественного материала (рассказчик может переходить от темы к теме, нарушать хронологию событий, отвлекаться от основного сюжета, переключать внимание с одного героя на другого). Для Клычкова такая свобода важна и с точки зрения его подхода к интерпретации *чудесного*, которое может приниматься на веру, а может и подвергаться сомнению (об этом будет сказано далее). Но, что для нас сейчас наиболее важно, лесковский опыт определяет, на наш взгляд, саму «поэтику композиции» клычковского романа.

Далеко не всегда ясно, кто в романе Клычкова является фокусом восприятия тех или иных событий. Так, если в центре повествования находится Петр Кирилыч, он, как правило, и является фокальным персонажем (но отнюдь не всегда: фокус может смещаться и на Антютика, и на второстепенных персонажей — например, родственников), однако в случае с Машей и тем более Спиридоном, конструкция выглядит гораздо более сложной: кто был свидетелем истории? Кто поведал историю повествователю? Если в случае со Спиридоном можно предположить, что персонаж кому-то поведал свои тайны, то в случае с Машей, переживания которой перед смертью даются с точки зрения авторского всеведения, такого рода предположения неоправданны. Свободно переходя с одного повествовательного уровня на другой, создатель текста, возможно, нарушает

некоторые литературные (точнее было бы сказать, литературоведческие) конвенции — подобно тому, как это делает создатель «Бесов», когда неожиданно меняет хроникера на безличного повествователя. Однако то, что в соответствии с литературными законами воспринимается как повествовательная ошибка или небрежность (еще раз повторимся: подобного типа небрежность характеризует манеру Достоевского), с точки зрения фольклорной традиции таковым не является: для фольклора неясность, недостаточная проясненность источника сведений (а тем более фокуса восприятия событий) — одно из конститутивных условий (вспомним такие конструкции, как «сказывали старики», «в старину говаривали» — подобного рода коллективный свидетель — сама основа повествовательной стратегии).

В романе Клычкова учитываются обе повествовательные модели — литературная и фольклорная, и часто дистанция между повествователем и изображаемым миром (повествователем и «фокальным персонажем», а также «фокальным персонажем» и героями и событиями) увеличивается за счет подключения слухов, некоего персонифицированного коллективного «голоса» — хора односельчан героев и рассказчика — и в таком совмещении литературной и фольклорной традиции сказывается опыт не столько современников писателя, сколько Лескова.

Не случайно к опыту Лескова обратился немецкий исследователь, философ Вальтер Беньямин, рассматривающий уникальные виды повествовательной техники в мировой литературе: «В „Рассказчике“ Беньямин обращает внимание на реабилитацию нарративного принципа в творчестве Лескова, что позволяет ему упрочить и развить тезис, уже намеченный в „Erfahrung und Armut“ (“Опыт и бедность“): неизбежный упадок искусства повествования и, как следствие, истощение в современной литературе живого опыта, передаваемого “из уст в уста от одного человека другому“»[298], — пишет исследовательница Катрин Жери. Так, В. Беньямин

[298] Жери К. Лесковский сказ в понимании Вальтера Беньямина: («Рассказчик») // Ученые записки Орловского гос. университета. 2005. Т. 7. Вып. 1. Литературоведение. Фольклористика. С. 52.

полагал, что снижение интереса литературы к самому процессу повествования и (как следствие) к образу рассказчика (сказителя) в современном мире предопределено развитием жанра романа. Лесков ему важен как художник, который сумел своим творчеством если не преодолеть пагубную тенденцию, то примирить романное и фольклорное (живое) повествование. Интересно, что в связи с Лесковым исследователь выделяет две повествовательные модели: одна воссоздает взгляд путешественника, другая — представителя патриархального мира, носителя традиционных ценностей («Лесков чувствовал себя как дома в далеком, неважно, пространственном или временном», — писал Беньямин). Несложно заметить, что именно вторая модель оказывается актуальна для Клычкова, певца уходящего мира.

Таким образом, популярный в 20-е годы XX века литературный прием ненадежного повествования в романе «Чертухинский балакирь» используется весьма своеобразно. Если современники писателя (Замятин, Булгаков, Набоков, Добычин, Зощенко и др.) ориентировались прежде всего на литературную традицию (в том числе опыт «Записок сумасшедшего»[299]), обновляя ее с помощью игровой техники — тоже в основе своей литературной, то Клычков сумел увидеть не только литературные, но и фольклорные истоки весьма популярного в 1920-е годы приема[300]. Нежелание рассказчика брать на себя ответственность за достоверность истории является частью его игры, в которую он вовлекает читателя, вынужденного выбирать между реалистической и сказочной трактовкой (справедливости ради необходимо отметить, что и этот прием можно обнаружить в творчестве Гоголя — и не только в «Вечерах…», но и в «Шинели», заключительная часть которой уводит читателя в пространство догадок и слухов).

---

299 См. Кольцова Н. З. Роман Евгения Замятина «Мы» и «петербургский текст» русской литературы // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 65–76.

300 Подробнее о приеме ненадежного повествования в литературе 1920-х годов см. Жиличева Г. А. Функции «ненадежного» нарратора в русском романе 1920–1930-х годов // Вестник ТГПУ. 2013, № 11 (139). С. 32–38.

Верить или не верить поведанному — такой выбор в литературе чаще всего связан с сомнениями в честности или вменяемости (точнее, в той или иной ограниченности, ущербности) рассказчика. Так, ненадежное повествование в романе Замятина, как было показано выше, обусловлено воссозданием особенностей психики «идеологического субъекта» (субъекта с усеченным, ограниченным мировидением). В романе Клычкова ненадежность повествования связана не с ограничением, а, напротив, предельным расширением (распылением, рассеиванием) повествовательной перспективы: точка зрения рассказчика ориентирована на мировосприятие коллективного «свидетеля» и одновременно «сказителя».

В стремлении Клычкова воссоздать голос неизвестного «сказителя» можно обнаружить еще одно проявление лесковской традиции — внимание к «слабым». Так, К. Жери пишет о Лескове: «Существенную часть его творчества можно рассматривать как литературную реализацию определенного социального поведения, поскольку Лесков берет на себя фундаментальную функцию в человеческих обществах: передачу сказок и преданий, являющихся одновременно выражением человеческого опыта и местом обмена коллективным опытом. Таким образом писатель как бы обеспечивает существование „эпической цепи памяти“, о которой говорит Беньямин. Лесков в первую очередь рассматривает человека как носителя и разносчика рассказов, составляющих историю или, скорее, рассказывающих другую историю на полях официальной. Устный рассказ превращается в исторический вектор людей „обойденных“, как будто не представляющих интереса для той истории, которая нам заповедана. Это история, рассказанная не „победителями“, а „побежденными“. Беньямин в „Рассказчике“ призывает искать в прошлом забытые голоса так называемых „побежденных историей“»[301]. Выводы Беньямина удивительным образом коррелируют с рассуждениями Мелетинского о сказке, которая, в отличие от древнего мифа, сосредоточена не на героях-победителях, но на «маргиналах» — младших

[301] Жери К. Лесковский сказ в понимании Вальтера Беньямина: («Рассказчик»). С. 52.

сыновьях, падчерицах, обездоленных членах семьи или рода. Подчеркнем, однако, что в отличие от Мелетинского, Беньямин фокусируется не на персонажах, а на рассказчике — сама ситуация повествования есть проявление гуманизма, внимания к «побежденным» (неизвестным, безымянным рассказчикам). Как подчеркивает автор статьи, «Беньямин методически противопоставляет устную традицию как явление общинное и роман как проявление одинокого индивида (широкое распространение романа никак не означает, что он укореняется в общественном опыте, совсем наоборот). Отказ от романа совершается во имя коллективных добродетелей и мифа утерянной целостности»[302]. Безусловно, использование слова «миф» здесь далеко не случайно: уже опыт Лескова позволяет утверждать, что опора на фольклор предопределяет *сдвиг в романной структуре, сдвиг, затрагивающий корневые (жанровые) основы произведений.* И зафиксированный исследователями лесковский «отказ от романа» в пользу мифа (точнее было бы сказать — потеснение романа мифом, но не отказ от него) не может не вызывать ассоциаций с рассуждениями Мандельштама о «конце романа» в XX веке. И еще раз подчеркнем: изменения в романной структуре, предопределенные обращением к фольклору, хранящему память мифа, затрагивают сферу повествования. Но если Мандельштам истончение романной ткани связывает с утратой личностью права называться героем, то в работе Беньямина речь идет о принципиально иных по сравнению с романом *повествовательных* моделях, восходящих к мифу.

Автор статьи особое внимание уделяет традициям русской культуры в ее отношении к слову и — что особенно важно — ситуации рассказывания историй: «Известно, что русская культура имеет очень развитую устную традицию, выражающуюся в определенной склонности жить в соответствии с рассказом. Развитие устной традиции есть типический исторический признак обществ, которые характеризуются сильным социальным расслоением и большим значением, придаваемым письменности. Российское общество

302 Жери К. Лесковский сказ в понимании Вальтера Беньямина: («Рассказчик»). С. 53.

состоит из изолированных культурных сфер, но в то же время достаточно грамотных, чтобы обладать собственными нарративными структурами; оно регламентировано чрезвычайно нормативным лингвистическим кодексом (с ярко выраженным расслоением на устный народный и письменный литературный языки). Поэтому оно всегда представляло собой благоприятную почву для распространения устного рассказа. Таким образом, основной аспект лесковского литературного замысла (то есть передача и обновление устной традиции) осуществляется путем пересечения искусства повествования, «коллективного бессознательного» (по термину К. Г. Юнга) и социальной среды, к которой принадлежат рассказчики. Устный рассказ часто имеет в качестве отправной точки небольшую общину, в которой о соседе по деревне говорят как о литературном герое: в этом случае совпадают практика общественной жизни и практика повествования. Лесков вводит в литературу именно это совпадение, типичное для народной традиции»[303]. В полной мере эти суждения могут быть перенесены на клычковскую повествовательную стратегию. Значимость фигуры летописца, сказителя для автора романа не вызывает сомнений.

При этом автор работы о взгляде Беньямина на творчество Лескова заостряет внимание на той особенности лесковского творчества, которая ускользнула от немецкого исследователя, — пародийном элементе, не уничтожающем высокого пафоса, но оттеняющем и даже усиливающем его. Это сочетание мягкой иронии и умиления в высшей степени свойственно и клычковской интонации. Не случайно К. Жери пишет: «…придавая понятию „передача традиции“ пародийное измерение, лесковский сказ предваряет нарративные и лингвистические эксперименты русской прозы XX века, точно так же, как примитивизм, который оказался предшественником модернизма. Итак можно считать, что помимо констатации пропасти между литературным модернизмом и экономической и социальной современностью, именно

[303] Жери К. Лесковский сказ в понимании Вальтера Беньямина: («Рассказчик»). С. 53.

благодаря пародии лесковский сказ содержит парадигму новой утопической целостности, о которой пишет Беньямин в „Рассказчике“»[304].

Таким образом, при том, что интерес Клычкова к фольклорному сказу и орнаментальной технике предопределен эпохой, не меньшее значение для него имеет и опыт предшественников — прежде всего Гоголя и Лескова. Вспомним, что современники сравнивали манеру Клычкова именно с лесковской: «В книге „Балакирь“ вся чарь и сладость Лескова»[305], — писал Николай Клюев.

Итак, важное место в «Чертухинском балакире» занимает фигура рассказчика. Основной способ создания его образа — речевой портрет, иначе называемый языковой личностью[306]. Ставшая популярной в последние десятилетия теория языковой личности совпадает с традиционным литературоведческим понятием «речевой портрет» лишь на первый взгляд и отчасти. Теория доказывает свою научную ценность, состоятельность при анализе художественного текста: она позволяет использовать лингвистические методы и достижения в литературоведении, а кроме того, дает возможность сфокусироваться на рассказчике как на полноценном, самостоятельном персонаже (по Бахтину, «языковом лице»[307]).

Одним из первых исследователей, заинтересовавшихся языковой личностью персонажа в художественном произведении, был

---

304 Жери К. Лесковский сказ в понимании Вальтера Беньямина: («Рассказчик»). С. 57.

305 Клюев Н. А. Словесное древо. — СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2003. С. 73.

306 См. Вавулина А. В., Кольцова Н. З. Языковая личность рассказчика в романе С. Клычкова «Чертухинский балакирь» // Язык, Литература, культура. Актуальные проблемы изучения и преподавания. Том 14. — М.: МАКС Пресс. С. 81–100.

307 Согласно концепции Бахтина, в крупных прозаических жанрах (например, романе) речевая зона персонажа воспринимается как самодостаточная, самостоятельная система, которая находится в сложном взаимодействии с авторским словом: не только автор определяет особенности речи героя, но и речевая зона героя, в свою очередь, также влияет на стиль автора текста. Так, Бахтин пишет: «Автор литературного произведения (романа) создает единое и целое речевое произведение (высказывание). Но он создает его из разнородных, как бы чужих высказываний. И даже прямая авторская речь полна осознанных чужих слов. Непрямое говорение, отношение к своему языку как к одному из возможных языков (а не как к единственно возможному и безусловному языку)». (Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: «Художественная литература», 1986. С. 486.)

В. В. Виноградов.[308] Далее идея языковой личности получила развитие в работах М. М. Бахтина, который исходил из утверждения, что сознание персонажа имеет «самостоятельную»[309] ценность. Первый опыт целостного описания персонажа литературного произведения как языковой личности принадлежит Ю. Н. Караулову (монография «Русский язык и языковая личность»). Под языковой личностью Караулов понимает «личность, выраженную в языке (текстах) и через язык, личность, реконструированную в основных своих чертах на базе языковых средств»[310]. По мнению исследователя, категорию языковой личности можно распространить на персонажа литературного произведения и далее конкретно на рассказчика (ведь его образ в тексте показан и раскрыт только через слово, речь[311]).

В контексте исследования языковой личности следует особое внимание уделить категориям речевого поведения персонажа (рассказчика), его словаря (тезауруса) и прагматикона (речевой интенции) — последнее представляется особенно важным. Ниже мы рассмотрим подробнее различные уровни языковой личности рассказчика в «Чертухинском балакире».

В «Балакире» преобладает форма сказа от третьего лица. Имея диффузную природу, такая форма сказа дает возможность рассуждать если не о тезаурусе, то о лексиконе рассказчика (его «индивидуальной лексической системе», которая включает и «словарь» персонажей). Следует заметить, что для самого писателя Петр Кирилыч Пенкин — это не только и не столько действующее лицо или воспринимающее сознание, фокальный персонаж. Это прежде всего *языковая личность*, «балакирь». Становится ясно, что повествование о происходящих в романе событиях в основе своей опирается на слово этого «балакиря», «враля», болтуна, вбирает его в себя. И таким

---

308 Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. — М.: Наука, 1980. С. 208.

309 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 74.

310 Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. — М.: Издательство ЛКИ, 2010. С. 38.

311 Чурилина Л. Н. «Языковая личность» в художественном тексте. — М.: Флинта: Наука, 2011. 240 с.

образом, уже начиная с названия произведения, возникает атмосфера шутовского, несерьезного отношения к романному слову, недоверия к нему.

Собственно «фольклорная», «крестьянская» составляющая лексикона рассказчика — общая для него и персонажей, живущих с ним в одной деревне. Такими общими для рассказчика и его персонажей языковыми элементами (помимо нейтральной лексики) являются диалектизмы, просторечные слова, варваризмы и слова и словосочетания, словесные формулы, конструкции, заимствованные из фольклора (или же созданные автором по фольклорным моделям). Заметим, что у рассказчика в речи ощущается ориентация на народные лирические песни и собственно на фольклорный сказ, а речь персонажей (в частности, балакиря и Ульяны) характеризуют пословицы, поговорки, частушки, скороговорки, «пустоговорки» — так называемые малые фольклорные жанры (все то, что в целом можно назвать «речевым балагурством» — важной характеристикой «балакиря»). Отметим также присущую фольклору языковую «избыточность» (тавтологию, плеоназмы, нагнетание синонимов) — она в полной мере представлена в романе («*загибать, сиречь... приврать*», «*произойти и случиться*»), а в речи рассказчика распространяется даже и на книжное слово («*повседневные, привычные предметы*»).

В романе на всех языковых уровнях преобладает разговорный стиль с элементами просторечия. Искажение фонетического облика слова при этом должно продемонстрировать не осознанную установку на словотворчество, а восприятие его «на слух» (*леригия*, *сумление*, *лисапет* и пр.). И как на уровне персонажей, так и на уровне рассказчика это становится причиной языковой игры (в устах рассказчика: *столоверы — староверы*; в разговоре Антютика и Спиридона: *астроломы — дурололомы*). В «Балакире», как и в произведениях Лескова, анализ звучащего слова по сути неотделим от анализа его внутренней формы, то есть от народной этимологии. В. Н. Топоров, который развивает идеи Потебни, подчеркивает, что мифотворчество неотделимо от словотворчества: «миф отсылает... к тому состоянию души, которое стучится в мир слова, требуя в нем своего воплощения, и уже не довольствуется теми

возможностями, которые открывает перед ним ритуал»[312]. Что касается собственно словообразования, то оно происходит у Клычкова в сфере просторечия (*небылишник*, *раздуванчики*, *мечтун*) и сниженной лексики («*от пива… ахламели*» и пр.). В романе много примеров разговорного, отступающего от литературных норм словоизменения (*текёт*, *хочем*, *ейный*, *займуемся* и пр.) Наиболее насыщенным, проработанным является собственно лексический уровень в романе. Прежде всего он характеризуется обилием просторечных форм (*срахнулась*, *взбучить*, *янится*, *бакулить*, *изурокал*), а также «низовой», бранной лексики (*валтреп*, *лыня*, *жердяй*, *Непромыха*, *талабонишь попусту*). Ею, однако, рассказчик пользуется умеренно, обычно для создания речевой характеристики персонажа, который вплетает бранные словечки в свои реплики и диалоги. Следует подчеркнуть, что это вызвано желанием придать речи индивидуальный характер, нарушить эпическую «монотонность» сказовой манеры. Автор не злоупотребляет также и диалектизмами в речи рассказчика и персонажей (лексем типа *галдарейка* встречается в романе немного): исследователи творчества Клычкова неоднократно замечали, что он аккуратен в использовании „местных наречий“».

Словарный запас рассказчика шире словаря персонажей: он содержит неологизмы — лексемы, возникшие в языке, чтобы отразить новые (революционные и послереволюционные) реалии (*товарищ*), и в целом его лексикон отражает качественно иной уровень сознания. Словесное мастерство рассказчика говорит о его принадлежности к миру книжников, книжной культуры. Он использует слова и обороты, присущие литературной речи. Так, например, в словосочетании «повседневные, привычные предметы» лексема «предметы» употреблена в значении «явление», «понятия», что доказывает умение рассказчика мыслить абстрактными категориями. Однако слов из чуждой персонажам языковой сферы в тексте «Балакиря» немного: в этом

[312] Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М.: Наука, 1988. С. 60.

прослеживается авторская установка на сохранение стилевого единства романа. «Сочетание различных словесных культур у Клычкова… природно», — отмечает Н. М. Солнцева. У писателя «был чуткий внутренний слух, — продолжает она, — и… разнородная лексика создает текстовую гармонию»[313].

Следует отметить, что Клычков соблюдает иерархию речевых и мыслительных зон персонажей и рассказчика: от наивного и поэтического мировосприятия балакиря, едва ли способного в полной мере выразить себя словесно, до рассказчика с его ясной, простой, но очень выразительной, яркой и гибкой речью (все это, собственно, характеризует стиль самого Клычкова).

Разницу между речью рассказчика и персонажей мы видим как в лексическом запасе, так и на уровне его использования, в частности, синтаксическом. С помощью синтаксиса автор создает выразительные речевые портреты персонажей. Речь балакиря насыщена короткими фразами; его синтаксис — рубленый. Рассказчик, наоборот, изъясняется пространно (зачастую довольно большими, длинными периодами), употребляет различные сложные конструкции.

Речь героев изобилует усеченными подчинительными союзами «потому» в значении «потому что»: «Петр Кирилыч обернулся на Антютика и поглядел на него, что он, как на лицо: шутит али „всерьез!“ Потому и самому ему эти мысли не раз на ум приходили»[314], «Как уж там обо всем ином рассказывал ему Антютик, мы доподлинно верно не знаем, но вернее всего, что еще больше прибавил, чем мы, потому как-никак: все же леший!»[315].

Это характерная черта синтаксиса фольклора. Формальное слияние в союзе причины и следствия отражает присущее фольклорной речи стремление избежать сложных придаточных подчинительных конструкций (в целом фольклорные жанры характеризуются преобладанием присоединительных

313 Солнцева Н. М. Проза новокрестьянских поэтов (С. Есенин, С. Клычков, Н. Клюев). Текст: электронный // Официальный сайт филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова: [сайт]. [Электронный ресурс]. URL: http://www.philol.msu.ru/~xxcentury/docs/solntseva_proza_novokrest'yan.doc (дата обращения: 29.04.2026).

314 Клычков С. А. Чертухинский балакирь. С. 311.

315 Там же. С. 307.

союзов или же вообще бессоюзных связей). Таким образом, различия между речью рассказчика и персонажей (которые тоже «захвачены» его речевой сферой) определяются по большей части синтаксисом, который отвечает за звучание, мелодику, рисунок фразы.

«Тип мышления Клычкова — художественно-фонетический», — пишет Солнцева. Следует добавить, что особенности звучания речи (в частности, сказовой) проявляются не столько на уровне фонетики отдельных лексем, сколько в ритме, мелодике, интонации всей фразы или даже сверхфразового единства (абзаца, периода). Обычно ритмизацию прозаического текста называют одним из признаков орнаментальной прозы (к каковой, на наш взгляд, можно отнести и прозу Клычкова).

Орлицкий же видит в клычковской прозе не столько признаки орнаментализма, сколько сознательное привнесение в нее «стихового начала», позволяющее «говорить о ее стихоподобном в целом характере», или трактовать как прозу поэта. Подтверждая свою мысль, исследователь отмечает в романе и элементы т. н. «версейной прозы» (характеризующейся «краткостью и стремлением к равенству одному предложению»[316]). Подобную тенденцию исследователь объясняет влиянием «символистской прозы короткой строки». Разделяет точку зрения Орлицкого на версейный принцип организации прозы Клычкова и М. А. Хлебус[317]. С другой стороны, Орлицкий обнаруживает в романе и два «вставных текста», написанных в «крайне редкой в русской литературной традиции рифмованной прозой»[318], а это уже свидетельствует об ориентации на фольклор.

Не менее интересна мысль исследователя о внутренней «близости прозы Клычкова к «народной рифмованной драме — например, к знаменитому

316 Орлицкий Ю. Б. Художественная специфика русской новокрестьянской прозы 1910–1930-х гг. // Сергей Есенин в контексте эпохи: Коллективная монография / Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН. – М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 328

317 Хлебус М. А. Слово как мировоззренческая категория в творчестве С. А. Клычкова // Профессорский журнал. Серия: Русский язык и литература. 2024. № 2 (18). С. 27.

318 Орлицкий Ю. Б. Указ. соч. С.331.

„Царю Максимьяну“, где тоже постоянно чередуется длина внутренне неупорядоченных строк, регулярно используются смежные и тройные, неточные рифмы, „холостые“ (нерифмованные) строки между ними, монтируются стихотворные и прозаические фрагменты»[319]. Однако, как справедливо отмечает Орлицкий, проводником этой традиции выступала все та же культура Серебряного века.

Кроме того, Орлицкий возводит генезис клычковской прозы — «наряду с традиционным фольклором и светской поэзией» — к «православной литературе», в той же мере «активно использовавшей гомеотелевт и рифменные созвучия», а также к формам «так называемого городского фольклора — как непосредственно, так и через Алексея Ремизова, тоже активно обрабатывавшего эти пласты низовой словесности в своем творчестве»[320].

Итак, по мнению Орлицкого, в романе Клычкова, как и в прозе остальных «новокрестьян», ощущается внутренняя связь именно с поэзией: «Подводя окончательные итоги, следует заметить, что проза практически всех авторов, составляющих круг новокрестьянских авторов… безусловно ориентирована на стиховую культуру и последовательно использует ее приемы в произведениях разных жанров и форм…»[321].

Не подвергая сомнению выводы Орлицкого, отметим, что и признаки орнаментализма — прежде всего использование лейтмотивов (ключевым из которых, безусловно, является образ-мотив тумана) — не менее ощутимы в прозе Клычкова — пожалуй, самого выдающегося из новокрестьянских прозаиков.

Кроме того, уже сама установка художника на сказовую манеру (позволяет придать прозе ритм (пусть и рваный). И недаром Мандельштам

---

[319] Орлицкий Ю. Б. Художественная специфика русской новокрестьянской прозы 1910–1930-х гг. С. 334.

[320] Там же.

[321] Там же. С. 363.

(который дружил с Клычковым) говорил о сказе как о языковой стихии, имеющей сродство с поэзией: он считал, например, что как стихи звучит даже комический сказ Зощенко (заметим, лишенный «украшений»). М. О. Чудакова пишет: «К известным свидетельствам добавим лишь одно неизвестное: рассказывая Чуковскому о работе над одной из „Сентиментальных повестей“, Зощенко говорил ему: «Знаете, Осип Мандельштам знает многие места из моих повестей наизусть, *может быть, потому, что они как стихи* (ср. в цитированной рецензии: «„Записки чудака“ — как дневник гимназиста, написанный *полустихами*», — М. Ч.). Он читал мне их в Госиздате» (запись в дневнике К. Чуковского от 30 марта 1927 г.). В прозе Зощенко поэт видел, можно думать, ту „морозную пыль образуемых вновь падежей“, ощущение которой столь остро в его поэзии тех же лет, иногда внутренне перекликающейся с художественными посылками Зощенко»[322].

В. Н. Топоров обращает внимание на «предоставляемую архаизирующей фольклорно-мифологической традицией» возможность соединения ритмизованной прозы и сказа (на примере «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова, где автор с помощью такого синтеза решает «сверхзадачу» — выполнить «провиденциальные замыслы» и выразить «тайные мысли о России и ее пути»[323]). То же соединение ритмизованной прозы и сказа присуще и творчеству Клычкова. В его текстах, которые изначально ориентированы на фольклорный сказ, воспроизводящий мелодику и напевную интонацию народной поэтической речи, ритм выступает как базовый, системообразующий признак (особенно это ощущается в клычковской прозе). Можно даже говорить о том, что для прозы Клычкова ритм — признак даже более явный, чем лейтмотивная структура (не отрицая того, что лейтмотивы месяца, тумана, и т. п. также обладают большой значимостью). При этом Солнцева вполне справедливо замечает, что слова Горького о тяготении ритма

---

322 Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979. С. 75.

323 Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начале XX в. Роман А. А.Кондратьева «На берегах Ярыни». С. 40.

прозы Клычкова к гекзаметру неправомерны. Ритмизация прозы является следствием авторской ориентации на миф. По словам Скороспеловой, «в сфере сознания рассказчика происходит встреча неизменных жизненных начал: Добра и Зла, жизни и смерти, веры и безверия, происходит мифологизация действительности. Ориентация повествования на законы поэтической речи, обилие тропов, ритмичность прозы служат цели магического воздействия на читателя, напоминают о древнем волшебстве, о власти слова над сверхчеловеческими силами»[324].

Повторим, однако, что напевность, своеобразный музыкальный лад прозы Клычкова определяются ориентацией не только на поэтическое слово, но и на слово живое, спонтанное, разговорное. Вместе они образуют естественный, органичный сплав. Соединение сказа как стилевой тенденции (спонтанная живая речь) со сказом как фольклорным жанром (поэтичная, возвышенная речь рассказчика-сказителя) происходит за счет интонации. Различные интонационные конструкции, которые и создают впечатление льющегося музыкального потока, мы воспринимаем с помощью пунктуации. Многоточия, например, широко используемые автором, призваны обозначить мысль, которая «рождается» и фиксируется «здесь и сейчас», а также делят речевой поток на «такты» (которые при этом могут не совпадать с членением фразы на синтагмы). Пунктуационно Клычков расставляет паузы и даже создает интонационный рисунок — восходящую / нисходящую интонацию звучащей речи. Автор сознательно ориентируется не только на поэтические законы, но и на законы музыки и риторики: он рассчитывает на эффект, который возникает при сочетании различных видов пафоса. Не дает он и прямых оценочных характеристик персонажам (эмотивная лексика). Рассказчик выполняет свою функцию через звучание, «музыку» фразы — с помощью синтаксиса и ритма, как уже было сказано выше. Слово рассказчика-оратора возникает из разговорной и одновременно лирической языковой

[324] Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 83.

стихии. Безусловно, в этом проявляется опыт Клычкова-поэта, который мастерски сочетает лирические, даже элегические ноты с гражданским пафосом. Он умело выстраивает произведение на музыкальный манер: то ускоряя, то замедляя темп повествования, то усиливая свой голос («крещендо»), то понижая его («диминуэндо»). Таким образом, мы все время помним, что «Балакирь» — это проза поэта[325], который использует весь свой поэтический арсенал для воплощения авторского замысла. Сама интонация фразы и романа в целом (он заканчивается патетически, торжественно) определяет эмотивный «абрис», «контур» произведения, его интенцию, указывает на цели рассказчика, который выступает по сути в роли народного «пророка», народного философа, трибуна.

Эти стороны языковой личности рассказчика проявляются в романе, конечно, и на событийном уровне (однако функция «сказителя», как уже отмечалось выше, ориентируется и на речь персонажа). И все же для анализа истории, о которой повествует рассказчик, следует сосредоточиться прежде всего не на его словаре, лексиконе, а на тезаурусе (в котором нет влияния персонажного, чужого слова и нет лексики, которая «работает» только на передачу сюжета, то есть на решение исключительно повествовательных задач).

Этим своего рода «индивидуальным», «личным» пространством рассказчика в «Балакире» являются чаще всего начала глав, которые напоминают фольклорные зачины (зачины быличек, не сказок — об этом будет сказано ниже). Предметом серьезных размышлений рассказчика и автора становятся проблемы онтологического толка (добро и зло, жизнь и смерть, духовное и телесное, красота и увядание, ущербность). Здесь же и насущные для 20-х годов XX века темы разрушения старого мира крестьянства, грядущего заката цивилизации и гибели природы. Эти темы актуализировались, с одной стороны, под влиянием социальных, культурных,

325 Солнцева Н. М. Проза новокрестьянских поэтов (С. Есенин, С. Клычков, Н. Клюев). Текст: электронный. (дата обращения: 29.04.2026).

политических изменений в революционной России, а с другой — были сформулированы еще в эпоху Серебряного века, были унаследованы от него. Безусловно, позиция автора выражается не прямо, а опосредованно — через сознание, мысли и речь рассказчика. Полностью ее можно раскрыть, только проанализировав все составляющие художественного произведения (все уровни — от фонетического, звучащего до организации сюжета, системы персонажей, архитектоники и т. д.). Фрагменты-зачины, однако, не задействованы в фабуле романа, что помещает их в сильную позицию, привлекает внимание читателя к так называемому прагматикону[326] (Китайгородская, Розанова), или прагматическому уровню языковой личности, который содержит мотивы, установки, цели и интенциональность — направленность на объект (в том числе и на абстрактную категорию). Как пишет Караулов, именно благодаря анализу прагматического уровня языковой личности происходит переход от оценки речевого поведения к осмыслению того, какое место субъекта она занимает в социуме и в мире в целом[327]. А если говорить об авторе художественного текста (письменного или устного), то, добавим, можно рассуждать о том, как он наряду с творческими задачами решает задачи нравственного характера.

В «Балакире» звучит тема назначения и значимости сказанного слова — эта тема связана прежде всего с рассказчиком: он воспринимает свою роль сказителя как высокую, важную миссию. Стараясь развлечь читателя (слушателя) рассказами о приключениях балакиря, он не забывает свою основную цель — сохранить в слове уходящий прекрасный мир прошлого: «Буду я глядеть на вас с печки брюхатой, вспоминать всю нашу судьбу, как на поминальном обеде, все вспомню, ничего не забуду и навек закреплю, как торжественный дьяк челобитню!..»

Помимо концептосферы прагматикон включает и коммуникативные

---

326 Китайгородская М. В., Розанова Н. Н. Языковое существование современного горожанина: На материале языка Москвы. М.: Языки славянских культур, 2010. 496 с.

327 Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Издательство ЛКИ, 2010. С. 238.

установки языковой личности. Обратим внимание, как рассказчик выстраивает свой диалог с читателем (слушателем). Он может воспринимать последнего как обобщенное лицо, отдельное от своего «я», используя в этом случае собирательное местоимение «вы» («Не знаю, как вы, а я большой лихвы в красном слове не вижу!»[328]), а может прибегать к универсальному «ты», объединяющему в себе «я» и «вы» («…будет куковать во весь голос кукушка: — Ку-ку, ку-ку, ку-ку!.. Ты только стой да считай, тогда будешь знать без ошибки, сколько лет ещё проживёшь, а вот если ночью, … ну, тогда берегись: наутро кукушка не будет сидеть на берёзе и куковать тебе на дорогу не будет, да тебе и самому это уж будет не нужно — тебя на дне у самой плотины будут сторожить две дубенские щуки… или самый большой сом… Так и будешь, значит, до скончания века сидеть!..»[329]) Манера рассказчика периодически (довольно часто) обращаться к читателю делает сказовую речь диалогичной[330], что, в свою очередь, обнажает драматургическую основу слова, его важнейшую функцию — коммуникативную. Рассказчик ориентирован на читателя, который, с одной стороны, близок миру рассказчика, а с другой — относится к миру современному. Обращение «товарищи» стоит до народного, разговорного «знакомыши» и является не просто его синонимом, но и знаком, приметой времени, маркером эпохи. Далее в тексте подобные маркеры, определяющие социально-исторический контекст романа, будут появляться неоднократно. Они выступают как указания на временную границу, водораздел между рассказчиком — «стариком», умудренным опытом, и его слушателями — молодыми людьми, внимающими рассказу бывалого, пожившего человека. Слова-маркеры накладывают на автора (не на рассказчика) определенные ограничения в использовании народной лексики. Если в тексте появляются слова, отличные от нейтральной,

328 Клычков С. А. Чертухинский балакирь. С. 313.

329 Там же. С. 295.

330 Диалогичность вообще является важной особенностью сказа. См. Эйхенбаум Б. М. Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: сборник статей. Российский институт истории искусств. Вопросы поэтики. Вып. IV. — Л.: Academia, 1924. С. 152–156.

общеупотребительной лексики (диалектизмы, просторечия), автор обычно проясняет их контекстом или дает рядом синонимы. Так свобода речевого поведения рассказчика регулируется автором, существует в определенных рамках, обусловленных коммуникативной установкой текста[331].

Кроме зачинов, начал глав, внесюжетными могут быть и фрагменты, включенные внутрь самого повествования. Подобные отступления обычно обусловлены желанием автора усилить и развить лирический и философский потенциал текста. Это лирические отступления, в которых автор размышляет о взаимоотношениях человека с миром, о красоте и ущербности в природе и в человеческом мире, о противопоставлении мечты и реальности. Собственно саморефлективный элемент чаще появляется в зачинах и концовках глав или сюжетных блоков и выполняет роль «делимитаторов» (термин С. П. Ильева[332]): с одной стороны, они членят текст на фрагменты (что облегчает его восприятие), а с другой — придают произведению композиционную целостность, создавая смысловые центры — в «Балакире» таким центром является речь рассказчика. Понятие языковой личности, безусловно, не раскрывает и не объясняет всех особенностей текста, выстроенного по литературным и фольклорным законам (анализировать который нужно с точки зрения специфики его жанра и композиции), но позволяет уделить внимание языку — этой «питательной среде и опоре „фольклорно-мифологического“»[333]. Здесь уместно еще раз вспомнить формулу мифа по Лосеву: миф как личностная история, выраженная в слове.

И все же очевидно, что не слово как таковое является единицей измерения жанра клычковского романа: *жанровая доминанта* вряд ли может быть обнаружена на уровне микропоэтики (в отличие от платоновского

---

331 По мнению М. М. Бахтина, любое эстетическое событие (художественный текст в том числе) — это соединение, встреча автора, героя (и читателя — «созерцателя»), диалогически организованные, взаимодействие их сознаний (Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества — М.: Искусство, 1986. С. 25).

332 Ильев С. П. Русский символистский роман. Киев: Лыбидь. 1991. 172 с.

333 Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Венеция, 1990. С. 41.

«Чевенгура», в котором именно слово оказывается центром тяжести произведения, как мы покажем в следующей главе исследования).

Художественное своеобразие произведения определяется сочетанием новейшей модернистской техники и устойчивых фольклорных конструкций — тех, что «раскладываются» по моделям, описанным Проппом в его «Морфологии волшебной сказки», 1928) и учеными его круга (прежде всего Мелетинским, подробно рассмотревшим структуру былички). Черты этих фольклорных жанров, безусловно, проявляются и в отношении к слову, однако важнейшие «жанроразличительные» признаки — это способы организации хронотопа, сюжетных линий, системы персонажей, иными словами — композиции в широком смысле этого слова. И несложно заметить, что именно влияние модернизма сказывается на всех уровнях поэтики произведения. Уже в символистском романе, как было блестяще показано Ильевым, Минц, Силард[334], произошел сдвиг в иерархии смысловых структур и уровней поэтики. Безусловно, символизация хронотопа, лейтмотивная техника, принципы двойничества персонажей — все эти черты модернистского романа можно обнаружить в «Чертухинском балакире», как это показано в работах Скороспеловой и Солнцевой[335].

Однако Клычков не просто наследует традициям символизма, но и выступает в роли новатора, прежде всего потому, что клычковский вариант модернизма («крестьянский модернизм»[336]) — это явление уникальное. И дело не только в обращении к теме народной жизни (вспомним, что и Сологуб, и Белый уже предпринимали попытки «модернизации» фольклора), но именно в специфике клычковского модернизма.

---

334 Ильев С. П. Русский символистский роман: аспекты поэтики; Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов; Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX — начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый).

335 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»); Солнцева Н. М. Проза новокрестьянских поэтов (С. Есенин, С. Клычков, Н. Клюев).

336 Солнцева Н. М. «...свести начала и концы...» // Клычков С. А. «Я прожил жизнь свою, колдуя…»: избранные сочинения / Сост. и комм. Н. М. Солнцевой и С. И. Субботина. — М.: Водолей, 2016. С. 5–30.

§ 3.2. Клычков и магический реализм

В современном литературоведении широко представлена точка зрения на творчество новокрестьянских писателей как на особую разновидность магического реализма. Впервые мысль о том, что С. А. Клычков предвосхищает многие открытия латиноамериканской прозы, была высказана Е. Б. Скороспеловой: «Опыт латиноамериканского „магического реализма“, явившийся способом утверждения самобытности латиноамериканской культуры, позволяет по-новому взглянуть на предшествовавший ему во времени сходный порыв к самоутверждению, возникший у писателей, вышедших из недр русской народной культуры»[337]. Сопоставительному анализу произведений С. А. Клычкова и ярчайших представителей магического реализма в мировой культуре посвящена кандидатская диссертация К. Н. Кислицына.

Среди отмеченных исследователем перекличек между художественным миром Клычкова и произведениями латиноамериканских писателей оказываются и концепция реальности («двойственной» — низшей, очевидной, но не подлинной, и просвечивающей сквозь нее «высшей»[338]), и онейротехника, и принципы организации хронотопа, и иные уровни поэтики. Однако не все исследователи разделяют точку зрения вышеназванных авторов. Так, критик Алена Бондарева полагает, что «русской традиции, прежде всего из-за ее христианской принадлежности, магический реализм с его возможностью поиска рая на земле глубоко чужд»[339]. Виднейший специалист по творчеству писателя, Н. М. Солнцева не столь категорична в своих выводах: отмечая художественную близость латиноамериканской прозы и новокрестьянской литературы («Романы Клычкова говорят о расцвете

337 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго») — М.: ТЕИС, 2003. С. 73.

338 Кислицын К. Н. Проза С. А. Клычкова: поэтика магического реализма. Дис. … канд. филол. наук. М., 2005. С. 47.

339 Бондарева А. Магический реализм. Эволюция. [Электронный ресурс]. URL: http://rara-rara.ru/menutexts/magicheskij_realizm_ehvolyuciya (дата обращения: 29.03.2024). Текст электронный.

в нашей литературе магического реализма»[340]), она прежде всего учитывает национальную специфику последней, проявляющуюся в ориентации не только на русский фольклор, но и на традиции отечественной литературы (и культуры в целом) — в том числе на творчество Гоголя («Несомненно, источник такого сознания— фантастический реализм Н. Гоголя»[341]). При этом Солнцева противопоставляет магический реализм т. н. мистическому: «Герои и сам рассказчик в прозе магического реализма простодушны, что объясняет сниженный, условный психологизм повествования даже в эпизодах, предполагающих переживание смертного ужаса. Напротив, в мистических повествованиях чудо вызывает острую реакцию…»[342].

Опираясь на работы Скороспеловой, Кислицына, Солнцевой, подчеркнем, однако, что между двумя художественными системами — «крестьянским модернизмом» Клычкова и магическим реализмом латиноамериканских писателей — наблюдаются не только сходство, но и глубинные различия, которые не сводятся исключительно к несовпадениям в плоскости мифологического «словаря» (того набора мифологем, который предопределен национальной спецификой), но проявляются в принципах мифотворчества — и на концептуальном уровне, и в сфере самой техники («грамматики мифа»).

Рассмотрение произведений отечественной литературы с точки зрения их вхождения в поле магического реализма осложняется в силу недостаточной проясненности самого понятия[343]. Так, А. А. Гугнин отмечает, что «термин магический реализм оказался… самым „блуждающим“ термином XX века, это

---

340 Солнцева Н. М. «...свести начала и концы...» // Клычков С. А. «Я прожил жизнь свою, колдуя…»: избранные сочинения. С. 5–30.

341 Там же. С. 23.

342 Солнцева Н. М. К вопросу о типологии магического реализма (проза С. А. Клычкова) // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2024. № 3 (55). С. 12.

343 Кольцова Н. З. К вопросу о магическом реализме в отечественной литературе XX–XXI веков // От Чехова до Бродского: эстетические и философские аспекты русской литературы XX века: Коллективная монография. — М.: Издательство Московского университета, 2019. С. 133—148.

своеобразный „ванька-встанька“…»[344]. Обращают на себя внимание расхождения в круге авторов, причисляемых исследователями к представителям данного направления в мировой литературе. К магическим реалистам относят не только Г. Маркеса, М. Астуриаса, Х. Борхеса, Х. Кортасара, А. Карпентьера, но и Ф. Кафку, А. Платонова[345], М. Булгакова, Т. Толстую, О. Славникову[346]. Подобное размывание границ понятия связано, на наш взгляд, прежде всего с его расширительным толкованием: термин часто используется для обозначения всех произведений, в которых естественное и сверхъестественное неразличимы, отсутствует граница между реальностью и фантастикой. Однако неразделимый сплав быта и фантастики можно обнаружить уже в произведениях романтиков — прежде всего Э.-Т.-А. Гофмана; быт «прорастает» фантастикой и в произведениях Н. В. Гоголя, А. А. Бестужева-Марлинского, А. А. Погорельского и многих других. Так, К. Н. Кислицын справедливо указывает на близость магического реализма XX века и гоголевской традиции в русской литературе: «Такая двуплановость действительности отдаленно напоминает взаимопроникающую двойственную реальность магического реализма XX в.»[347]. Таким образом, в орбиту магического реализма оказываются втянуты и те элементы гоголевской поэтики, которые подпадают под понятие гротескного реализма, или так называемой «русской гофманианы», которая уже в XIX веке освоила метод размывания границ между явью и сном, мечтой и реальностью (хотя теоретическое обоснование подобная техника получила все же в XX веке). Тем более характерно подобное «неразличение» сверхъестественного и реального для творчества писателей XX века — Ф. Сологуба, М. Булгакова.

---

344 Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (феномен и некоторые пути его осмысления). М.: Ин-т славяноведения РАН, 1998. С. 20.

345 Там же. С. 44.

346 Бондарева А. С. Магический реализм. Эволюция. [Электронный ресурс]. URL: http://rara-rara.ru/menutexts/magicheskij_realizm_ehvolyuciya (дата обращения: 29.03.2024). Текст электронный.

347 Кислицын К. Н. Проза С. А. Клычкова: поэтика магического реализма. Дис. … канд. филол. наук. М., 2005. С. 47.

Необходимое сужение понятийного поля термина «магический реализм», вычленение его смыслового ядра возможны, на наш взгляд, лишь в русле исследования истоков особого типа мышления авторов, причастных к двум типам культуры — современной им и древней, основу которой составляют народные верования. Иными словами, необходимо учитывать эволюцию (и, на наш взгляд, уточнение) термина, который большинством современных исследователей используется в первую очередь по отношению к художественной манере, хотя и заявившей о себе в 1930-е годы (прежде всего в живописи), но окончательное оформление получившей в 60-е годы XX века в творчестве латиноамериканских писателей, укорененном в двух мирах — архаической национальной культуры, противопоставленной общеевропейской (западной) цивилизации, и современного искусства, основу которого составляет не только новая техника, но прежде всего принципиально новое мышление человека XX столетия. Как подчеркивает А. Гугнин, основным признаком направления, проявившимся именно в латиноамериканской прозе, является «мифически-магическое сознание, функционирующее как *национальная модель мира*»[348] (курсив автора). По мнению исследователя, именно «латиноамериканским магическим реалистам удалось вдохнуть новую жизнь в малопопулярное в европейской литературе направление, в том числе за счет введения элементов занимательности и детективности в сверхреальное, по сути, повествование („Ураган“ М. А. Астуриаса), элементов шутки, гротеска и абсурда („100 лет одиночества“ Г. Гарсиа Маркеса), высокоинтеллектуальной игры парадоксами человеческого сознания (Х. Л. Борхес)»[349]. Действительно, магический реализм немыслим без «местного колорита»: изображаемый художником мир должен восприниматься как глубоко отличный от пространства западной культуры. «Поэтика сверхнормативности демонстрирует не только глубинное

348 Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (феномен и некоторые пути его осмысления). С. 62.

349 Там же. С. 106.

ощущение смещенности „своей нормы“ в отношении „европейской“: наряду с утверждением „особой“, „иной“ нормы, она отражает и напряженнейший, далеко не завершенный поиск своей нормы — то есть своего культурного самостояния»[350]. Иными словами, осознание своей «инаковости», в том числе с точки зрения «национального кода» (а не только в плане отношения к современной цивилизации), — принципиальная установка создателей «магической» литературы. Разумеется, цели художника, осознающего свою причастность к национальной культуре, не ограничиваются желанием удивить читателя «экзотикой» и предполагают воссоздание глубинных основ народного мировосприятия, но то, что размышления о «местном колорите» существуют в поле авторской саморефлексии, очевидно. Однако не менее важной чертой магического реализма является его принадлежность культуре XX столетия, что проявляется и в концептуальной сфере произведений, и в области поэтики — в самой писательской технике, обнаруживающей свое родство и с современными литературными (и шире — общекультурными) направлениями — не только модернизмом, но и «обновленным» реализмом, в свою очередь испытывающим на себе влияние иных художественных методов.

Остановимся подробнее на различиях между двумя художественными системами.

Творчество С. А. Клычкова объединяет с прозой магического реализма прежде всего причастность к культуре модернизма. По словам Гугнина, именно модернисты были «непревзойденными мастерами» в сфере «размывания и устранения позитивистско-реалистической картины мира… и обойтись без соприкосновения с ними при выполнении частично сходной задачи было практически невозможно»[351]. Однако исследователь особое внимание уделяет и связи магического реализма с искусством авангарда, подчеркивая, что «магический реализм как художественный принцип

---

350 Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. — М.: Наследие, 1997. С. 36.

351 Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (феномен и некоторые пути его осмысления). С. 71.

постепенно складывался из большого и разноречивого потока модернистских и авангардистских группировок начала XX в.»[352]. Традиция авангарда, как нам представляется, не столь актуальна для творческого самоопределения Клычкова (в отличие от Есенина, в зрелом творчестве которого авангардистская техника более востребована в силу принадлежности поэта к «ордену» имажинистов). Эстетика лубка, примитива в романе Клычкова заявляет о себе прежде всего на уровне образа Спиридона (это и яркие открытые цвета при создании портретов Спиридона, его брата и рыжей девки, являющейся Спиридону в видениях; и широкие мазки, воссоздающие интерьер мельницы), тогда как образы Маши и даже Феклуши ассоциируются с техникой импрессионизма или постимпрессионизма. При всех перекличках на уровне использования новейшей литературной (и живописной) техники в творчестве русских и латиноамериканских писателей, очевидны различия в ее генезисе: проза С. А. Клычкова наследует прежде всего отечественному символизму и постсимволизму (но отнюдь не его авангардной ветви). Таким образом, различия между двумя художественными системами — новокрестьянской литературой и магическим реализмом — могут быть рассмотрены и в плоскости противопоставления модернизма и авангарда и / или импрессионизма и экспрессионизма. Гугнин, рассуждающий о специфике американской версии магического реализма в литературе и живописи, пользуется термином «гиперреализм», во многом отвечающим, на наш взгляд, и специфике латиноамериканской прозы — в частности, манере того же Маркеса: «Отличительной чертой „живописи“ гиперреалистов является натурализм, сухость и жесткость трактовки мельчайших деталей, демонстративная случайность „кадрировки“, дилетантизм с привкусом коммерции и внешней эффектности»[353]. Но очевидно, что «монтажный принцип» связи сцен и эпизодов, обнажающий «швы» между «кадрами», как,

352 Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (феномен и некоторые пути его осмысления). С. 71.

353 Там же. С 101.

впрочем, и нарочитая грубость лубка, примитива, возрожденная в современном искусстве эстетикой экспрессионизма и характерная для произведений Маркеса, Карпентьера и др., Клычкову в целом чужда: его импрессионистическая манера тяготеет скорее к живописи «мирискусников» и связанной с ними литературе русского символизма — об этом свидетельствуют не только поистине «билибинская» утонченность портретных и пейзажных зарисовок, филигранно выписанные детали и контуры, смягченные и «размытые», однако, акварельной легкостью изящного движения фразы, но и ключевой в образной системе «Чертухинского балакиря» образ тумана, воспринимающийся как своего рода наглядное воплощение основного художественного средства (или, в терминах формальной школы, «обнажение приема»). Не является приоритетной в творчестве Клычкова и эстетика шокового воздействия на читателя, не свойственно писателю стремление наполнить роман натуралистически выписанными «раблезианскими» сценами, коими изобилует латиноамериканская литература, очевидно наследующая искусству авангарда с его установкой на эпатаж, призванный травмировать носителя «европейского сознания», до которого, вероятно, только таким образом можно донести идеи гуманизма. Осмыслению жестокости и насилия есть место и в творчестве Клычкова — особенно в первой и последней частях трилогии, однако и в них авторское внимание сосредоточено не на самих чудовищных событиях и поступках персонажей, но на их психологических последствиях — разрушительном влиянии зла на душу человека, поддавшегося воле нечистого (лейтмотив сахарного немца в одноименном романе — это прежде всего повторяющаяся психологическая деталь, актуализирующая тему душевных переживаний героя). Тем более сложно говорить о пристрастии автора к «голому натурализму» в романе «Чертухинский балакирь» (исключение составляют, как уже было отмечено, сцены с участием Спиридона и Ульяны), в котором доминирует лирическое начало: темы эроса и танатоса (телесности — слабой и смертной плоти) опосредованы поэтической интонацией, восходящей и к фольклорной традиции (к атмосфере волшебной сказки,

народной песни), и к эстетике Серебряного века, и к той сугубо русской «трогательной» тональности готических страшных историй, которая укоренилась в отечественной культуре благодаря балладному творчеству В. А. Жуковского. Отсутствие интонации «вызова» не отменяет новаторства Клычкова, но, безусловно, соответствует законам не авангарда, а модернизма, настроенного на диалог с традицией, а не на разрыв с нею. Даже абсурдное у Клычкова вписывается в национальную традицию — чудачества героев не противоречат логике такой жанровой разновидности русского фольклора, как сказка о глупых женах и мужьях (или анекдоты о пошехонцах).

Литература и фольклор. Нельзя игнорировать тот факт, что у русской литературы и русского фольклора единый национальный код — это и принципы мышления, закрепленные в архетипических образах и сюжетных алгоритмах, и способы художественного изображения. Более того, своеобразие русского фольклора в значительной мере обусловлено диалогом с классической русской литературой, которая не только испытывает на себе его влияние, но и в свою очередь воздействует на него: литературные сюжеты и образы органично вплетаются в устное народное творчество, тогда как «художественный образ мира, создаваемый латиноамериканской литературой, не только не совпадает с фольклорным, но и глубоко отличен от него»[354]. С точки зрения исследователя, объяснение природы латиноамериканского романа ориентацией на фольклор в корне неверно, так как «до конца восемнадцатого века креольского фольклора… попросту не существовало»[355], а основным источником формирования инфраструктуры латиноамериканской литературы явились «универсальные мифологические инварианты (заимствованные главным образом из европейской культуры) и некоторые постоянные мотивы и образы европейской же литературы»[356]. В творчестве новокрестьянских писателей и поэтов пушкинские, гоголевские, лесковские

354 Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. С. 13.
355 Там же. С. 12.
356 Там же. С. 14.

сюжеты не столько наслаиваются на фольклорные источники, сколько сливаются с ними. Специфика самой латиноамериканской ментальности заключается в осознании «инаковости» мировоззренческих основ национальной культуры по отношению к европейскому способу мышления, что и предопределяет характер мифотворчества писателей: «Не имея опоры ни в автохтонных мифологиях, ни в испаноязычном фольклоре, латиноамериканские писатели и поэты заимствовали постоянные образы и мифологические константы европейской культуры. В художественном мышлении латиноамериканских писателей эти элементы тщательно очищались ото всего сугубо европейского или специфически национального, видоизменялись, наполнялись новым содержанием. Нередко… происходила сознательная инверсия (то есть как бы «выворачивание наизнанку») европейских мотивов»[357]. Итак, если в творчестве латиноамериканских писателей взаимодействие литературы и фольклора (по мнению Кофмана, формирующегося в момент обращения к нему художников) как двух принципиально различных мировоззренческих и знаковых систем порождает энергию взрыва, то в романе Клычкова они, будучи воплощением единой национальной культуры, «растворяются» друг в друге, существуя в поле противостояния одному общему врагу — бездушной цивилизации, уничтожающей прекрасное прошлое и связанное с ним настоящее. Как уже отмечалось, поэтика контраста, доминирующая в латиноамериканской литературе, в романе Клычкова заявляет о себе на уровне образа мельника Спиридона, представителя иной церкви (культуры и ментальности). Таким образом, клычковская палитра вбирает в себя те краски, которые определяют манеру магического реализма, но не ограничивается ими.

Историческое мышление автора и героев. Ориентация на народное мировосприятие не является единственным дифференциальным признаком магического реализма: для писателей данного направления характерен интерес именно к начальной стадии развития мышления народа, еще не

[357] Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. С. 16.

освоившего историческое время и пребывающего в «безвременье» мифа. Так, герои Маркеса, при всей очерченности их характеров, повторяясь друг в друге, живут в дурной бесконечности, о чем свидетельствует и ономастика, закрепляющая принципиальное не только для героев, но и для автора повторение имен членов семьи, рода (Аурелиано, Хосе Аркадио). Сознание же клычковских персонажей, как и сознание героев русских народных сказок, сохраняя связь с древними верованиями, уже не является первобытным — и потому, что в большей степени индивидуализировано (выступая представителем семьи, а не рода и воплощая при этом в себе лучшие свойства народа, Иванушка-дурачок тем не менее раскрывается как яркий, самобытный характер), и потому, что отражает новую стадию развития нации в целом, нации, уже ведающей о существовании исторического времени, которое и заявляет о себе нравственными установками рассказчика и героев, и вместе с тем «преодолевается» за счет той повествовательной рамки, которая сдвигает события в область подчеркнуто условного хронотопа (с помощью формул «жили-были», «давным-давно», «при царе Горохе», которые не относят повествование к тому или иному временному отрезку, но свидетельствуют о размывании границ между временем и пространством — фольклорной «спатиализации» — и идентичны такому зачину, как «в некотором царстве»). Магический реализм берет две крайние точки истории человечества, «вдвигая» древний миф в современность и пропуская тот отрезок исторического времени, в течение которого народное сознание постепенно переходило от иррационально-чувственного постижения действительности к морально-этическому и даже рационалистическому осмыслению оной, тогда как сказка, вбирая в себя исторический опыт нации, отражает опыт ее взросления — и прежде всего приобщения к христианским ценностям: если героям мифа неведомо понятия греха, то в сказке оно определяет и логику поведения героев, которые соответственно своим поступкам должны оцениваться как положительные и отрицательные, и авторскую позицию, и читательское восприятие. В мифе, по словам Голосовкера, «для логики чудесного моральная тенденция не имеет обязательной силы. Моральная

сторона выключается из логики чудесного. Смысл желания только в его исполнении»[358]. В сказке чудовища столь же всесильны, как и волшебные помощники героев, но последние дарят магическую силу лишь тем, кто заслуживает ее своей добротой, подающейся как бесхитростность, наивность и простодушие. Так, несложно заметить, что герои Маркеса пребывают в «донравственном» состоянии (у них есть представления о чести рода, дома — для Урсулы, личного достоинства — для многих, у Аурелиано и Амаранты принимающие, впрочем, форму гордыни) и лишь иногда с удивлением обнаруживают в себе совесть, но, кажется, еще не знают слова для ее обозначения и потому получают доказательства ее существования извне, в виде призраков, являющихся не только им, но и их потомкам (с цыганом Мелькиадесом могут беседовать и те представители рода, которые появились на свет после смерти героя). Души представителей семьи Буэндиа, может быть, и не пусты, но словно вывернуты вовне — в род — и «переходят» из поколения в поколение. Маркес подчеркивает, что его герои еще не ведают подлинной любви, а пребывают в мире чувственности, и образ Ремедиос Прекрасной лишь доказывает это. В романе Клычкова, как и в мире сказки, основой мира (и движущей силой сюжета) становится не жажда продолжения рода, но именно любовь: Иван-дурак устремляется на поиски не богатства, но невесты. Более чем тысячелетний опыт христианства, кажется, миновал мир маркесовских героев, которых отличает душевная незрелость, недооформленность, и не случайно им свойственно настороженное отношение к церкви (что не может трактоваться как антиклерикальный настрой тех или иных членов семьи, но является следствием «варварства» героев). Герои Маркеса живут страстями — ум так же подвержен им, как и плоть (жажда познания мира различными представителями семьи граничит с одержимостью — и здесь вновь можно обнаружить параллели с клычковским неистовым[359]

---

[358] Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. С. 29.

[359] На уровне образа Спиридона актуализируется мотив «жестокой» страсти и чувственности, коррелирующий с таким специфическим понятием латиноамериканской культуры, как «виоленсия» (Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. С. 273).

правдоискателем Спиридоном, проецирующим социальную иерархию на божественный мир), но души их погружены в сон, вечный морок. Центральные[360] герои Клычкова (Петр Кирилыч и Маша), как и персонажи русской народной сказки, наделены мудростью сердца, и не случайно их «неразумное» поведение укладывается в схему поведения архетипических сказочных «образцов» народной нравственности — иррациональное не просто опоэтизировано, но, кажется, возведено в нравственный абсолют.

Концепция чуда. Несмотря на культурный синкретизм (дуализм), лежащий в основе магического реализма, созданная им модель мироздания воспринимается как целостная, самодостаточная и замкнутая система, не допускающая толкования с точки зрения законов, лежащих за ее пределами: чудесному не может быть найдено рационального объяснения, а при попытке его «извлечения» из целого рушится вся конструкция (нет и не может быть «разумного» объяснения вознесению Ремедиос Прекрасной, как не может быть объяснения сосуществованию призраков и живых людей в семье Буэндиас). Роман Клычкова допускает, более того — предусматривает возможность реалистической (рационалистической) интерпретации истории сватовства чертухинского балакиря к мельниковой дочке: и традиционный сказочный сюжет «подставной невесты», и сон Маши легко объясняются действиями Спиридона и Ульяны, так же как и превращение Спиридона в Антютика может быть следствием ориентации на сознание «ненадежного рассказчика», в свою очередь воссоздающего точку зрения наивного героя. Безусловно, подобное «разумное» объяснение чудесного, сведение его к житейски-трезвой оценке необыкновенной истории существует в поле авторской насмешки над здравым умом современника, глухого к поэзии национальной жизни и тайнам природы. Остранение «своего» пространства в романе Клычкова скрывает под видом самоиронии иронию, направленную в

360 Симптоматично и наличие центрального сюжетообразующего героя в романе Клычкова, свидетельствующее о востребованности именно сказочной модели, предполагающей «выделенность» героя из семьи, рода. Отсутствие «солирующего» персонажа, характерное для Маркеса, отвечает логике древней мифологии, отражающей эпическое («досказочное» и в известном смысле «дороманическое») мышление народа.

адрес рассудочного постижения действительности. Тем не менее само понятие чуда, которое не отменяется в клычковском мире, обретает иное по сравнению с древним мифом (и магическим реализмом) значение, смыкаясь с такими категориями, как поэзия и красота, что также отвечает законам русской народной сказки, переводящей волшебное в область эстетики и, что особенно важно, фантастики. Однако «заклинательная функция», характерная для фольклорных жанров, сохраняющих связь с ритуалами (а через них — с мифом), которая редуцирована в сказках до формул («по щучьему велению»), в клычковском романе усилена: весь текст призван закрепить, сохранить тот мир, который уходит в небытие и который автор не только оплакивает, но и выкликает, вызывает силой памяти. Магический реализм Клычкова — это скорее своего рода суггестивный реализм.

Антиутопия и утопия. С точки зрения Гугнина, «в обязательный джентльменский набор признаков магического реализма входят антиутопичность, антипрагматизм, антиидеологизм и антидогматизм»[361]. Разделяя точку зрения исследователя, Кислицын соответствующим образом трактует жанровую специфику произведений Клычкова: «…романы его суть антиутопии»[362]. С данным выводом, однако, сложно согласиться, особенно когда речь идет о романе «Чертухинский балакирь», являющемся наиболее ярким воплощением эсхатологического патриархального мифа: выявление внутренних противоречий в «волшебном» мире, как и в случае с Гринландией, созданной воображением А. Грина, еще не дает оснований для выводов об антиутопической направленности произведений и выступает, скорее, маркером реалистической поэтики, «уравновешивающей» романтический пафос — общую тональность повествования.

Тональность. В произведениях магических реалистов, как правило, выдержана та невозмутимая эпическая интонация (своего рода «нулевая

361 Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (феномен и некоторые пути его осмысления). С. 108.

362 Кислицын К. Н. Проза С. А. Клычкова: поэтика магического реализма. С. 34.

степень письма», по Барту), которая и «предписана» прагматикой древнего мифа, призванного беспристрастно и «объективно» воспроизводить высшую правду. «Равнодушная» подача сцен насилия в романах Маркеса, Карпентьера, Борхеса и др., кажется, граничит с жестокостью и отвечает той эстетике шокового воздействия на читателя, которая имманентна экспрессионизму и постэкспрессионизму. Мир в романе Клычкова окрашен авторским сочувствием (жалостью, любовью), о чем свидетельствует и повествовательная стратегия автора, во многом развивающая традиции русской волшебной сказки, в которой позиция рассказчика четко обозначена — прежде всего за счет постоянных эпитетов (*красна девица*, *добрый молодец*). Таким образом, между поэтикой романа Клычкова и художественно-эстетическими принципами магического реализма различий оказывается не меньше, чем элементов сходства.

Итак, если эпитет «магический» трактовать как «волшебный» или даже «чудесный», то под определение магического реализма подпадает очень широкий круг явлений отечественной (и мировой, разумеется) культуры — от романтизма до модернизма и постмодернизма (и неомодернизма), а также в той или иной степени связанного с ними мистического, метафизического и прочих разновидностей «реализма». Однако если воспринимать словосочетание «магический реализм» как сращение — неделимое понятие или закрепленный за определенным явлением мировой культуры термин, то можно рассуждать лишь о типологических схождениях между произведениями С. А. Клычкова (а также В. Распутина, Е. Водолазкина и многих других отечественных писателей) и творчеством Г. Гарсиа Маркеса, Х. Л. Борхеса и иных ярчайших представителей данного направления.

И если по отношению к творчеству Клычкова, как и других представителей так называемой новокрестьянской литературы, и применимо понятие магического реализма, то лишь как указание на типологическую близость явлений русской литературы 1920-х годов и латиноамериканской прозы второй половины XX века. Однако для понимания природы неомифологизма писателя такое сопоставление чрезвычайно важно,

поскольку позволяет приблизиться к постижению жанровой доминанты романа «Чертухинский балакирь». Как и в произведениях Маркеса, Борхеса и др. представителей магического реализма, взаимодействие фольклора и литературы проявляется не только на уровне мотивной структуры произведения, но и — шире — в сфере его жанровой природы, обусловленной специфическим мышлением автора.

Как и в романе Замятина «Мы», миф в «Балакире» как способ мирочувствования проявляет себя на разных уровнях — автора, героя и повествователя. Однако организация повествования в романе Клычкова, пожалуй, сложнее – прежде всего потому, что повествующая инстанция и так называемый «фокальный персонаж» (персонажи, поскольку фокус восприятия событий смещается от Петра Кирилыча к Спиридону, а также Маше и даже в отдельных случаях к бобылке Ульяне) не совпадают в одном лице. Однако на передний план, безусловно, выдвигаются образы Петра Кирилыча и рассказчика.

Мировосприятие центрального героя романа Клычкова отвечает лосевским представлениям о мифическом сознании, открытом для восприятия чуда и чуждого «метафизике» (вспомним: миф, по Лосеву, это меньше всего метафизика). Однако «метафизика» во многом определяет идейное содержание произведения, направленного на осмысление философских вопросов. И если в плоскости героя обнаруживает свою продуктивность лосевская «абсолютная мифология», то уже образом рассказчика задан иной вектор трактовки чудесной истории, явленной в слове. Фигура рассказчика необходима Клычкову для того, чтобы обнажить сам механизм перехода, превращения истории в миф (а его, в свою очередь — через быличку — в сказку).

«Творчество писателя характеризует трансформация мифа в неомиф. Миф — результат неосознанного творческого процесса, плод коллективного и

бессознательного творчества. Индивидуальное авторство — свойство неомифологизма»[363], — характеризует метод Клычкова Кислицын.

§ 3.3. Роман Клычкова как модернистская проза

Неомифологическую природу романа можно ощутить исключительно на уровне автора — с учетом той «относительной мифологии», рассмотрение которой немыслимо без выхода за пределы микропоэтики и без анализа структуры произведения в целом. Так, если принципиальная новизна замятинского мифотворчества заявляет о себе уже с помощью необычного даже для постсимволистской культуры «научного» стиля (и в этом смысле математический код романа уже является одним из маркеров его жанра), то клычковский язык при всей своей самобытности принципиально «традиционен» в силу укорененности в народной языковой культуре, в стихии фольклора, а его литературная (более того — модернистская) подоснова намеренно «приглушена», затушевана, мастерски убрана в подтекст, чрезвычайно, однако, важный как для автора, так и для читателя. Более того, филигранное мастерство писателя проявилось в умении все инновации в области стиля (орнаментальное начало, лейтмотивность, использование импрессионистической манеры письма — вплоть до онейрической техники) — словом, все, что может быть интерпретировано как приметы «литературности», преподнести как фольклорную традицию — или по крайней мере соотнести с нею (так, размывание границ между явью и сном также характерно для русского фольклора). На наш взгляд, определять клычковский текст как модернистскую прозу позволяет прежде всего концептосфера романа, которая в полной мере раскрывается с помощью «вторичного языка» — мифологем, «спрятанных» в сюжетных и фабульных схемах, в алгоритме построения системы персонажей и композиции романа в целом. На наш взгляд, и мотивная структура, и образный ряд романа во многом предзаданы культурой Серебряного века.

---

[363] Кислицын К. Н. Проза С. А. Клычкова: поэтика магического реализма. С. 72.

Н. М. Солнцева полагает, однако, что «идеологически на новокрестьян никто из интеллектуальной элиты Серебряного века не повлиял… Есть основания говорить о сознательном или бессознательном восприятии ими прозаических опытов Андрея Белого, большинство из них познакомилось с ним уже после „Серебряного голубя“ и „Петербурга“»[364]. На наш взгляд, в связи с Клычковым, действительно, сложно рассуждать о непосредственном влиянии на его взгляды представителей символизма или даже более близкого ему акмеизма (через Городецкого, Ахматову или Мандельштама), но сами стиль, модернистская техника не могли не стать своего рода проводниками идей Серебряного века, каковые, разумеется, явились предметом переосмысления — в том числе в «Чертухинском балакире».

Так, Топоров утверждает, что «Серебряный голубь» «по справедливости может считаться подосновой „неомифологической“ литературы и одновременно ее высшим достижением, уже преодолевающим обычные рамки „неомифологизма“… „завершение“ неомифологической перспективы требует введения в поле зрения исследователя романа Белого, в котором оказываются органически, хотя и не всегда явно, соединены глубинная мифопоэтическая основа и злоба дня — судьба народа и России»[365]. На наш взгляд, слова исследователя могут быть применены и к роману Клычкова — хотя речь, безусловно, должна идти об опосредованном влиянии — через ту литературу его современников, которая создавалась в диалоге с произведением Белого. Как и в «Серебряном голубе», в романе Клычкова тема гибели патриархального мира также оказывается в поле взаимодействия вечных, исконных и злободневных вопросов.

Безусловно, звучащие в романе Клычкова темы веры и безверия, борьбы добра и зла относятся к разряду общечеловеческих (а некоторые из них — поиск веры, истинной церкви и пр. – входят и в идейную сферу специфической

---

364 Солнцева Н. М. Проза новокрестьянских поэтов (С. Есенин, С. Клычков, Н. Клюев). Текст: электронный. (дата обращения: 29.04.2026).

365 Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». С. 40.

старообрядческой культуры). Однако нельзя отрицать тот факт, что многие из занимающих автора романа философских вопросов выдвинулись на передний план именно в эпоху расцвета символизма (от Мережковского с его «Христом и антихристом» до Белого с его «Серебряным голубем»). Так, сложно игнорировать отзвук центральной мифологемы Серебряного века — противостояния и взаимодействия аполлонического и дионисийского начал в мире и в человеке — в клычковских поисках «лада», гармонии, способной обуздать хаос русской души. Так, Скороспелова пишет: «Нельзя не сказать, что поэтизируя Чертухино, Клычков сознает, что угрозу „младенческому древнему миру“ несет не только „железный гость“ (по С. Есенину) или „железный черт“. В глубинах самого крестьянского Космоса С. Клычков обнаруживает внутреннюю неслаженность. Неразрешимые расхождения между языческими представлениями и христианскими: „крестьянский дуализм“, поиски „народного православия“, опасные игры с Дьяволом, приводящие к гибели искателя мужицкого Бога, — все это само по себе чревато у Клычкова трагическим исходом»[366].

Двоеверие (или диалог язычества и христианства), столь ярко проявляющееся в русском фольклоре и особенно в быличке, также входит в круг общесимволистских проблем, призывая вспомнить теоретические работы и художественные произведения Мережковского, Сологуба, Вяч. Иванова и др.

И, разумеется, сосредоточенность как автора, так и его героев на вопросах пола (точнее, плоти и духа) также вписывается в общемодернистский контекст. Об актуальности темы соотношения двух начал в мире и человеке размышляет не только Спиридон (и / или Антютик, говорящий о том, что в мире низшей демонологии нет «сунгузу» — физиологического соития в любви), но и автор, что проявляется в самих принципах группировки персонажей. И две жены Спиридона, и две его дочери могут быть рассмотрены

366 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 82.

в контексте противопоставления чувственности и аскезы, явной и невидимой неискушенному глазу красоты. «Раскованность» и «раскрепощенность» рассказчика, повествующего о чувственной стороне любви, коррелирует с откровенностью заветных сказок, но авторская интенциональность — «направленность» на «предмет» (в терминах феноменологии Гуссерля) предопределена все же Серебряным веком, реабилитировавшим ранее запретные темы. При этом, как справедливо подчеркивает Солнцева, «тяжелая чувственность не свойственна Клычкову»: действительно, образы и Спиридона и Ульяны свидетельствуют о том, что культ телесности автору претит. И даже цветущая плоть, воплощенная в Феклуше, воспринимается как подлинная красота только потому, что неотделима от целомудренной стыдливости: Феклуша краснеет от смущения «не хуже карамельной бумажки». Еще более отчетливое звучание тема духовной, внутренней красоты и целомудренности, отвечающая самому духу русской культуры, будь то литературная традиция или фольклор, получает в образе «некрасивой» бестелесной Маши. Этот образ, безусловно овеянный и авторским сочувствием, и подлинной поэзией, ассоциируется с русским фольклором и иллюстрациями Билибина — вспомним устойчивую характеристику красавицы в русских народных сказках: «видно, как из косточки в косточку мозжечок переливается». Феклуша и Маша противопоставлены друг другу не как красивое / некрасивое, но скорее как разные представления о красоте — красоте плоти и красоте духа. Клычков словно «проигрывает» в разных вариантах музыкальную тему, мощно прозвучавшую в культуре Серебряного века и эхом отозвавшуюся в наследующей ему культуре постсимволизма. При этом, как справедливо отмечает Солнцева, «Клычков в отношении к плоти и духу не был дуалистом — ни в романах, ни в жизни. Нет дуализма и в мельниковом учении о равных правах плотского и духовного в человеке. Дуализм предполагает независимость и самостоятельность материального и

духовного, их несводимость друг к другу. Клычкова — не дуалист, а христианин»[367].

Однако в связи с творчеством Есенина Солнцева отмечает: «Мистическое отношение к слову — это «школа» Клюева. Но еще и идея, витающая в атмосфере Серебряного века». Думается, сказанное верно и по отношению к Клычкову: идеи, выпестованные Серебряным веком, не могли миновать роман, который, по словам исследователя, «религиозен». Безусловно, религиозное начало произведения предопределено происхождением писателя, великолепно знакомого с культурой староверов, однако несомненно и то, что оно отвечает самому духу, настрою Серебряного века с его мистическими чаяниями, попытками создания Третьего Завета. «Клычков никогда... не испытывал пристрастия к сектантству»[368], — пишет Солнцева, и тема «иной» церкви, как и другие актуальные для старообрядческой (и русской) культуры темы, во многом вызваны, заданы Серебряным веком.

По словам Солнцевой, также Клычков «никогда не искушался теургией»[369]. Роман «Чертухинский балакирь» в полной мере подтверждает мысль исследователя: неканоническая вера героев романа (прежде всего Спиридона) становится причиной бед и несчастий. Однако сам по себе тематический ряд, связанный с образом мельника (в контексте народной культуры фигуры загадочной и даже зловещей), на наш взгляд, свидетельствует о стремлении Клычкова вступить в диалог со своими предшественниками и современниками. Так, неистовый поиск Спиридоном «мужицкого» святого, его дерзкое стремление вступить в контакт с высшими силами, сопоставимые с экстатической самонадеянностью Василия Фивейского, а также визионерский опыт выходят, на наш взгляд, за пределы размышлений о страстном богоискательстве русского мужика (пусть и

---

367 Солнцева Н. М. Проза новокрестьянских поэтов (С. Есенин, С. Клычков, Н. Клюев). Текст: электронный (дата обращения: 29.04.2026).

368 Там же. Текст: электронный (дата обращения: 29.04.2026).

369 Там же.

старовера), но связаны с осмыслением атмосферы Серебряного века, увлекающегося мистицизмом, «эзотерическим христианством». Даже огласовка слова «староверы» (в романе преобладает форма «столоверы») в пространстве авторской мысли может быть воспринята как каламбур, отражающий клычковскую насмешку над мистическими опытами старших современников и распространенным в начале века «столоверчением»: «Все веры, кроме единой — вера — венец осударства, — были неправые, и всякий, без особой различки, кто не по леригии шел, прозывался столовером, хотя и был христианского роду и за столом трапезовал, как и не все же… только со своею посудой… Да экая важность!

Это уж больше так — столоверы! — для-ради насмешки перекобылили мирские попы… Дело не в прозвании: сами столоверы тогда были другие!..»[370]

Разумеется, рассказчик, рассуждающий о внутренней форме слова, не замечает того культурного шлейфа, который тянется за этим неологизмом из Серебряного века, — если кто и повинен в таком восприятии языковой игры, то автор, выглядывающий из-за плеча рассказчика и «подмигивающий» читателю — но делая это столь деликатно, что это не разрушает стилевого (языкового) единства произведения.

Можно вспомнить, что и тема «нежити», или низшей демонологии, столь характерная для жанра былички, является одной из наиболее востребованных культурой Серебряного века («Пузыри земли» А. Блока, «Мелкий бес» Ф. Сологуба и пр.).

Отмеченный Скороспеловой вариант лунарного мифа, предложенный Клычковым, при всей его оригинальности и одновременно укорененности в фольклорном мышлении, в целом задает элегически-импрессионистическую атмосферу произведения, также резонирующую с настроением первых десятилетий XX века (см. Ахматову: «И серебряный месяц ярко над серебряным веком стыл»[371]) и фиксирует тему расставания с миром прошлого.

---

370 Клычков С. А. Чертухинский балакирь. С. 272.

371 Ахматова А. А. Поэма без героя М.: Издательство МПИ, 1989. С. 47.

Прощание с патриархальным миром деревни выливается у Клычкова в размышления о конце мира как такового: при том, что в клычковском тексте можно обнаружить и элементы космогонического мифа (сюжет о происхождении месяца коррелирует с темами быличек[372]), не он определяет структуру романа в целом, о чем говорит и его локальное положение в тексте, и развлекательная компонента самой истории о мужике Иване ленивом. Автора интересует не столько история зарождения, сколько гибели крестьянского Космоса, и в этом отношении можно рассуждать об авторской эсхатологии. Эсхатологический фольклорный миф, коим, на наш взгляд является роман Клычкова, также отвечает жанровым предпочтениям культуры символизма и постсимволизма.

Итак, на наш взгляд, о принадлежности романа к модернистской культуре свидетельствуют не только поэтика, но и идейный план. Подобно многим своим современникам (Вагинову, Мандельштаму), Клычков открывается как художник и мыслитель, осмысляющий уроки Серебряного века, пусть и на ином социокультурном материале. Герои Клычкова пытаются решить вопросы, над которыми в начале века размышляла интеллектуальная и творческая элита. Неомифологический роман Клычкова — это модернистский фольклорный миф, подготовленный культурой Серебряного века и не в последнюю очередь ориентированный на подведение его итогов.

Однако, как уже отмечалось, модернистский (и собственно литературный) стиль в крестьянском мифе намеренно затушеван именно в силу того, что Клычкову, как нам кажется, важно всем литературным приемам найти фольклорный «эквивалент» или фольклорное обоснование. Гораздо более сдержанный по сравнению с гротескным сказом Андрея Белого и с его же выпирающим, кричащим орнаментальным началом, стиль Клычкова доказывает стремление автора преодолеть крайности и излишества не только символизма, но и постсимволизма (и в этом проявляется внутренняя близость

372 Криничная, Н. А. Крестьянин и природная среда в свете мифологии. Былички, бывальщины и поверья поверья Карелии и сопредельных областей : Исследования. Тексты. Комментарии / Н. А. Криничная. — М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2011. 632 с.

клычковской самобытной манеры к акмеизму, в том числе к «адамизму» Городецкого или Зенкевича). Клычков чужд любой чрезмерности — будь то нарочитая «фольклорность» или «литературность»: «При тропеической густоте стиль романов прозрачен. Простота — эстетический критерий Клычкова»[373], — пишет Солнцева. Сдержанное, сбалансированное использование приемов модернистского письма подтверждается и восприятием романа современниками, которые, вспомним, чаще сравнивали автора не с Белым или Пильняком, но с предшественниками (Мельниковым-Печерским, Лесковым, Гоголем)[374], что, на наш взгляд, подтверждает продуктивность анализа текста в свете жанровых, а не стилевых исканий автора.

Таким образом, влияние искусства XX столетия на творчество писателя не сводится к вопросам «техники», но отчетливо проявляет себя в концептосфере, сформированной не только коллективным бессознательным — фольклорным мировосприятием, но и культурой модернизма. Клычковский роман — законченное авторское высказывание, в котором неомифологическое мышление закономерно находит уникальное мифопоэтическое выражение.

Жанровая доминанта произведения, художественное своеобразие которого предопределено сложным взаимодействием фольклорного и литературного начал, может быть выявлена лишь с учетом соотнесения элементов микро- и макропоэтики (забегая вперед, отметим принципиальную важность подобного взгляда на клычковский текст, поскольку «единицей измерения» жанра неомифологического романа в произведениях других авторов может быть и слово как таковое — см. странноязычие Платонова).

§ 3.4. Жанровое своеобразие «Чертухинского балакиря»:от былички к сказке

373 Солнцева Н. М. Проза новокрестьянских поэтов (С. Есенин, С. Клычков, Н. Клюев). Текст: электронный (дата обращения: 29.04.2026).

374 «В книге «Балакирь», вся чарь и сладость Лескова, и чего Лесков не досказал и не высказал, что только в совестливые минуты чуялось Мельникову-Печерскому от купальского кореня, от Дионисиевской вапы, от меча-кладенца, что под главой Ивана-богатыря, — все в «Балакире» сказалось, ажно терпкий пот прошибает» (Клюев Н. А. «Записи разных лет»: запись 28 ноября 1926 г. Цит. по: Азадовский К. Николай Клюев. Л.: Советский писатель, 1990. С. 272.)

Клычковский «неомиф» глубинно связан с «природным» синкретизмом фольклора, который берется во всей своей целокупности и нерасчлененности — входит в роман во всем своем жанровом многообразии. Иными словами, клычковский вариант «синтетизма» предусматривает взаимодействие не только литературы и фольклора, но и различных фольклорных жанров, которые, не теряя своих сущностных признаков, представлены в тексте не как окончательно сложившиеся каноны или «образцы», но как живые развивающиеся «организмы», помнящие о своем родстве друг с другом и общем истоке — мифе. Сказанное не означает, что автор стремится абстрагироваться от более позднего культурно-исторического опыта нации, напротив, на основе глубинного знания народной культуры и понимания механизмов формирования фольклорных жанров художник словно воспроизводит путь сотворения фольклорного мифа, предоставляя читателю возможность увидеть сам процесс его рождения из реальности.

Повествовательная рамка, акцентирующая внимание на ситуации рассказывания и привлекающая внимание к образам рассказчика и слушателей, выводит за пределы фольклорной сказки, для которой характерен короткий сказочный зачин, состоящий из готовых формул, отодвигающих события в условное время, давнее прошедшее. Сказочный мир замкнут в себе и не предполагает выхода в реальное пространство. Сказовое слово очевидца, с одной стороны, актуализирует фольклорную традицию былички, с другой — отсылает к литературе, ориентированной на фольклор, — гоголевская модель.

Действительно, в структуре романа можно обнаружить и следы сказки (прежде всего волшебной, но также и бытовой, и так называемой «заветной», развивающей «запретные» эротические темы), и ориентацию на жанр былички, и песенное начало, заявляющее о себе не только песнями и частушками, которые исполняют герои романа, но и самой организацией сцен девичника, свадьбы и др. (и здесь можно отметить параллели с творчеством Б. Пильняка), и, безусловно, лиризацией текста в целом. Однако, на наш взгляд, выявить жанровую доминанту, исходя из представлений о примате того или иного фольклорного жанра в произведении довольно сложно. Так, Игнатова

справедливо отмечает ориентацию Клычкова на жанр былички[375]: это и установка на достоверность, и обращение к образам представителей низшей демонологии (в тексте действуют не сказочные персонажи — такие как Баба Яга или Кощей, но леший, колдунья[376], реальный, а не условный сказочный хронотоп (названа деревня, точно указано время протекания событий), и отсутствие характерных для сказки словесных «формул» и преобладание сказового слова.

Однако сложно согласиться с трактовкой атмосферы клычковского романа как страшной или зловещей (Игнатова подчеркивает, что в быличке «рассказчик вольно или невольно стремится напугать слушателя, что проявляется в том числе и в интонации рассказывания»[377]) — скорее ее можно охарактеризовать как волшебную или собственно сказочную; а «демоническое существо» — Антютик — выступает в роли не антагониста, но чудесного помощника главного героя, что позволяет рассуждать о перенесении в пространство былички сюжетных моделей и схем, характерных для сказки. Так, Кислицын отмечает, что «Клычков исключает лешего из сферы зла, его противопоставление «нечистому» объясняется народным православием, которое было близко писателю. Антютик как бы находится вне поля борьбы между добром и злом, но он столь же древен, сколько и мир, и поэтому является синонимом природы. С его образом связана идея мифических первоистоков и циклическая концепция мира»[378].

---

375 Игнатова А. В. Функция былички в романе С. Клычкова «Чертухинский балакирь» // Вестник Удмуртского университета. История и филология, 2015. Т. 25, вып. 15. С. 150–155.

376 Так, Мелетинский пишет: «Мифические существа, например, в русской сказке иные, чем в русской же быличке, отражающей сохранившиеся в определенной среде суеверия». (Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 265.

377 Игнатова А. В. Указ. соч. С. 151.

378 Кислицын К. Н. Проза С. А. Клычкова: поэтика магического реализма. С. 50.

К чертам былички, отмеченным Игнатовой в клычковском романе, можно добавить и синкретизм язычества и христианства, или черты «двоеверия»[379], особенно ярко проявляющегося в сюжетах о сотворении земного мира и населяющих его представителей низшей демонологии (см. у Клычкова историю происхождения Антютика или рассказ о месяце — мужике Иване Ленивом). Однако и в этом случае логика жанра нарушается в пользу сказочной модели мира: если в быличке доминируют дохристианские представления о мире (суеверия, распространенные в данной местности), то в сказке, несмотря на отсутствие эксплицитно выраженных библейских сюжетов, преобладает христианская система ценностей (герою важно не столько «договориться» с хозяином леса, воды или иной стихии, сколько действовать в соответствии с общечеловеческими представлениями о морали и нравственности).

Кроме того, сама достоверность событий в романе все же подвергается сомнению, что, с одной стороны, отвечает особенностям былички — но уже XX века[380], с другой — не может не вызывать ассоциаций с собственно сказкой, которая подает изображаемый мир как условность. Следует заметить, что к началу XX века жанр былички претерпел значительные изменения. Исследователи указывают на фактическую утрату быличкой ее жанровой сути, на превращение в обычный смешной рассказ: недаром сказители делают специальные оговорки, указывают на «простоту», «темноту» очевидцев происходящих «чудес». Позже былички и вовсе уходят из репертуара фольклорных рассказчиков как потерявшие созвучие мироощущению крестьянина, деревенского жителя, ставшего в одночасье новым — «советским» — человеком. В этом скептическом отношении к достоверности

379 Живов В. М. Двоеверие и особый характер русской культурной истории // Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. — М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 306–316.

380 Так, Игнатова, ссылаясь на работу Э. В. Померанцевой, отмечает: «Уже в конце XIX века... былички утрачивают установку на достоверность и всё чаще воспринимаются как небылицы или рассказываются как пародийные, шутливые, разоблачающие истории» (Игнатова А. В. Функция былички в романе С. Клычкова «Чертухинский балакирь». С. 154).

рассказов о небывальщине как со стороны самого рассказчика, так и со стороны его молодых слушателей и проявляется значимая для рассказчика идея о том, что чертухинский Космос утрачен безвозвратно. При этом отношение рассказчика к описываемому им деревенскому миру гораздо сложнее. В своем повествовании он часто и обильно использует дискурсивные слова *может быть*, *надо думать*, *должно быть* и др. Эти слова, являясь в целом важной частью сказовой манеры в «Балакире» (стилизация под устную речь), вводят также мотив сомнения в правдивости истории. Повествователь как бы намеренно подчеркивает зыбкость границы между правдой и фантазией. Рассказчик-художник по сути творит миф о Чертухине, вымысел для него — непременное и важнейшее условие акта творчества. И он признается в этом читателю (слушателю): «Можешь не слушать, а что соврать, коли доведется, так соврать подчас, ей-богу, — сказать больше, чем правду!..»[381]; «Нет ничего прихотливей и озорней молвы… Она …кружит и перевивает слово за слово …мешая выдумку с жизнью, и саму выдумку, подчас так оживляя и делая ее такой верной и точной, хотя бы этого и никогда быть не могло, что выдумка эта становится сама любой правды правдивей и интересней… Да и жизнь может выкинуть такую штуку, что и ее потом можно принять за складчину»[382].

И даже те «зачины», импровизационный характер которых, казалось бы, восходит к быличке, самой установкой на создание «поэтики недоверия» к слову рассказчика заставляют вспомнить о законах сказки, не только не претендующей на достоверность, но и подчеркивающей условность предлагаемой модели мира[383]. Таким образом, сама модальность («нестрогая

---

381 Клычков С. А. Чертухинский балакирь. С. .

382 Там же. С. .

383 «Десакрализация неизбежно ослабляет веру в достоверность повествования. Она, разумеется, не приводит сразу к сознательной выдумке, к восприятию повествования как «небылицы», но строгая достоверность уступает место нестрогой достоверности, что в свою очередь, открывает путь для более свободной и разрешенной выдумки, хотя «свобода» эта также достаточно ограничена пределами жанра и мифологическим семантическим наследием», — пишет Мелетинский (Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 264).

достоверность» в терминах Мелетинского) сло́ва рассказчика, колеблющегося между различными вариантами оценки событий (в пределах небольшого фрагмента позиция рассказчика может несколько раз измениться, что, вероятно, отражает и его сомнения, и страх быть осмеянным молодыми слушателями) определяет положение клычковского романа как состояние «между» быличкой и сказкой. «Знаю и то хорошо, что доброй половине никто не поверит, зло посмеется и отвернется презрительно, как от небывальщины и старины, как отворачивается девушка от стариковских глаз, в которых вспыхнул при встрече запоздалый затаенный огонь…»[384].

Традиционные словесные формулы былички, к которым прибегает рассказчик, на первый взгляд, указывают на достоверность описываемых событий (на его личное участие или, по крайней мере, на правдивые свидетельства очевидцев): «Так вот, по-вашему по-молодому, выходит: теперь леших нет! Мы с этим даже согласны, но также правда и то, что лешие были! Как тут ни верти, уж были!.. Петр Кирилыч так говорил!.. и мы не стали бы верить, если б самый их главный леший Антютик не был у Петра Кирилыча сватом!..Так уж никак нельзя поверить, потому что у нас в Чертухине живы и посейчас старики, которые у Петра Кирилыча были на свадьбе и могут обо всем рассказать…»[385]. Правдивость описываемого подчеркивают и зачины и концовки глав: «Доподлинно известно, что …», «А мы вот все помним и знаем»; «… можешь сам убедиться: шкура от одного медвежонка, который у барина вырос в медведя и в одночасье издох и посейчас стоит у входа в Чагодуйском музее…»; «Эх братцы жаль, что нет ее [книги «Златые уста» — Н. К.] у меня под руками…». Но эта интенция, намерение рассказчика придерживаться истины нарушается: во-первых, он начинает сомневаться в себе, во-вторых, задумывается о том, как читатель (слушатель) отреагирует на старинную быль: «И сам-то я знаю, что стар. Знаю и то хорошо, что доброй половине никто не поверит и отвернется презрительно как от небывальщины

384 Клычков С. А. Чертухинский балакирь. С. 271.

385 Там же. С. 235.

и старины…»[386]; «Теперь у нас в леших не верят, да и леших самих не стало в лесу…потому, должно быть, их и не стало, что в них больше не верят. А было время — и лешие были, и лес был такой, что только лешим в нем и жить»[387].

Таким образом, события не просто отодвигаются в прошлое, но получают «лукавое» сказочное обоснование: старина, небывальщина становятся «оправданием» поистине сказочных событий. Действительно, сложно игнорировать и сказочную основу произведения, в котором нет традиционных для этого жанра устойчивых словесных конструкций — зачинов (*в некотором царстве*…), а также своеобразных формул, обеспечивающих переход от одного сюжетного блока к другому (*долго сказка сказывается*…), но присутствуют безошибочно узнаваемые образы, темы и сюжетные модели. И поиск невесты, и образ наивного героя, в котором воплощена чистота русской души, и фигуры чудесного помощника и антагонистов-вредителей — все это придает тексту более глобальный масштаб, чем предполагает быличка: история, приключившаяся с неким знакомым рассказчика в одном (точно указанном) месте. Мотив инициации и отмеченное Проппом деление сказочного пространства на «свое» и «чужое» и мотив путешествия не оставляют сомнений в том, что сказка предопределяет композицию романа в целом: «…весь сюжет романа сказочен»[388], — пишет Кислицын. Разумеется, Клычков творчески переосмысляет сюжетные схемы и алгоритмы сказки, подчас предлагая инвертированную сказочную модель (отсутствие счастливого конца противоречит законам фольклорной сказки). Более того, в тексте присутствуют отсылки и к литературным произведениям (это не только пушкинская «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», но и сказочный мир гоголевской Диканьки). Однако литературные сюжеты у Клычкова растворяются в фольклорной стихии (что, как уже было сказано, характерно для устного народного творчества, не отвергающего высокую литературу, но

386 Клычков С. А. Чертухинский балакирь. С. 271.
387 Там же.
388 Кислицын К. Н. Проза С. А. Клычкова: поэтика магического реализма. С. 90.

чутко улавливающего в ней те модели и конструкции, которые ему внутренне близки). Кроме того, «внутреннее» время клычковского романа не замкнуто на сюжете и не ограничено им, как того требует сказка («Сказочное время не выходит за пределы сказки. Оно целиком замкнуто в сюжете»[389], — пишет Д. С. Лихачев), уже «зачин» истории балакиря выводит ее за временны́е рамки событийной части, позволяя утверждать, что в тексте воссоздается модель эсхатологического мифа. Как уже было отмечено, Клычков ориентируется не на канон, но на саму логику развития того или иного фольклорного жанра, не теряющего своей связи с мифом как таковым.

Сказка и быличка в романе выступают не просто как родственные жанры, но как различные этапы развития единого фольклорного мифа. Так, Мелетинский определяет быличку как архаичный вариант сказки: «…«первобытные» сказки еще сами не отпочковались окончательно от мифов и мифологизированных «быличек», к которым восходит в конечном счете их жанровый генезис»[390].

Более того, исследователь показывает сам процесс перехода былички в сказку: «В процессе демифологизации, по-видимому, сыграло свою роль взаимодействие традиции собственно мифологического повествования и всякого рода «быличек», центральными персонажами которых с самого начала были обыкновенные люди, порой безвестные и даже безымянные. Демифологизация героя в сказке дополняется часто нарочитым выдвижением в качестве героя социально-обездоленного, гонимого и униженного представителя семьи, рода, селения. Различные его признаки (например, «незнайка», «неумойка», пассивный безумец «дурачок» и т. д.) обнаруживают глубокое значение на ритуально-мифологическом уровне, но маркируется сознательно именно его социальная обездоленность»[391]. Несложно заметить,

---

389 Лихачев Д. С. Замкнутое время сказки // Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. — СПб.: Алетейя, 1999. С. 22.

390 Мелетинский Е. М. Миф и сказка // Фольклор и этнография. Л.: Наука, 1970. С. 139–147.

391 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 266.

что образы центральных героев клычковского романа и сами их прозвища — «балакирь», «непромыха» — укладываются в схему именно сказки.

Однако главное свойство волшебной сказки — это, пожалуй, именно сосредоточенность на личности, характере главного героя, что и позволяет рассматривать ее как фольклорный аналог и предтечу романа (не случайно у истоков не только исторической прозы, но и романа как такового в русской литературе оказывается «Капитанская дочка», органично сочетающая в себе романическое и сказочное начала). Так, Мелетинский пишет: «Поскольку через инициации и другие «переходные» ритуалы проходит каждый индивид, то сказка с ее интересом к судьбе личности широко использует мифологические мотивы, сопряженные с ритуалами посвятительного типа»[392]. Однако, вслед за Проппом отмечая интерес сказки к проблеме инициации, исследователь не сводит ее генезис исключительно к ритуалу, подчеркивая, что даже «в архаических культурах имеются „неритуальные“ мифы так же как „амифные“ ритуалы»[393]. (несложно заметить, что здесь взгляды исследователя коррелируют с точкой зрения Лосева на миф и ритуал как на «живое» слово, с одной стороны, и застывший канон — с другой).

Кроме того, Мелетинский подчеркивает, что процесс «деритуализации и десакрализации» сопровождается по мере превращения мифа в сказку перенесением акцента с жизни племени на семейные отношения героев (проявлению интереса к «ссорам и дракам, ко всякого рода авантюрным моментам, по отношению к которым допускается большая свобода варьирования и тем самым выдумки»[394]). Заметим, что жизнь семьи и семейных отношений оказываются в центре внимания Клычкова, что также роднит его роман именно со сказкой (в том числе и бытовой, которой соответствуют и сцены свадьбы, далекие от какой бы то ни было идеализации

---

392 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 263.

393 Там же. С. 264.

394 Там же.

сельских жителей, а также поведение лгунов-манипуляторов — Ульяны и Спиридона).

Таким образом, взгляд Игнатовой на «Чертухинского балакиря» как на стилизованную быличку не только не противоречит выявлению в произведении признаков волшебной сказки, но и помогает доказать глубинную связь романа с этими фольклорными жанрами, на разных этапах наследующих мифу.

Одно из самых явных отличий сказки от былички — установка на вымысел или на достоверность — проявляется в самой структуре рассказывания истории и, соответственно, в образе повествователя: в первом случае это сказитель с его «вненаходимостью» по отношению к сказочному миру, во втором — если не очевидец, то знакомый очевидцев или даже участников событий. И в этом отношении роман Клычкова также оказывается «между» сказкой и быличкой: степенное слово сказочного «сказителя» то и дело срывается в «правдивый» рассказ, изобилующий бытовыми подробностями, которые, однако, подвергаются сомнению — самим рассказчиком, которого можно охарактеризовать как ненадежного.

Наивность героя и лукавая осторожность рассказчика выступают как формы авторской саморефлексии: действительно, ни один из вариантов интерпретации чудесного — реалистический или магический — не отменяет другого и не выбирается в качестве единственно возможного. Рассказчик несколько раз «переворачивает» объяснение событий — одна трактовка отменяет другую, чтобы в свою очередь быть взятой под сомнение. Разумеется, подобная «двойная кодировка» событий не является открытием автора и знакома уже романтической культуре: так, в «Лесном царе» В. А. Жуковского две версии финала страшной истории (смерти «младенца») существуют как равноправные (ребенок мог умереть от страха, а мог и «перейти» в мир лесного царя). Можно предположить, что романтику Жуковскому ближе вторая версия, но принципиальная непроясненность авторской позиции — суть стратегии художника, ориентирующегося на драматургический способ изображения мира: в балладе герои раскрываются в

слове и через слово, а повествование редуцировано до своеобразных «ремарок», благодаря чему автору легче «спрятаться», «уйти в тень». Как уже отмечалось, основу клычковского текста составляет именно повествование («сказ») — и уже этим задан горизонт читательских ожиданий (читатель вправе рассчитывать не просто на «комментарий», но и на «расшифровку» событий — со стороны если не рассказчика, не желающего брать на себя ответственность за достоверность поведанной истории, то автора, выражающего свою позицию с помощью подтекста). Выбранная писателем стратегия, формируя «туманную» повествовательную перспективу, порождающую чувство неуверенности в определении границ между речевыми зонами (а точнее, «мысленными пространствами») героя и рассказчика, вынуждает читателя искать «опору» — «универсальную точку зрения», заданную имплицитным автором, проявляющим себя с помощью тех литературных и историко-культурных ассоциаций, которые не могут возникнуть ни у героя, ни у рассказчика, пусть и разделенных временной дистанцией в тридцать лет, но принадлежащих одному миру. Иными словами, именно историко-культурные и собственно литературные аллюзии, как и в романе Замятина, формируют концептосферу произведения и становятся важнейшим способом выражения авторской позиции. «Выведенный за пределы текста», автор заявляет о себе не только как создатель, «архитектор» произведения, но и как писатель, владеющий тем «вторичным языком», на котором и ведется диалог с читателем.

Однако подтекст произведения столь же двойствен и неоднозначен: узнаваемые сюжеты и образы Серебряного века, проступая сквозь «наивное» фольклорное слово, не разрушают магическую атмосферу текста, но, напротив, сгущают ее, хотя и на иных основаниях. Вопросы соотношения духовного и телесного (духа и плоти), поиск идеала (невесты), стремление разгадать тайну красоты («За что девку ославили?») составляют основу проблематики произведения, в котором реминисцентное поле оказывается столь же философски и мистически заряженным, как и событийный, сюжетный уровень. Иными словами, аллюзии и реминисценции в

произведении не столько проясняют фольклорный план, сколько складываются в некий метасюжет, развивающийся подчас параллельно ему. Важнейший аспект этого метасюжета, как уже было сказано выше, — осмысление концептосферы Серебряного века, но также — размышление о специфике национальной культуры и, не в последнюю очередь, о русском национальном характере и об истоках народного поэтического мышления.

Именно благодаря выдвижению на передний план сознания рассказчика, ориентирующегося, в свою очередь, на точку зрения героя (точнее, героев), роман позволяет увидеть сам механизм претворения реальности в сказку, понять, как рождается сказочный сюжет. С помощью особой повествовательной стратегии читатель постоянно смотрит на события под двойным углом зрения — видит в Антютике и сказочное зооморфное существо и хитрого мельника Спиридона, сумевшего одурачить наивного балакиря и сбыть с рук дочку-вековуху; в сознании Маши бобылка Ульяна превращается в сказочную ведьму, принявшую вид доброй старушки, дарящей невесте пусть не отравленное яблочко, но сонную травку. Мельникова дочка, не догадываясь об этом, повторяет судьбу героинь русских волшебных сказок и пушкинской «Сказки о мертвой царевне...», и читатель убеждается, что поведение Маши не продиктовано авторской волей, но вытекает из логики характера: узнаваемый вечный сюжет оказывается прочно связан с архетипическим женским началом.

Художественные открытия Клычкова соизмеримы с результатами исследований Проппа, выявляющего реальную (историческую) основу сюжетов волшебной сказки, Клычков, как подлинный художник слова, позволяет читателю увидеть и социально-исторические, и психологические, и философские *корни* русской волшебной сказки.

Соединяя сказку с быличкой, автор «приближает» к читателю-слушателю сказочные сюжеты, которые традиционно «отодвигались» в безвременье мифа благодаря формулам «жили-были», «в некотором царстве…». Уникальность клычковской сказки проявляется в том, что она постоянно подвергает сомнению тезис «сказка — ложь», или выдумка. Ситуация сомнения в

«вымышленности» истории (и, напротив, в «правдивости» оной) — своего рода предвосхищение постмодернистской «эпистемологической неуверенности» — поддерживается благодаря особой сказовой манере.

Безусловно, рассуждения о жанровой специфике клычковского романа будут неполными, если не учитывать влияние литературных жанров — и не только романа, но и литературной сказки, имеющей свою историю, свою традицию. Литературную сказку отличает от фольклорной большее разнообразие самостоятельных сюжетов, отклонения от выявленного Проппом алгоритма (морфологии волшебной сказки), выход за пределы замкнутого сказочного мира.

Клычков ориентируется прежде всего на явление *русской* литературной сказки, при том что нельзя отрицать и влияние на него европейской традиции — возможно, не только литературной. И «проводником» влияния, в том числе, возможно, театрального, явилась атмосфера Серебряного века — это постановки пьес Ибсена, Метерлинка с их волшебством, зримым чудом, преломившиеся в свою очередь в творчестве поэтов и писателей модернистов. Но, думается, верным будет утверждение, что первичны для Клычкова здесь все же поэзия и драма (шире — театр), а не прозаическая сказка Серебряного века (оказавшая скорее влияние на творчество Замятина — это прежде всего сказочки Сологуба, наследующие сатирам Салтыкова-Щедрина, в свою очередь восходящим к басне[395]).

Но если говорить о жанровой модели литературной сказки, актуальной для Клычкова, то в этом случае вновь следует признать, что для писателя первичен опыт XIX века — и прежде всего Пушкина и Гоголя. М. Н. Липовецкий*[396], рассматривая черты литературной сказки 20-х годов XX века на примере творчества таких писателей, как С. Клычков, Ю. Олеша,

---

395 «Та литературная традиция, к которой восходит щедринская сказка, — это не столько традиция сказки, сколько традиция басни», — пишет А. С. Бушмин (Бушмин А. С. Сказки Салтыкова-Щедрина. — Л.: Художественная литература, ленинградское отделение, 1976. С. 16.).

396 *Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org.

Е. Замятин, А. Ахматова, М. Цветаева, В. Хлебников, Н. Клюев, Л. Леонов, особое внимание уделяет различиям между жанровыми ориентирами писателей-сказочников, но при этом, безусловно, выявляет инвариантные черты русской литературной сказки как таковой. Закономерно обращаясь к трудам своих предшественников в этой области, он отмечает, что ключевые признаки обозначены уже ими:

1. Ярко выраженное авторское начало.

2. Наличие вторичной условности, фантастики, которая воспринимается как нечто неожиданное героями (в отличие от фольклорной сказки, в которой доминирует пафос «неудивления»).

3. Феномен чуда — при сохранении этого обязательного условия как для фольклорной, так и для литературной сказки последняя подвергает его переосмыслению.

4. Адресация прежде всего детской аудитории.

5. Опора на фольклор — и прежде всего на традиции волшебной сказки.

6. Замкнутость и устойчивость формы.

7. Развитие действия в условном хронотопе.

Однако, на наш взгляд, в данной книге не всегда корректно расставлены акценты в комментировании того или иного положения предшественника-«оппонента». Так, неразличение понятий «фантастика» и «чудо» искажает смысл высказывания Брауде: «Единственный устойчивый признак литературной сказки, по Л. Ю. Брауде, фантастический сюжет („чудо (...) сюжетообразующий фактор“). Но в таком случае и „Фауст“ Гете, и „Нос“ Гоголя — это литературные сказки»[397], — пишет исследователь. Оппонируя исследователю, подчеркнем: очевидно, что в повести Гоголя несчастье, произошедшее с майором Ковалевым, ни в коей мере не подпадает под категорию чуда (особенно в лосевском понимании слова, актуальном именно для сказки).

---

[397] *Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск: Издательство Уральского университета, 1992. С. 4. (Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org.)

Возвращаясь к роману Клычкова, отметим, что в нем не соблюдается важнейшее условие сказки как таковой (прежде всего фольклорной) — преимущественная ориентация на детскую аудиторию: клычковский неомифологический роман явно не предназначен для детей. Сказка для взрослых, безусловно, обладает рядом отличительных черт — и некоторые мы уже отмечали: отсутствие обязательной счастливой развязки, присутствие эротики и пр. Однако, при том, что существует фольклорный жанр, «отвечающий» за тему эротики — так называемые заветные сказки, следует признать, что для клычковского романа эта традиция не столь актуальна, в отличие от модели волшебной сказки, занимающей в иерархии фольклорных жанров (и не только сказки) верхнюю ступень, а она, как известно, ассоциируется все же с детской литературой.

В этой связи актуальным для данного исследования представляется масштабный труд О. С. Октябрьской «Пути развития русской детской литературы XX века (1920–2000-е гг.)»[398].

В книге Октябрьской рассмотрены историко-культурные предпосылки обращения современников Клычкова к сказке и те изменения в ее жанровой природе, которые порождены эпохой. Как отмечает В. А. Недзвецкий в рецензии на учебное пособие, разработанное Октябрьской на основе учебного курса, который лежит в основе и упомянутой выше монографии, «Октябрьская стремится проанализировать рассматриваемые ею произведения (или все творчество писателя) в собственно литературном контексте — родовом, жанровом, стилевом. Занимая в книге ее основную часть, этот анализ стал, на наш взгляд, особенной удачей автора. Ведь художественное своеобразие творческого создания и становится по-настоящему зримым лишь при

398 Октябрьская О. С. Пути развития русской детской литературы XX века (1920–2000-е гг.). М.: МАКС Пресс, 2012. 360 с.

сопоставлении и сравнении его с однородными ему созданиями других авторов, предшествующих и синхронных с ним»[399].

Стремление исследователя рассмотреть литературную сказку в синхронии и диахронии отчетливо прослеживается в рассмотрении жанровой природы литературной сказки. В монографии Октябрьская пишет: «Современная писателю общественная ситуация, а также текущий литературный процесс все сильнее начинают влиять на сказку, что, безусловно, стало приводить к постепенному размыванию ее канонических жанровых основ»[400]. Одним из радикальных изменений в «геноме» сказки автор исследования считает новую концепцию чуда. Обыгрывая название знаменитой пьесы Е. Шварца (написанной, однако, уже в 1954 году), Октябрьская на примере сказки Олеши «Три толстяка» показывает, как трансформируется в литературе 20-х годов XX века концепция чуда и чудесного — теперь читателю предстоит поверить в «обыкновенное чудо»: «Все сказочные приключения лишены привычного для народной сказки волшебства, а скорее напоминают не менее интересные для ребенка ловкие цирковые трюки. Чудо мыслится прежде всего в романтико-героическом и социальном аспектах, что отвечало духу времени создания сказки, но не меняло функции чуда. Олеша не использует традиционную фантастику, характерную для волшебной сказки, но сохраняет значимую для нее жанровую ситуацию — борьбу за гармонизацию мира и такие черты сказочного повествования, как игровое, карнавально-праздничное начало, совмещая его с традицией романтической новеллы или повести-сказки с присущей им игрой с мотивами мертвое / живое, театр / цирк, с сюжетом оживающих кукол и т. д. Таким образом, роман-сказка «Три толстяка» открывает новую ипостась чуда — его обыкновенность»[401].

---

399 Недзвецкий В. А. [Рецензия] // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2013. № 2. С. 190–193. Критика и библиография. Рец. на кн.: Октябрьская О. С. Пути развития русской детской литературы XX века (1920–2000-е гг.).

400 Октябрьская О. С. Пути развития русской детской литературы XX века (1920–2000-е гг.). С. 196.

401 Там же. С. 199.

Безусловно, по отношению к роману Клычкова рассуждать об установке на воссоздание атмосферы цирка, клоунады и пр. невозможно, но сама конструкция — обнажение *механики* чуда, позволяющее подвергнуть сомнению возможность его иррациональной, «внеземной» природы, — обнаруживает конвергентное родство с типологически несхожими явлениями культуры, в том числе с литературой для детей. Несложно заметить, что в романе Клычкова попытка рационализации чудесного, как и желание претворения утопии, чуда мечты в жизнь подвергается ироническому переосмыслению (конечно, это горькая ирония, переходящая в сарказм): рукотворное чудо — уже не игра, а обман, манипуляция, которая оборачивается гибелью героев и мира, уничтожением подлинно чудесного (как уже было отмечено, клычковский неомифологический роман вбирает в себя черты современных ему жанров). Как отмечает Липовецкий*[402], «…ситуация полной гармонии между обыденной реальностью крестьянского быта и волшебной сказкой природы подчеркнуто отнесена у Клычкова в идеальную даль прошлого: в пору детства, в ушедшие века. Неидеальная современность не согласуется со сказкой, современные люди, считает Клычков, глухи и слепы к ней»[403].

Следует отметить, однако, что некоторые исследователи относят категорию «обыденности» чудесного к корневым свойствам литературной сказки как таковой. Так, Лупанова уже в сказке XIX века отмечает установку на «иллюзию достоверности»[404].

Эта установка, по мнению исследовательницы, достигается нагнетанием бытовых деталей и подробностей. «Вера в чудо, конкретизация его при помощи черточек реального быта, окружение фантастического множеством

---

402 *Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org.

403 *Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). С. 47. (Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org.)

404 Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. — Петрозаводск: Государственное издательство Карельской АССР, 1959. С. 490.

реальных подробностей — все это позволяет говорить о сказочной реальности, сказочной обстоятельности»[405], — пишет и Ляхова. Таким образом, тема «обыкновенного чуда», выходя не поверхность в XX веке, все же не противоречит корневым свойствам русской литературной сказки — в 1920–30-е годы эта тема становится предметом рефлексии, и трактовка чуда «без чудес» принципиально разнится у писателей, обращающихся к жанру сказки — от восхищения до отрицания.

Еще одним признаком литературной сказки, отличающим ее от сказки фольклорной, исследователи считают игровое начало, более того — «игру жанром», которая привносит в произведение метатекстуальное начало. Литературная сказка оказывается «как бы на пересечении этих двух параметров: фантастической картины мира и игрового начала», благодаря чему «можно достаточно отчетливо отделять литературные сказки от произведений других жанров, тем самым решая проблему отбора материала»[406]. И здесь следует отметить, своеобразие клычковской интерпретации концепции игры — в традициях народной культуры игра может ассоциироваться и с действиями злых сил, во всяком случае в персонажной сфере. Авторская манера вряд ли подпадает под понятие игры (в романе, как уже отмечалось, преобладает трагический пафос «поминальной молитвы»).

Итак, подводя итоги рассмотрения признаков клычковского романа, сближающих его с литературной сказкой, отметим, что они все же занимают подчиненное положение по отношению к жанровым признакам фольклора — былички и фольклорной сказки. Примечательно, что Липовецкий*[407] не считает черты сказки как таковой — не только литературной, но и

---

405 Ляхова В. В. Категория фантастического в советской драматической сказке для детей // Проблемы метода и жанра, Томск, 1980. Вып. 7. С. 23.

406 *Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). С. 7. (Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org.).

407 *Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org.

фольклорной — определяющими в жанре «Чертухинского балакиря», полагая, что в нем «нет еще возрождения памяти жанра волшебной сказки, так как восстанавливается не внутренний каркас художественного мира сказки, а его внешние очертания. Перед нами определенная переходная ступень на пути к литературной сказке 20-х годов»[408]. С этим положением исследователя, на наш взгляд, согласиться сложно, как и с утверждением, что черты сказки в романе Клычкова играли «стилеобразующую роль» или «создавали определенный эмоциональный фон, иной раз использовались как форма частной эстетической оценки»[409].

Исследователь видит в Клычкове, как, впрочем, и в Клюеве, Хлебникове, Ремизове, художника, склонного «к идеализации заповедных сторон народной (…) жизни» и воспринявшего «лишь внешние приметы сказочного жанра»[410]. Осмысление Клычковым сказки в «сугубо декоративном, орнаментальном ключе», по мнению исследователя, и не позволяет соотносить жанр «Балакиря» со сказкой. Но исследователь отказывает «Чертухинскому балакирю» и в наличии романной доминанты, солидаризируясь с теми современниками писателя, которые видели в писателе талантливого стилиста, но не «архитектора», умеющего строить целое: «Отсутствие подлинно конструктивной, «разрешающей» и обобщающей романной идеи в прозе С. Клычкова проницательно отмечено критикой 20-х годов»[411]. Так, приводятся слова Д. Горбова: «Стихийная лепка образов преобладала над активным творческим моментом построения целого уже в «Сахарном немце», в «Чертухинском балакире». Клычков пошел еще дальше именно в этом направлении, значительно усовершенствовавшись как слово- и образотворец, но не сделав никаких успехов как зодчий, сопрягающий части целого в

408 *Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). С 46. (Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org.)

409 Там же. С. 47.

410 Там же.

411 Там же. С. 48.

освещенное внутренней идеей единство <...>. Да и едва ли идея эта вообще может быть найдена в пределах замкнутой крестьянской стихии в ее противопоставлении городу»[412]. Основной посыл критика — замкнутая крестьянская стихия не может обеспечить целостность конструкции (с нашей точки зрения, напротив, верностью писателя идеалам патриархальной деревни обеспечивается композиционная слаженность произведения, раскрывающая авторскую позицию).

Тем не менее исследователь так определяет жанр клычковского произведения: «Ведь это, в сущности, глубоко самобытный народный философский роман, в котором с точки зрения народа решается философский вопрос о смысле мужицкой жизни, счастье мужика»[413]. Думается, однако, что характеристика «Чертухинского балакиря» как народного философского романа — пусть и самобытного — все же не затрагивает его жанровой природы и вряд ли может считаться жанровым определением, как едва ли жанровая доминанта «Кому на Руси жить хорошо» может быть обозначена словами «народная философская поэма» (не случайно по отношению к произведению Некрасова чаще всего используется жанровое определение «народная поэма-эпопея»). Как уже не раз было сказано, жанровая специфика произведения определяется отнюдь не только его проблематикой — и в случае с Клычковым главным является указание на специфику мифологизирования автора, творчество которого принадлежит эпохе зрелого модернизма. И в этом отношении можно принять стремление автора «Поэтики литературной сказки» вписать прозу Клычкова в один ряд с творчеством перечисленных им авторов — Ремизова, Клюева, Хлебникова. Действительно, без учета «орнаментальной техники», как, впрочем, и остальных отнюдь не формальных

412 Горбов Д. А. Сергей Клычков // Клычков С. А. Серый барин: [С автобиогр. / Предисл. Д. Горбова]. — Харьков: Пролетарий, 1927. 264 с. Цит. по [Липовецкий М. Н*. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов]. С. 48. (*Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org.)

413 *Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов]. С. 67. (*Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org.)

признаков модернистского текста, выявить жанровую доминанту романа представляется затруднительным.

Как мы стремились показать выше, модернизм определяет сами принципы взаимодействия сказки и былички, но главное — специфику мифо- и миромоделирования в романе Клычкова.

§ 3.5. «Чертухинский балакирь» и современная русская литература

К сожалению, констатировать присутствие клычковских традиций в литературе второй половины XX века не представляется возможным: долгое время творчество писателя оставалось неизвестным отечественному читателю — и произведения Распутина, Белова, Астафьева и других представителей так называемой «деревенской прозы» обнаруживают сходство с романом «Чертухинский балакирь» и творчеством Клычкова в целом лишь на уровне типологических параллелей. Разумеется, новокрестьянская литература (прежде всего поэзия Есенина) не могла не воздействовать на мировоззрение и манеру писателей, сосредоточенных на проблемах деревни (вопрос о рецепции традиций новокрестьян в творчестве писателей 70-х годов так или иначе затрагивают все специалисты в данной сфере), однако целью главы является не выявление генезиса того или иного произведения (проблематики, основных мотивов, образов и пр.), но рассмотрение наиболее репрезентативных жанровых моделей русского неомифологического романа, ориентированного на синтез фольклорных и новейших литературных мифов. Именно «Чертухинский балакирь» является текстом, в котором соединение фольклорного элемента с «вторичным языком» XX столетия (поэтикой мифологизирования) выступает в беспримесно чистом виде, прежде всего благодаря сознательной опоре автора на достижения модернистской культуры: как уже отмечалось, обращение к мифу не является прерогативой исключительно модернизма и может быть обнаружено в творчестве писателей реалистической направленности, однако наиболее полно и последовательно

установка на мифотворчество заявляет о себе именно в прозе авторов, в той или иной степени наследующих символизму[414].

И если в произведениях Распутина и других писателей-«деревенщиков» многочисленные эксплицитные отсылки к литературе XIX века призваны подчеркнуть связь с традициями реалистической прозы, то «преодоление реализма» протекает в их творчестве в пространстве подтекста, который мог (а, возможно, и должен) был остаться незамеченным не только неискушенным читателем, но и, что важнее, цензором — поборником идей нормативизма (социалистического реализма). Положение писателей-«деревенщиков» в 70-е годы XX века, безусловно, было неоднозначным: «новое почвенничество», с одной стороны, воспринималось как дань идеям народности, но, с другой, не могло не вступать в конфликтные отношения, идти вразрез с идеологией, так как было чревато подменой идеи коммунистического интернационального рая поисками национального лада. Разумеется, не менее опасной для литературы монистического типа была и художественная стратегия писателей, осмеливающихся на эксперимент, пусть и «оправданный» обращением к фольклору. Так, наивный герой романа Белова «Привычное дело», у современного читателя ассоциирующийся не только с шукшинским чудиком, но и с платоновским «сокровенным человеком» — прежде всего благодаря той атмосфере экзистенциального отчаяния, которую не может рассеять даже неизбывное народное жизнелюбие и балагурство, — разумеется, восходит к общему для этих персонажей архетипу Ивана-дурака, что и дает ему «право» на пребывание в пространстве советской литературы. Распутинские и астафьевские размышления о космических законах бытия, явно выводящие произведения на уровень философских открытий XX века, могли быть интерпретированы как развитие «безопасной», «безобидной» темы природы и

414 Руднев В. П. Словарь культуры XX века. С. 184.

пр. Работы Большаковой, Лейдермана и Липовецкого*[415], Голубкова[416] не оставляют сомнений в том, что сама постановка вопросов онтологического порядка выводит произведения Белова, Астафьева за пределы сугубо реалистической поэтики, однако вряд ли можно рассуждать о намерении того или иного автора возродить традиции Серебряного века: несомненна значимость для них наследия классической литературы XIX века — и восполнение лакун, стягивание разновременных пластов отечественной культуры XX века часто свершалось лишь благодаря силе таланта того или иного художника слова: так, сегодня очевидно, что распутинская концепция времени обнаруживает родство с той рецепцией бергсонианства, которая имела место в культуре первой половины XX века (наиболее отчетливо заявившей о себе в творчестве О. Мандельштама[417]; или — опосредованно, сквозь призму творчества Пруста — в произведениях младшего поколения первой волны эмиграции[418]); тема бесконечных и безнадежных духовных блужданий, доминирующая в «Привычном деле», коррелирует с важнейшей для символизма теорией дурной бесконечности (Лейдерман и Липовецкий*[419]); лейтмотивная техника, цветовая символика, синкретизм ощущений в произведениях Астафьева сопоставимы с художественными

---

415 *Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproj.ct.org.

416 Так, М.М. Голубков пишет, что Распутин «от сугубо реалистических произведений («Деньги для Марии», «Уроки французского») … приходит к модернистскому осмыслению действительности в «Прощании с Матерой», хотя в последних своих произведениях (повести «Дочь Ивана, мать Ивана», цикле рассказов 90-х годов) вновь обращается к реалистическим принципам типизации. Современная литература явно устала от символизации, от модернистских обобщений и стремится даже не к реализму, а к натурализму». Голубков М. М. Образы русского дома и мотив бездомности в литературе XX–XXI вв. // Мир русскоговорящих стран. 2021. № 3 (9). С. 48–57.

См. также работы Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* (*включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org) Современная русская литература, 1950–1990 годы. Т. 2. — М.: Академия, 2003. 688 с.; Большакова А. Ю. Феномен деревенской прозы // Русская словесность. 1999. № 3. С. 15–19.

417 Пак Сун Юн. Органическая поэтика Осипа Мандельштама. — СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2008. 248 с.

418 Нижник А. В. Русский модернизм 1920–1930-х годов (Г. Газданов, В. Набоков, О. Мандельштам): рецепция художественных открытий М. Пруста. Дис. … канд. филол. наук. М., 2016.

419 Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* (*включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org). Указ. соч.

открытиями русской прозы и поэзии как XIX, так и XX века — в том числе и с достижениями отечественного модернизма. Однако, на наш взгляд, модернистская «прививка», явственно ощущаемая в творчестве этих писателей онтологической направленности, могла иметь своими истоками не столько русский модернизм, сколько универсальный язык мировой культуры XX столетия (наряду с литературой, «включавшей в себя» живопись и кинематограф, часто являвшихся едва ли не основными каналами, по которым современное искусство проникало в духовное пространство «советского человека» — так что игнорировать воздействие иных «медиа» на сознание и художественную манеру того или иного писателя не представляется возможным), в том числе магический реализм именно в его латиноамериканском «изводе». Так, творчество Маркеса, Борхеса, Кортасара, несомненно, являлось неотъемлемой частью отечественной культуры XX столетия.

Не углубляясь в компаративистский и интермедиальный аспект проблемы рецепции модернистских начал в творчестве писателей второй половины XX века, отметим вслед за Чуприниным, что их произведения дают основания для рассуждений об отечественном варианте магического реализма (в его латиноамериканской версии, обнаруживая с ним больше точек соприкосновения, чем литература «новокрестьян», хотя бы на том основании, что в данном случае можно говорить если не о явной ориентации на творчество Маркеса и др., то о знакомстве с тем искусством, которое во многом явилось предпосылкой и условием для возникновения и существования феномена магического реализма (это и экспрессионизм, и сюрреализм в живописи и отчасти в кинематографе, хорошо известный в СССР). Как это ни парадоксально, но распутинская Матера (вопреки эксплицированной реалистической традиции) оказывается гораздо ближе к художественным мирам Маркеса, Карпентьера и др., чем клычковский роман, выдержанный в модернистской эстетике, ближе хотя бы потому, что чудесное у Распутина не допускает самой возможности реалистической мотивировки (образ хозяина), и лосевская концепция чуда, явленного в слове,

распространяется на мир не только героев, но и имплицитного автора (и, разумеется, читателя).

Кроме того, в творчестве писателей-«деревенщиков» проступают жанровые контуры не только эсхатологического мифа, но и антиутопии — необходимого элемента магического реализма (по Гугнину). Тем более подобный взгляд на реальность как на условную, зыбкую субстанцию актуален для писателей, опирающихся в своем творчестве на национальные мифы так называемых народов СССР, — Айтматова, Кима, Искандера и др.

Сколь бы ни были важны для Клычкова собственно национальные славянские мифы, в его творчестве они не могут быть отделены от евангельских, библейских (и, разумеется, литературных) сюжетов, поскольку «абсорбированы» многовековой народной культурой, существующей в поле взаимодействия языческих и православных традиций (пусть и в различных ее вариантах — в том числе и старообрядческом). Однако для Клычкова, как и для Есенина с его «языческим христианством», синтез двух начал народной жизни не отменяет и их конфликта. Оппозиция архаических народных верований и религии еще актуальна, более того, именно она во многом определяет противоречия сознания героев и крестьянской жизни в целом (и здесь, как уже отмечалось выше, представители новокрестьянской литературы развивают традиции Серебряного века, пытаясь ответить на важный для Мережковского и Белого вопрос о возможности синтеза христианства и язычества).

В творчестве писателей-«деревенщиков», на наш взгляд, славянская мифология уже не противопоставляется религии, но становится, как это ни парадоксально, ее «полномочным представителем» — проводником не только христианских ценностей как таковых, но евангельских сюжетов и мотивов, которые в силу цензурных соображений в тексте не могли быть вынесены на поверхность, тогда как персонажи и связанные с ними сюжеты славянской мифологии относились к разряду «разрешенных». Последние были достаточно широко представлены и в официальной культуре (в том числе и массовой: образы Лады, Леля и пр. фигурировали в песнях советской эстрады),

возможно, потому что ассоциировались не с языческими верованиями, но с фольклорным «кодом», который к тому же воспринимался и как язык русской культуры как таковой (прежде всего благодаря живописи, опере и театру). На наш взгляд, противостояние христианства и язычества, актуальное для русской культуры первой половины XX века, в искусстве 70–80-х годов XX века уступает место иной оппозиции — дисгармоничного настоящего и прошлого, которое в свете временной перспективы обретает изначально не присущую ему цельность. И если у Клычкова, оплакивающего тот уходящий мир, которому он принадлежит по рождению и судьбе, все же нет идеализации народной жизни и старины, то в творчестве писателей-«деревенщиков», видящих патриархальный мир сквозь дымку просветленного воспоминания, тот является воплощением утраченного «лада» (подобно тому как в 70–80-е годы Серебряный век многими видится единым, внутренне непротиворечивым культурным пространством). Творчество Распутина, Белова, Айтматова и др. оказалось ярким событием современной им культуры во многом именно потому, что стало отражением сознания человека 70-х годов XX века, того сознания, которое, протестуя против выхолощенных идеологических схем, заменяло их другими ценностными ориентирами, закономерно включая естественный «механизм защиты» от навязываемых ему в течение десятилетий идеологических клише, призванных отлучить его от многовековой истории, стереть культурную память.

Современная литература позволяет судить о жизнеспособности не только «городских мифов» (петербургского и московского текстов), но и той модели фольклорного мифа, которая, на наш взгляд, наиболее ярко заявила о себе в творчестве С. Клычкова. Более того, по отношению к произведениям современных авторов уже можно с определенной долей уверенности заявлять о существовании собственно клычковской традиции (усилиями отечественных исследователей и прежде всего Н. М. Солнцевой он введен в круг чтения отечественного читателя). Однако жанровая матрица романа, вбирающего в себя черты сказки (а также былички и иных фольклорных жанров, наследующих мифу), неизбежно подвергается и критическому

переосмыслению и, становясь объектом деконструкции, формирует антиутопию или постутопию («Кысь» Т. Толстой, «День опричника» В. Сорокина и т. д.). Собственно утопическая модель фольклорного мифа чаще заявляет о себе в пространстве массовой литературы — в русском фэнтези («Волкодав» М. Семеновой и пр.), которое, несмотря на очевидную связь с каноном, сформировавшимся в западной культуре, обладает рядом специфических национальных особенностей — прежде всего ориентацией на «язык» славянского фольклора и традиции русской волшебной сказки.

Как подчеркивает Е. М. Неёлов, анализирующий «демонологический роман» «На берегах Ярыни» (автор — современник Клычкова А. Кондратьев), «соединение фантастического мира, построенного на материале народной мифологии и демонологии, с логикой и поэтикой волшебно-сказочного сюжета рождает новую разновидность литературной фантастики — „фэнтези“»[420].

Кроме того, Неёлов рассматривает и ремизовское переложение «Повести о Петре и Февронии» как «своеобразную предтечу характерной для русской литературы последнего десятилетия так называемой „славянской фэнтези“» и полагает, что «в ее духе полностью выдержан рассказ о мече, убившем змея, подобно тому, как элементы фэнтези, так сказать, задним числом, легко обнаруживаются в известном романе А. Кондратьева „На берегах Ярыни“, созданном полностью на фольклорном материале»[421].

Нет сомнений, что и роман Клычкова, построенный на материале славянской культуры, может быть рассмотрен как своего рода предтеча русского варианта фэнтези. Однако если Кондратьев связывает с представителями низшей демонологии прежде всего природные и погодные явления (Е. А. Афанасьева полагает, что писатель обращается к

---

420 Неёлов Е. М. О фольклоризме «демонологического» романа А. Кондратьева «На берегах Ярыни» // Фольклорная культура и ее межэтнические связи в комплексном освещении: межвуз. сб. — Петрозаводск, 1997. С. 164–170.

421 Неёлов Е. М. «Два сердца — один дух» (заметки о рецепции «Повести о Петре и Февронии» в русской словесности XX века) // Проблемы исторической поэтики. 2005. Т. 7. [Электронный ресурс]. URL: http://poetica.pro/journal/article.php?id=2566 (дата обращения: 01.04.2024).

мифологической школе А. Н. Афанасьева и, «используя образ водяного и утопленника, идёт по традиционному пути фольклора, лишь слегка трансформируя и поэтизируя его»[422]), то Клычков, как мы постарались доказать в этой главе, фольклорную традицию соотносит с художественными завоеваниями модернизма и творчески переосмысляет образы народной демонологии. Следует отметить, однако, что и в романе Кондратьева В. Топоров видит проявление неомифологизма, характерное именно для модернистской культуры, особое внимание уделявшей идее взаимодействия, синтеза искусств, о чем уже говорилось в первой главе исследования. И обращение к славянской мифологии можно обнаружить в произведениях как художников и скульпторов, так и писателей и поэтов[423].

Современная высокая литература, пожалуй, не столь часто откликается на жанр фольклорного мифа в его утопической (а не антиутопической, ипостаси); исключением является «Лавр» Е. Водолазкина, ставший событием национальной культуры, возможно, во многом благодаря тому, что не может не восприниматься как развернутая «ответная реплика» на художественные высказывания Т. Толстой и В. Сорокина: как бы ни уверял автор, что он

422 Афанасьева Е. А. «Демонологический» роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни» как предвестник жанра «славянской» фэнтези // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Серия: Филология. 2009. № 2 (26). С. 89–96.

423 И. Б. Суслова пишет: «Так, скульптуры Конёнкова в полной мере отражают мир сказок и языческих поверий русского народа. Его «Сова-ведьма», «Старичок-полевичок», «Лесовик» напоминают духов природы, можно заметить, что скульптор словно бродил где-то среди лесов и встретил деревянные фигурки резных языческих божков... В этих скульптурах прочитывается смеховое, ироничное начало, присущее народной культуре. Еще более заметно ироничное отношение авторов к изображаемым персонажам в поэзии начала XX в., таких, как В. Хлебников, В. Нарбут, В. Брюсов и др. Вот выдержка из стихотворения В. Брюсова «Черт и ведьма»»: //Ну, затеял перебранку//Косолапый лысый черт!//Голос — точно бьют в жестянку, // Морда — хуже песьих морд... В других его стихотворениях фигурируют такие персонажи, как Баба Яга, Кащей и др. При сравнении этих произведений со стихотворениями, содержащими образы высшего пантеона древнеславянских богов, следует отметить простоту и непосредственность стиля речи. Таким образом, древнеславянская мифология отображается, в частности, в литературе и искусстве Серебряного века: посредством отражения древних мифологем как таковых (В. Васнецов, И. Билибин, С. Городецкий, В. Хлебников); — неоромантической и символической интерпретации языческой архаики (предсимволисты и «старшие» символисты); — в виде отображения народных воззрений на природу (С. Конёнков, С. Дрожжин, Н. Клюев и др.); — изображение образов славянской мифологии в сатирическом ключе (В. Хлебников, В. Брюсов, В. Нарбут и др)». (Суслова И. Б. Славянский миф в литературе и искусстве Серебряного века — этико-педагогический экскурс // Вестник Университета Российской академии образования. 2017, № 1. С. 8–14.

свободен от влияния постмодернизма[424], несложно заметить, что не только приемы, техника письма, но прежде всего проблематика его произведения существуют в контексте диалога с современной культурой — как с «элитарной» литературой, так и с «массовым» искусством, далеким от постмодернистских установок. Очевидны, на наш взгляд, переклички с фильмом П. Лунгина «Остров» — не только в сфере проблематики, в пронзительной интонации, заданной жанровой моделью так называемого «кризисного жития», воссоздающего проступок героя и последующее изживание им своей вины, но даже на уровне отдельных сцен и эпизодов — благословение героем юной матери, боящейся огласки «греха». Разумеется, проблематика произведения не исчерпывается полемикой с современной культурой (автор творит свой миф о русском православном мире, выделяя прежде всего вневременные константы бытия и предлагая свою концепцию времени, лишь на первый взгляд коррелирующую с бергсонианской длительностью, а «в пределе» восходящую к той модели циклического времени, которая характерна именно для мифопоэтического мышления). Ученик Д. С. Лихачева, великолепный знаток культуры Древней Руси, Е. Водолазкин мастерски сопрягает различные фольклорные и литературные жанровые модели (хожения, жития, сказки, сказа, притчи и пр.), позволяя читателю ощутить сам механизм формирования внутренне единого фольклорного мифа, в котором так называемая «относительная мифология» (по Лосеву) — вынесенные на поверхность или спрятанные в подтекст аллюзии на произведения различных культур и эпох — оказывается частью мифологии «абсолютной», не переводимой на язык «рацио» истории чуда, явленного в слове. Цитаты из произведений А. С. Пушкина, А. Сент-Экзюпери, аллюзии на произведения Л. Андреева (диалог Арсения-мальчика с Елеазаром), А. Платонова (прежде всего «цитация стилем») даются не «поверх» сознания центрального фокального персонажа (как это происходит

[424] Водолазкин Е. Г. Великая литература возникает не на пустом месте. [Электронная газета]. URL: https://rg.ru/2013/09/24/vodolazkin.html (дата обращения: 02.04.2024).

в произведениях Е. Замятина, С. Клычкова и других писателей первой половины XX века), но как факт его внутренней жизни. Благодаря этому «вторичный язык» (по З. Г. Минц), или «поэтика мифологизирования» (по Е. М. Мелетинскому), существует не в поле остраняющего взгляда имплицитного автора, но в пространстве потока сознания героя, ведущего непрекращающийся внутренний диалог с Устиной. Весь текст обращен к ней, что подчеркивается экстатической интонацией, заданной не только жанром жития, но и лирической природой текста-послания — прием обнажается и рамочной композицией романа, посвященного Татьяне, жене писателя. Таким образом, уникальность созданной писателем конструкции во многом предопределена именно инверсией сложившейся в модернистском и постмодернистском искусстве схемы, основанной на иронической подсветке некоей истории богатым реминисцентным фоном, проясняющим основные сюжетные линии и образы. Ирония, утонченная игра с мифологемами в романе Водолазкина не только не отменяет высокого пафоса общего высказывания, но оттеняет и усиливает его — прежде всего потому, что понятия внешнего и внутреннего пространства оказываются взаимообратимыми, и здесь можно провести параллель с В. Пелевиным, с той, однако, оговоркой, что, в отличие от последнего, Водолазкин в полной мере «несет ответственность» за высказанную им точку зрения: сколь бы ни была сложна авторская игра, даже неискушенный читатель безошибочно считывает основную «ноту» его произведения, высокую тему, благодаря которой «неисторический роман» оказывается надвременной историей любви. Прорыв в вечность, преодоление «локального историзма», победа над временем утверждается не столько многочисленными философскими рассуждениями героев и сложной пространственно-временной организацией текста, сколько высоким пафосом, сопутствующим центральной теме произведения — «музыкальной партии», ведущей тему любви, которая оказывается сильнее смерти.

Таким образом, родство художественных миров писателей, обращенных к проблемам «крестьянского космоса» или стремящихся вскрыть глубинные основы национальной жизни, выявить истоки народного мировосприятия

благодаря опоре на традиции устного народного творчества, обуславливается не методом или стилевыми исканиями авторов (и даже не принадлежностью к высокой или массовой литературе), но их ориентацией на фольклор (вбирающий в себя литературу и др. виды искусства), ориентацией, формирующей ту явственно ощутимую жанровую доминанту произведения или творчества в целом, которая и влечет за собою «преодоление» реализма в лоне различных художественных систем (направлений).

Художественные завоевания Клычкова и актуальность для литературы XX столетия «нового крестьянского мифа» подтверждают мысль Бахтина о «памяти жанра» («Проблемы поэтики Достоевского», 1963 г.), прорастающего сквозь различные направления и стили и диктующего свою волю помимо писательских интенций и установок.

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Кольцова Наталья Зиновьевна

Жанровые модификации неомифологического романа в модернистской прозе советской России 1920-х – 1930-х гг.

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

доктора филологических наук

Том II

научный консультант

д. ф. н., профессор М.М. Голубков

Москва — 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Том II

ГЛАВА 4. НЕОМИФОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН А. П. ПЛАТОНОВА «ЧЕВЕНГУР»: РУССКАЯ МОДЕРНИСТСКАЯ ПРИТЧА……. 3

§ 4.1. Модернизм Андрея Платонова…… 3

§ 4.2. Жанровое своеобразие «Чевенгура». «Чевенгур» как притча…….. 5

§ 4.3. Сновидческий метод Платонова. Сознательное и подсознательное в романе: «евнух души»……. 39

§ 4.4. Повествовательная структура романа……. 54

§ 4.5. Категории детскости и детского в романе Платонова…….. 64

§ 4.6. Притчевая поэтика телесности. Слово и тело в романе «Чевенгур». Тема пола……. 68

§ 4.7. Поэтика болезни и смерти в романе. Тело как система координат. «Телоцентричность»…….. 80

ГЛАВА 5. «МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. А. БУЛГАКОВА КАК РОМАН-МИСТЕРИЯ……..…. 114

§ 5.1. Специфика модернизма Булгакова……..…….. 114
§ 5.2. Жанровое своеобразие булгаковского романа…….. 116

§ 5.3. От «Театрального романа» к «Мастеру» — от драмы к опере…... 196

§ 5.4. Музыкальное в романе «Мастер и Маргарита»…… 217

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……..... 246

БИБЛИОГРАФИЯ……..... 267

ГЛАВА 4. НЕОМИФОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН А. П. ПЛАТОНОВА «ЧЕВЕНГУР»: РУССКАЯ МОДЕРНИСТСКАЯ ПРИТЧА

§ 4.1. Модернизм Андрея Платонова

Уникальность дарования Платонова позволяет исследователям или уходить от поисков доминанты его творчества — как на уровне стиля, так и в сфере жанра — или определять особенности его текстов «апофатически»: через отрицание той или иной главной черты, подчеркивая, что его творчество не укладывается в узкие рамки какого-либо канона — жанрового или стилевого. Вьюгин пишет: «Всякая попытка определить место Платонова в истории литературы почти неизбежно оборачивается неудачей. Найденное решение каждый раз требует множества оговорок и в конце концов тонет в них, заставляя возвращаться к тривиальному и неодолимому: Платонов аномален, уникален, вне- или почти внеэстетичен»[425]. Полностью разделяя данную точку зрения и понимая, что талант художника всегда шире навязываемых ему рамок, все же постараемся подойти к роману «Чевенгур» с теми критериями, которые на сегодняшний день выработало литературоведение (отдавая себе отчет в том, что любое обозначение того или иного уровня поэтики — не более чем рабочее понятие, позволяющее приблизиться к постижению загадок художественного произведения). Модернизм, авангард, соцреализм, неореализм, сюрреализм[426], магический реализм — все эти дефиниции в той или иной степени приложимы к творческому методу писателя. Если «Чертухинский балакирь» обнаруживает типологическое родство с явлением магического реализма, то «Чевенгур»

---

425 Вьюгин В. Ю. Между двух молчаний: об иносказании Платонова // Москва: Портал «О литературе», LITERARY.RU. URL: https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1197120422&archive=1197244339 (дата обращения: 04.04.2024).

426 Для А П. Казаркина богоискательство и богоборчество — позиция Платонова: модернизм связан с богоискательством, авангард — с богоборчеством, а если писатель движется к религиозному традиционализму — это верный признак неореализма. (Казаркин А. П. Критическая проза Андрея Платонова: поиски контекста // Вестник Томского государственного университета. Серия: Философия. Культурология. Филология. 2003 № 277. С. 144–151.

отсылает прежде всего к сюрреализму[427]. Как подчеркивает Вьюгин, «сюрреалистическая перспектива Платонова была обозначена Бродским, который, как выясняется из элементарного обзора литературы, если не повлиял на многие более поздние критические оценки в этом направлении исследований, то предвосхитил их»[428]. Е. А. Яблоков в комментарии к «Чевенгуру» называет писателя ярчайшим представителем сюрреалистического «барокко» 1920-х годов[429], однако, как справедливо подчеркивает Вьюгин, не уточняет, каковы границы этого понятия[430]. Можно ли считать Платонова сюрреалистом? — задается вопросом Вьюгин и сам же отвечает: «Почему нет, если допустимо объединить под этим словом Кафку, Джойса, Беккета etc.? Однако при этом нужно помнить, что включение в отряд сюрреалистов будет релевантным лишь для того этапа развития самого сюрреализма (пусть даже логического, а не временно́го), когда сюрреализм утрачивает свою четкую идентичность, растекается за пределы собственной галактики, превращаясь в некую туманность со все меньшим значимостью для него первичного идеолого-эстетического ядра»[431]. Не лишен оснований и взгляд на мир Платонова как на пространство магического реализма[432]. Тем не менее необходимо признать, что сюрреализм, который утвердится в мировой литературе позже, оказывается наиболее близок платоновскому стилю. Параллели между уникальным методом писателя и сюрреализмом более чем

---

427 Восприятие творчества писателя в контексте сюрреализма задано известным высказыванием Бродского: «Если за стихи капитана Лебядкина о таракане Достоевского можно считать первым писателем абсурда, то Платонова за сцену с медведем-молотобойцем в „Котловане“ следовало бы признать первым серьезным сюрреалистом». (Бродский И. А. Послесловие к «Котловану» А. Платонова // Андрей Платонов: Мир творчества. — М.: Современный писатель, 1994. С. 154).

428 Вьюгин В. Ю. «Сюр-реалии» Платонова: от Бретона до Бродского (К проблеме эстетической идентификации писателя) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). — СПб.: Наука, 2008. С. 3.

429 Яблоков Е. А. На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур». — СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 10.

430 Вьюгин В. Ю. Указ. соч. С. 13.

431 Там же. С. 21.

432 См. Казаркин А. П. Чевенгурские апокалиптики (К параллели: А Платонов и Н. Клюев) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 6. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 113.

подробно рассмотрены исследователями, поэтому остановимся на наиболее очевидных и необходимых в контексте данного исследования точках схождения. Типологическое родство платоновского творчества с сюрреализмом обнаруживает себя прежде всего в сфере сновидческой техники, о которой пойдет речь ниже и которая, на наш взгляд, может быть обусловлена в не меньшей степени жанровой, чем стилевой спецификой. Иными словами, то, что считывается исследователями как проявление тенденций, заявивших о себе в XX веке, в творчестве Платонова может быть возвращением к архаике — с учетом, разумеется, тех открытий в сфере научной и культурной мысли и инноваций в литературе, которые были действительно важны для писателя.

В контексте данной работы актуальна принадлежность платоновского творчества к модернизму в целом, поскольку, как уже неоднократно отмечалось, своеобразие мифотворчества писателей модернистской направленности определяет жанровую природу их произведений.

§ 4.2. Жанровое своеобразие «Чевенгура». «Чевенгур» как притча

Исследователи по-разному определяют и жанр «Чевенгура»[433], но, пожалуй, если отринуть образные, не «академические» формулировки (подчас более точные именно в силу своей «ненаучности»), то превалирующей окажется тенденция, связанная с постижением жанровой природы в русле утопии / антиутопии. В свете данной традиции предложенное В. А. Чаликовой

433 «Чевенгур» рассматривают как повесть (Вьюгин В.Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки. (Очерк становления и эволюции стиля). — СПб.: Изд-во РХГИ, 2004. 440 с.), философский роман (Фоменко Л. П. Человек в философской прозе А. Платонова. — Калинин: КГУ, 1985. 71 с.), народную эпопею (Васильев В. В. Андрей Платонов: очерк жизни и творчества. — М.: Современник, 1990. 288 с.), антиутопию (Полтавцева Н. Г. Философская проза Андрея Платонова. — Ростов-на-Дону: Ростовский ун-т, 1981. 144 с.; Гальцева Р. А., Роднянская И. Б. Помеха — человек. Опыт века в зеркале антиутопии // Новый Мир. 1988. № 12. С. 217–230), мениппею (Геллер М. Я. Андрей Платонов в поисках счастья. — Париж: YMCA-Press, 1982. 408 с.), «полифонический роман» (Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1. 320 с.); указывают также на сочетание утопических и антиутопических жанровых элементов (Малыгина Н. М. Художественный мир Андрея Платонова. М.: МПУ, 1995. 96 с.). См. также работу Худзинской-Паркосадзе (Худзинска-Паркосадзе А. Жанровые особенности романа Андрея Платонова «Чевенгур» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2007. [Электронный ресурс]. URL: https://sciup.org/14975132 (дата обращения: 14.04.2024).

еще в 1992 году понятие метаутопии[434] нам представляется наиболее релевантным. Тем не менее и его явно недостаточно для понимания жанровой специфики текста — как бы ни оправдывали исследователи стремление уйти от выявления жанровой доминанты платоновского романа особенностями мышления самого писателя. Так, Чаликова пишет: «Понятия „утопии“ и „антиутопии“ как-то чужды фантастически нетиповому, внежанровому художественному мышлению Платонова, он не ищет баланса утопии и антиутопии…»[435]. Действительно, сложно увидеть «примирение» утопии и антиутопии в поистине страшном мире «Чевенгура», как сложно принять и мысль о равновесии или даже диалоге двух утопий — коммунистической и федоровской — как о доминанте жанра. Согласимся с Чаликовой, отметившей, что «Мир Платонова — мир мифов, а не утопии, и … соотношение мифа и утопии … непроницаемость мифа для рационального сознания… и придает особую загадочность его „странническим“ повестям. Платоновский миф открывает широкое поле для герменевтических исследований (многие из них виртуозны и почти неопровержимы), но потрясающий нас социальный трагизм Платонова как-то исчезает за этими исследованиями»[436].Точно так же «исчезает» и всеобъемлющий, поистине экзистенциальный трагизм при сведении его к социальной проблематике, составляющей ядро жанра утопии или антиутопии — при всей их философичности. Подчеркнем еще раз: грань между утопией и мифом (и авторским мифом тем более) достаточно тонка, но в то же время явственно ощутима – прежде всего потому, что в первой преобладает рациональное, рассудочное начало, авторское стремление создать целостную и внятную (доступную разуму) концепцию мира и его социального переустройства, тогда как мифопоэтическое мышление зиждется прежде всего

---

434 Чаликова В. А. Метаутопия Андрея Платонова // Чаликова В. А. Утопия рождается из утопии: эссе разных лет. London: Overseas Publ. Interchange Ltd, 1992. С. 162–177.

435 Там же. С. 163.

436 Там же. С. 166. В скобках отметим, что эффектное противопоставление мифа и утопии в свою очередь нуждается в комментарии: из приведенного высказывания неясно, в каких отношениях они выступают по отношению друг к другу. Утопия может восприниматься и как видовое по отношению к мифу понятие, и как смежная с ним жанровая дефиниция.

на иррациональном, чувственном вЕдении истины, не сводимой к умозрительным и умопостигаемым схемам и построениям (вбирающим их в себя, но не ограничивающимся ими).

Итак, указание на положение романа *над*, *между* утопией и антиутопией (или *внутри* той и другой), как, впрочем, и констатация связи с мифом, не захватывает основное свойство поэтики, которое, очевидно, заявляет о себе сразу — с первых предложений этого загадочного текста, точнее — с первых «странностей» и аномалий, проявляющих себя не на уровне лексики, но в синтаксической сфере. Синтаксис привлекает внимание к самому способу повествования и к фигуре «летописца». Он то ли повествователь с его «вненаходимостью» по отношению к описываемому миру, то ли рассказчик, пребывающий в нем, но рассказчик, не персонифицированный в каком-то конкретном «я», а ассоциирующийся с обобщенным, едва ли не коллективным не столько *сказителем,* сколько *вещателем, оракулом, сновидцем*.

И главное и очевидное свойство этой странной манеры повествования — глубинная связь с фольклорной традицией неспешного, вязкого, втягивающего в «безвременье» рассказа о мире, существующем «всегда» — в пространстве вечного настоящего.

Повествование открывается эпически спокойно: «Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов…»[437]. Первая же фраза погружает читателя в атмосферу сказки. Форма настоящего времени («туда люди приходят») вырывает повествование из временной определенности, конкретности, выявляя некие константы русской жизни, задавая онтологическую систему координат[438]. Лишь после подобных — предельно общих — указаний на время и место протекания будущих событий упоминается человек (именно человека, а не герой, названный по имени). Имя героя — Захар Павлович — будет названо позже. Обобщенный образ человека конкретизируется по мере того,

---

437 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. — М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 7.

438 См. Кольцова Н. З. О платоновских «дураках» (роман «Чевенгур») // Проблемы неклассической прозы: сб. статей. Вып.2. — М.: МАКС Пресс, 2016. С. 205–212. Далее (по с. 242) цитируется указанная статья.

как глагольные формы настоящего начинают уступать формам прошедшего времени: «Появляется человек — с зорким и до грусти изможденным лицом, который все может починить и оборудовать, но сам прожил жизнь необорудованно»[439]. Думается, прошедшее время становится своеобразным маркером переключения повествования из вневременного (поистине мифического или эпического) во вполне традиционное романическое повествование. «Общее», сказочное, растворяется в конкретном, не исчезая совсем, но растворяясь в нем, придавая повествованию вполне определенную окраску. Думается, форма настоящего времени у Платонова сродни тому давнопрошедшему, с которым мы имеем дело в сказках — *жили-были* — и которое по сути теряет статус собственно прошедшего, воспринимаясь как некое мифологическое условное время или то же «универсальное» настоящее. В мире Платонова, как и в сказках, происходит символизация хронотопа, спатиализация, или развоплощение времени, которое начинает жить по законам пространства. Так, Яблоков отмечает, что герои Платонова перемещаются не только в пространстве, но и между потоками времени[440]. Как и в сказке, пересечение той или иной границы оказывается переходом в иное измерение. И хотя в дальнейшем повествование будет атрибутировано ко вполне определенному временному отрезку — так, при описании города воссоздается эпоха и даже упоминается НЭП — название, которое одному из персонажей почему-то кажется «уличным», история, рассказанная автором, благодаря сказочному зачину, размыкается в вечность, приобретает параболическое звучание.

Итак, читатель с первых же слов невыявленного повествователя, сказителя, погружается в атмосферу сказки — здесь присутствуют узнаваемые архетипические образы — старухи (это Игнатьевна, ведьма, которая «лечит» детей настойкой, и те умирают), бобыля, с которым входит в роман вечная

---

439 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 7.

440 Яблоков Е. А. Принцип художественного мышления А. Платонова «И так, и обратно» в романе «Чевенгур» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 13. Воронеж, 1999. С. 19.

тема русской сказки — лени и безделья, темы, которая, правда, не получает у Платонова ожидаемой развязки: бобыль умирает, так и не сотворив никакого подвига. Сразу же вводится образ чудака, человека, наделенного детским сознанием, героя, лишенного практицизма, — Захара Павловича, живущего, однако, уже не столько ожиданием чуда, сколько его претворением в жизнь. Сразу же заявлен мотив путешествия, соотнесенный сначала с Захаром Павловичем, а затем с центральным героем произведения — Александром Двановым. Можно перечислить и другие вполне узнаваемые приметы сказочного мира — некое существование «на равных» людей, животных, самой природы: «Утром было большое солнце и лес пел всею гущей своего голоса, пропуская утренний ветер под исподнюю листву. Захар Павлович заметил не столько утро, сколько смену работников — дождь уснул в почве, его заместило солнце, от солнца же поднялась суета ветра, въерошились деревья, забормотали травы и кустарники и даже сам дождь, не отдохнув, снова вставал на ноги, разбуженный щекочущей теплотой, и собирал свое тело в облака»[441]. Собственно, уже здесь начинается тема солнца-работника, которое, как выяснится позже, должно работать за всех. Однако мы прежде всего обращаем внимание на особое восприятие автором и его героями мироздания. Подобное родственное отношение к миру можно увидеть именно в сказке, где некие первостихии могут враждовать с человеком, но могут и служить ему. Как и в сказке, речь идет о первоначалах и первопричинах человеческого бытия — сразу же вводятся темы жизни и смерти.

М. Ю. Михеев пишет: «Мы понимаем, что этот Чевенгур, как предвечная русская сказка с ее деланными наивностью, придурковатостью и жестокостью абсурда сидит глубоко в каждом из нас — просто Платонов в своем художественном озарении это гениально выразил, так же, как, скажем, Пушкин в „Сказке о рыбаке и рыбке“ или Гоголь в „Мертвых душах“ или же Лесков в образах своих „очарованных“ странников, „запечатленных ангелов“

441 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 10.

или праведников „древнего благочестия“»[442].Черты сказки видит в романе и О. Ю. Алейников: «Роман „Чевенгур“, созданный во второй половине 1920-х годов, объединяет в единой сюжетной перспективе мотивы древних преданий, волшебной сказки, переосмысленные реалии и факты общественно-политической жизни Советской России»[443].Однако мы ощущаем, что если перед нами и сказка, то вряд ли волшебная — и дело не только в отсутствии счастливой развязки. Платоновская «небывальщина» ничего общего со сказочной фантастикой не имеет. Особая атмосфера создается не благодаря фантастике, а с помощью алогизма. Платоновский гротеск основан на сочетании обыденного и абсурдного, страшного и комического — но задает тон всему именно нелепое и странное. Карнавальная природа платоновского гротеска несомненна, но несомненно и то, что она не может быть сведена лишь к сочетанию полярностей разного рода: здесь есть еще один недостающий элемент.

Часто, как мы знаем из теории Кайзера и работ Шкловского[444], гротескный образ мира создается благодаря приему остранения, когда свое видится как чужое. О. А. Меерсон, как известно, предложила называть платоновскую манеру повествования неостранением[445], своеобразным «остранением наоборот», когда странное, нелепое, абсурдное и даже чудовищное и жуткое читателю подается как вполне естественное, так что нам остается это «чужое» принять как норму, как своё. Меньше всего, кажется, писатель стремится удивить читателя. Более того, и герои Платонова не удивляются при виде странного. Мир Платонова однороден: странному здесь

---

442 Михеев М. Ю. Сон, явь или утопия? Еще один комментарий к «Чевенгуру» Платонова. [Электронный ресурс]. URL: https://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_1/2001_1_08.htm (дата обращения: 05.04.2024).

443 Алейников О. Ю. Андрей Платонов и его роман «Чевенгур». — Воронеж, 2013. С. 178.

444 Кайзер В. Гротеск в искусстве и литературе = The grotesque in art and literature / W. Kayser ; transl. from German. – New York: Columbia University Press, 1981. 224 p.; Шкловский В. Б. Искусство как прием // Поэтика. Пг., 1919. С. 101–114.

445 Меерсон О. «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1997. 120 с.

противопоставляется не ненормальное — само понятие о норме отсутствует, а другое странное, так что герои если и выражают удивление при встрече с чем-то новым, то словами «Скажи пожалуйста!». В этом возгласе больше восхищения или любопытства, радости от постижения мудрости, чем собственно изумления:

«Могучее дело. Куда уж тут, братцы, до всего дознаться»[446], — говорит Бобыль, слушая, как Захар Павлович объясняет происхождение ветра.

«… когда Захар Павлович попробовал ему рассказать, отчего ветер дует, а не стоит на месте, бобыль еще больше удивился и ничего не понимал, хотя чувствовал происхождение ветра точно.

— Да неужто? Скажи пожалуйста! Стало быть, от солнечного припеку? Милое дело!

Захар Павлович объяснил, что припек — не милое дело, а просто жара.

— Жара?! — удивился бобыль. — Ишь ты, ведьма какая!»[447].

Воспроизведенный диалог вполне отвечает логике одного из фольклорных жанров — а именно логике сказок, или, точнее, анекдотов о пошехонцах[448]. В свое время анекдоты о пошехонцах, как следует из названия, высмеивали быт и нравы жителей Пошехонского уезда Ярославской области. Однако со временем взгляд со стороны, извне, уступил место вглядыванию изнутри — пошехонство стало восприниматься как неотъемлемая часть русской души, русского национального характера, а пространственная дистанция уступила место временно́й, так что сложилось представление о пошехонской старине. Конечно, сказки о дураках есть у каждого народа. Название же «пошехонская старина» ассоциируется, пожалуй, уже не с фольклорной, а с литературной традицией, закрепленной названием цикла

446 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 9.

447 Там же.

448 Березайский В. С. Анекдоты, или Веселые похождения старинных пошехонцев. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/b/berezajskij_w_s/text_1798_anekdoty_oldorfo.shtml (обновлено: 01/11/2021; дата обращения: 05.04.2024); Смирнов Ю. И. Анекдоты и пошехонцы // Русская народная культура и ее этнические истоки. — М., 1999. С. 52—59.

Салтыкова-Щедрина «Пошехонская старина», и пошехонцы — те же глуповцы, уже вполне литературные герои. В фольклоре же, наряду с жанровым обозначением «Анекдоты о пошехонцах» существует и другое, гораздо более понятное современному человеку — сказки о дураках, о глупых женах и мужьях. Сюжеты подобных сказок нам знакомы с детства: рассказ о жителях некоей деревни, которые ели щи, спускаясь за каждой ложкой сметаны в погреб, рассказ о мужиках, которые корову на крышу тащили — пастись, рассказ о мужиках, заваривающих толокном озеро и т. д. Следует отметить, что уже в фольклоре происходит контаминация жанров, так что волшебная сказка, втягивает в себя, как в воронку, и другие фольклорные жанры — от малых, таких как загадка, присказка, до больших, среди которых и бытовая сказка (о мачехе, о золовке и т. д.), и сказка о животных, и солдатская сказка, и анекдот. Собственно, все сказочные герои — и Иванушка, и Емеля — обладают такой чертой, как пошехонство. Думается, можно рассуждать и о некоей эволюции жанра сказок о пошехонцах, в котором осмеяние и насмешка со временем уступают место веселому смеху, вполне незлобивой иронии, не исключающей и самоиронии. Одномерные образы дураков приобретают многомерность, так что границу между глупостью и лукавством подчас определить весьма трудно. Платонов не только воссоздает атмосферу пошехонства, но и использует отдельные весьма популярные пошехонские сюжеты. Так, деревянная сковородка не есть изобретение «мастера» — Захара Павловича: об этом «приборе» уже знали пошехонцы. Следует отметить, однако, что герой Платонова умудряется в такой сковородке воду кипятить, тогда как пошехонцам не удается пожарить грибы. Есть в романе своеобразные вставные новеллы, нужные автору лишь для того, чтобы в полной мере раскрыть «пошехонство» чевенгурцев, — как сцена с упавшей звездой, оказавшейся баком с поющей «буржуйкой» внутри. Поведение чевенгурцев не только лишено какой-либо, хотя бы и абсурдной, логики, но и удивительно жестоко. Они успокаиваются лишь после того, как сбрасывают бак с обрыва и после догадываются, что это было:

«— Это котел с сахарного завода. — оправдал свою память Вековой, — а я все думал, что это такое за машина.

— Ага, — сказал Чепурный. — Стало быть, это был котел, и пускай вертится, без него обойдемся…— А я думал, это так себе, мертвый кругляк, произнес Кеша. А это, оказывается, котел.

— Котел, — сказал Вековой… Клепаная вещь…<...>

Чевенгурцы успокоились и начали возвращаться обратно по степи...»[449].

Данный эпизод также имеет под собою фольклорную основу: история о непонятном, странном предмете весьма популярен у восточнославянских народов. При этом эпизод явно проецируется и на литературную традицию — пушкинскую сказку о царе Салтане (и, забегая вперед, еще раз отметим, вводится мотив, связанный с водой, однако здесь действие перенесено на сушу)[450]. Несложно заметить, что в приведенных фрагментах, как и в сказках о сварливых женах и глупых мужьях могут быть поистине ужасные события, а тон повествования при этом остается эпически-безмятежным. Смерть, вожделение, еда — все эти явления стоят в одном ряду и кощунственно переплетаются. Е. Н. Проскурина полагает, однако, что сцена с баком построена на совмещении собственно фольклорных жанров с новым, формирующимся идеомифом и беспричинная жестокость героев (а, может быть, и более страшная эмоция — равнодушие — есть следствие искажения природной нравственности, самих основ человеческого существования: «… повествовательная организация сцены с катящимся баком посредством дискурсивного смешения как агонального столкновения разных форм сознания, присущих мифу, сказке и новой советской мифологии, с особой

449 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 228.

450 Параллели между миром Чевенгура и водным царством выявлены М. А. Дмитровской: «Движение бака с «буржуйкой» и ее братом по степи описывается как движение по морским волнам, причем «буржуйка» поет о том, что она хотела бы стать рыбкой. Здесь Платонов следует распространенному фольклорному мотиву странствия героя по водам в ящике, бочонке и т. д. Изображение Чевенгура как подводного и потустороннего мира усиливает признаки утопичности города. Чевенгур, находясь вне реального пространства и времени, отвечает основному признаку города-утопии: это место, которого нет». (Дмитровская М. А. Язык и миросозерцание А. Платонова: автореферат дис. … докт. филол. наук. — М., 1999. С. 13.

остротой обнажает антигуманную природу последней. Немаловажно, что весь эпизод сопровождается комментирующими репликами рассказчика, обладающего равным с героями знанием. И только в заключительной части возникает интонация нарратора, возвращающая повествованию вертикальное измерение»[451], — пишет Проскурина. На наш взгляд, подобная интерпретация все же основана на некоей не осознаваемой, возможно, исследовательницей идеализации древних мифов и связанных с ними архаичных фольклорных жанров, игнорировании их амбивалентой природы. Еще раз подчеркнем: анекдоты (или сказки) о пошехонцах основаны на абсурде, который не открещивается от страшного и жуткого. Вполне в пошехонском — абсурдном — духе воспринимается беседа Саши Дванова с некоей поистине сказочной старушкой, встретившейся ему, и обещание не быть «непочетником» — почитать отца и мать:

«— Прощай, дорогой! Помни мать свою — не будь непочетником!

Дванов пообещал ей почитать родителей и обрадовал старушку своим уважением»[452].

Данный эпизод, на первый взгляд, вполне укладывается в схему волшебной сказки, завязкой которой становится встреча героя с чудесным помощником, дающим важные наставления, совет. Однако уважать отца и мать обещает круглый сирота, которого к тому же выгонят из дома приемных родителей.

И даже один из самых, кажется, злободневных эпизодов романа восходит к фольклорной традиции. Сцена перенесения садов на руках современным читателем может восприниматься как пародия на «субботники», «добровольно-принудительный» бессмысленный труд, который походил скорее на театрализованное представление. Безусловно, исторический план автору очень важен, однако странное, аномальное он объясняет отнюдь не

---

451 Проскурина Е. Н. Структура повествования в «Чевенгуре» Платонова // Критика и семиотика. Вып. 12. — Новосибирск — М., 2008. С. 231–246.

452 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 64.

только вторжением новых порядков в народную жизнь, но и самими законами оной. Среди сказок о дураках можно встретить похожий сюжет — историю о том, как мужики канатами дома перетягивали. И не следует забывать о том, что бессмысленные и абсурдные с точки зрения современного читателя действия героев имеют под собой и историческую подоплеку: обычай переносить дома (возможно, и сады) издревле существовал.

Чрезвычайно интересен контекст, в котором впервые в романе появляется слово «чевенгурец» — им оказывается человек, который бормочет «себе свои мысли, не умея соображать молча. Он не мог думать втемную — сначала он должен свое умственное волнение переложить в слово, а уж потом, слыша слово, он мог ясно чувствовать его»[453].

Уже позже произойдет совмещение понятий «коммунизм» и «Чевенгур»: и для Дванова, и для читателя самой важной окажется связь между необычным поведением человека и названием города. Чевенгурец — своего рода пошехонец, человек, может быть, и странный, но не более удивительный, чем те, с кем встречаются герои и читатели. И революция осмысляется в романе как вполне закономерное явление русской жизни. Так, некий кузнец, глядя на Дванова, сообразил, что «перед ним такой же странный человек, как и все коммунисты: как будто ничего человек, а действует против простого народа. Дванов нечаянно улыбнулся мысли кузнеца: есть примерно десять процентов чудаков в народе, которые на любое дело пойдут — и в революцию, и в скит на богомолье» (с. 119). И хотя перед нами своеобразная «вторая производная» — мы воспринимаем мысли кузнеца сквозь призму воспринимающего сознания Дванова, угадывающего их, данный фрагмент многое проясняет в авторской позиции. Обращает на себя внимание и сближение слов «чудак», «странный человек» в размышлениях кузнеца, который, однако, представлен далеко не как самый симпатичный персонаж.

Прием, позволяющий автору стирать, размывать границу между мысленными пространствами героев, имеет, на наш взгляд, не столько

---

[453] Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 153.

литературную «предысторию» (хотя нельзя отрицать и влияние Достоевского), сколько фольклорный источник. Чевенгур занимает то же место в пространстве романного мира и сознания героев Платонова, что и Пошехонье в пространстве России и сознании русских людей: чевенгурское («пошехонское»), с одной стороны, локализовано в пространстве, сосредоточено в одном, вполне определенном месте, с другой — оно везде, и принципиальной разницы между чевенгурцами и нечевенгурцами, пожалуй, и нет. Не случайно Чевенгур предстает как центр абсурдного мира. Чевенгур укоренен в народном сознании и, погибая, он, очевидно, не исчезает, растворяясь в русской жизни.

Позиция автора романа удивительно близка позиции рассказчика, сказителя в сказке о дураках, рассказчика, который находится и вне, и внутри изображаемого мира, рассказчика, который не отделяет себя от своих поистине странных, но таких понятных сердцу, таких родных героев.

Страшное, чудовищное и смешное органично сочетаются в нелепом и абсурдном — это хорошо знает и «кромешный мир» фольклора, и наследующая ему литература. Платоновские «карнавальные» (при этом отнюдь не забавные и не связанные с миром веселья, радости, свободы и игры) образы и сюжеты укоренены именно в фольклорной традиции — и обусловлено это тем, что писатель воссоздает сами принципы мышления (точнее мыслечувствования) некоего «коллективного создателя» тех фольклорных жанров, которые показывают мир «с изнаночной стороны» — это не только анекдоты о пошехонцах, но и заветные сказки, и частушки, и песни-скоморошины, и поговорки и пустоговорки, и загадки.

Варламов пишет о неприменимости к платоновскому стилю тех категорий, которые актуальны по отношению к бахтинскому карнавалу[454]. Соглашаясь с исследователем, отметим, тем не менее, что платоновский мир все же можно охарактеризовать как карнавальный. Однако это страшный

[454] Варламов А. Н. Андрей Платонов. — М.: Молодая гвардия, 2011 (Жизнь замечательных людей: вып. 1294 (1494). С. 190.

карнавал, понять который можно скорее через кайзеровскую концепцию гротеска: «ночной гротеск» Кайзера так же, как и «светлый» гротеск Бахтина, подразумевает совмещение противоположных начал бытия, но, в отличие от бахтинского, воссоздает ощущение ужаса (но одновременно и восторга) перед миром. И если для Бахтина ключевым является понятие смеха, радостного приятия мира во всех его противоречиях, то, по мнению Кайзера, гротеск близок категории трагического — от которого, однако, отличается тем, что всегда лежит в области непостижимого, необъяснимого.

Лихачев и Панченко характеризуют кромешный мир как мир страшный, нелепый, неупорядоченный — несмотря на его принадлежность к народно-смеховой культуре, обращенный к темной, неблагополучной, неустроенной стороне бытия[455]. Как нам представляется, Лихачев и Панченко, развивая идеи Бахтина, все же дополняют их обращением к тем сторонам народной культуры, которые, разумеется, не ускользнули от взгляда их предшественника (о чем свидетельствует тот же анализ «Бобка» Достоевского), но помещались им скорее в поле «высокой», а не народной культуры — и даже когда при анализе произведений Гоголя Бахтин подходит к исследованию «мортальной», макабрической эстетики, он не фокусируется на ней — или намеренно останавливается «на пороге». Мир дионисийский в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» низведен до веселого раблезианства, ассоциирующегося с полнотой бытия; однако этот мир является неполным, если забывать о последствиях сбрасывания оков — вакханалии разнузданной телесности[456]. Мрачное народное балагурство, не отменяющее трагизма существования, не

---

455 Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. — Л.: Издательство «Наука», 1976. С. 62–63.

456 О Бахтине как о «переводчике идей Вяч. Иванова на язык следующего поколения» см. Л. Силард (Силард Л. Герметизм и герменевтика. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 328 с.); Х. Гюнтер (Гюнтер Х. М. Бахтин и «Рождение трагедии» Ф. Ницше // [Электронный ресурс]. URL: http://nevmenandr.net/dkx/pdf/DKX1-28-35.pdf (дата обращения: 05.04.2024); Н. Д. Тамарченко (Тамарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская философско-филологическая традиция. — М.: РГГУ, 2011. 400 с.); С. А. Шульц (Шульц С. А. М. М. Бахтин и символизм / постсимволизм / неосимволизм (Вячеслав Иванов, О. Э. Мандельштам, А. А. Ахматова и др. // Литературоведческий журнал. 2023, № 3 (61). С. 180–199.

ведущее к преодолению кошмара и безысходности, не изживающее боль, смерть и ужас, но существующее даже не вопреки им, а «в них» как их следствие и одновременно причина, как продолжение тех же жизненных начал, которые связаны с областью страшного и чудовищного, — эта грань карнавального мира в полной мере раскрыта Платоновым.

Блуждая по окрестностям Чевенгура (как центра кромешного ирреального мира), герои оказываются и в деревнях, и в разоренных усадьбах. Мир разоренной усадьбы как особый хронотоп нового мира вызывает особый интерес автора. Так, в «Котловане» показана усадьба с «бессемейными детьми». Само словосочетание уводит читателя в область абсурда, поскольку построено по принципу катахрезы: слово «бессемейный», обозначая в платоновском тексте такое распространенное явление, как сиротство, и выступая синонимом понятий «брошенный», «беспризорный», «оставшийся без родителей», все же ассоциируется со взрослым человеком, не сумевшим обзавестись семейством, и чаще в речи замещает слова «холостой», «бобыль», «неженатый» и т. п. Подобная катахреза, порождающая новые смыслы и основанная на контаминации устоявшихся словосочетаний и нарушении привычных связей — разрыве устойчивых языковых конструкций и сращений (что не может не ассоциироваться с насилием над словом), отображает поистине тектонические сдвиги не только в социальном устройстве общества, но и в самой природе человека. Наиболее скрупулезно движение «от синтаксиса к смыслу» рассмотрено в одноименном исследовании Ю. Левина, посвященном миру «Котлована». В данной работе предпринимается попытка проанализировать созданную в результате того же процесса (преобразования законов языка, отражающее законы бытия) картину мира — и прежде всего образный ряд в романе «Чевенгур»[457]. Сам образ брошенной усадьбы, отданной под детский сад, является одной из наиболее узнаваемых реалий советской эпохи (своего рода зримым воплощением рая детства),

[457] Левин Ю. И. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. — М., 1998. С. 392–419.

сохраняющей свою актуальность до последних дней советского государства, а, может быть, и переживших его. Однако, как это ни парадоксально, похожий образ можно обнаружить в произведении, написанном задолго до революции — более того, в XIX веке — в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Во фрагменте «Крестьянка» (3-я часть поэмы) изображению встречи временнообязанных крестьян с крестьянкой «губернаторшей» предшествует зарисовка барского дома, оставленного хозяевами. Рисуя страшные, поистине кромешные картины заброшенной усадьбы, Некрасов откликается на те же исторические процессы, что и Салтыков-Щедрин, осмысляющий в «Диком помещике» последствия крестьянской реформы. Но если Щедрин показывает одичание помещичьего сословия, лишенного привычных условий жизни, то Некрасов убеждает читателя, что и противоположная сторона не знает, как справиться с «испытанием» свободой: избавление от подневольного труда для обитателей усадьбы оборачивается не просто праздностью, но проклятием. Разумеется, необходимо отметить, что Некрасов изображает не столько народный мир в целом, сколько людей холопского звания — дворню, о которой писал Герцен[458]. Тем не менее образ, созданный им, оказывается очень ярким и более того — символическим. Абсурд кромешного мира, показанного Некрасовым, вселяет в странников не смех, но ужас. И едва ли не самым чудовищным оказывается образ младенца Митеньки, сидящего в корыте и ожидающего «ухи горяченькой» («...Измаялся // На черством хлебе Митенька, // Эх, горе — не житье! — // И тут она погладила // Полунагого мальчика // (Сидел в тазу заржавленном // Курносый мальчуган). // «А что? ему, чай холодно, — // Сказал сурово Провушка, // — В железном-то тазу?» // И в руки взять ребеночка // Хотел. Дитя заплакало. // А мать кричит: — Не тронь его! // Не видишь? Он катается! // *Ну, ну! Пошел!* // Колясочка Ведь это

458 «Видно, конюшня родительского дома учила красноречивее, видно, натура холопа-рабовладетеля не так легко затыкается за пояс французской грамматикой» (Герцен А. И. VII лет // Герцен А И. Собрание сочинений в 30 т. Т. 18. — М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 242); «Крепостное состояние русского крестьянина — это рабство всей Российской империи» (Герцен А. И. Русское крепостничество // Герцен А И. Собрание сочинений в 30 т. Т. 12. — М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 35).

у него!..»)[459]. Читатель оказывается вовлечен в атмосферу не игры, но подлинного безумия тем более страшного, что им охвачены все обитатели этого выморочного мира — и мать Митеньки («бледная беременная женщина»), и ловцы рыбы («В усадьбе той слонялися // Голодные дворовые, // Покинутые барином // На произвол судьбы. // Все старые, все хворые // И как в цыганском таборе // Одеты. По пруду // Тащили бредень пятеро. // «Бог на́ помочь! Как ловится?..» // — Всего один карась! // А было их до пропасти, // Да крепко навалились мы, // Теперь — свищи в кулак!»[460]), и лакей, одетый в ковер («Холуй хитер: стащит ковер, // В ковре дыру проделает, // В дыру просунет голову // Да и гуляет так!..»), и оперный певец из Конотопа («Вкруг башни по балкончику // Похаживал в подряснике // Какой-то человек // И пел... В вечернем воздухе. // Как колокол серебряный, // Гудел громовый бас...»[461]). Кажется, что Некрасов предвосхитил открытия Оруэлла, показавшего в «Скотном дворе» последствия социального переустройства, ставшего причиной аномального, перевернутого, поистине кромешного мира. Обитатели оставленной хозяевами усадьбы воспринимаются как брошенные на произвол дети или подростки, уставшие от свободы и безнаказанности. Ощущение неприкаянности несчастных безумцев, которые маются от безделья и вседозволенности и не знают, на что потратить свои время и усилия, пронизывает этот фрагмент некрасовского текста. Перед читателями проходит парад пошехонских невеселых развлечений («Что шаг, то натыкалися // Крестьяне на диковину: // Особая и странная // Работа всюду шла. // Один дворовый мучился // У двери: ручки медные // Отвинчивал; другой // Нес изразцы какие-то. // «Наковырял, Егорушка?» // — Окликнули с пруда. // В саду ребята яблоню // Качали.»; «Как прусаки слоняются // По нетопленой горнице, // Когда их вымораживать // Надумает мужик. // В усадьбе той

459 Некрасов Н. А. Кому на Руси жить хорошо // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15-ти томах. Том 5. Л.: Наука, 1982. С. 122–123.

460 Там же. С. 122.

461 Там же. С. 125.

слонялися // Голодные дворовые, // Покинутые барином // На произвол судьбы.»[462]). Создается ощущение, что некрасовские «пошехонцы», пребывающие в мороке дурной бесконечности, подобно одному платоновскому персонажу, ждут, когда их «окоротят». Отметим, что само понятие пошехонства входит в платоновскую модель мира — в том числе и в языковую: так, оно встречается в его критических статьях, рабочих заметках, письмах[463]. Думается, однако, что для Платонова оно является тем прецедентным феноменом, который закреплен в русской культуре творчеством Щедрина, что, однако, не отменяет связи и с фольклорной традицией (которой, разумеется, наследует и Щедрин, описывающий пошехонство различных сословий как проявление мракобесия, а не веселья и игры). Пошехонство и у Некрасова, и у Платонова ассоциируется не со здоровым дурачеством веселых людей (бахтинским карнавалом), но с поистине экзистенциальным пространством ужаса, страха перед хаосом бессмысленного мира (заметим, в близком значении слово используется в сказке Шукшина «До третьих петухов»: пошехонство — скудоумие, мракобесие).

Персонажи Платонова — это и «прочие» — инвалиды, уроды, калеки, поистине брейгелевские гротескные уродцы (вспомним слепых, идущих за незрячим же поводырем), и «неистовые ревнители» коммунизма — своего рода потомки знаменитой Безумной Греты, ожесточенно и бесстрашно штурмующей ад (при том, что герои «Чевенгура» столь же неистово, оголтело ищут и создают коммунистический «рай»)[464]. Здоровой психикой наделен лишь Саша Дванов — при том, что его образу сопутствует тема физической

---

462 Некрасов Н. А. Кому на Руси жить хорошо. Т. 5. С. 123.

463 См. у Варламова о том, что Платонов в 1920-е годы «...составлял документы, писал отчеты и конфиденциальные циркуляры, <...> устрашающие напором и требовательностью с примерами из Салтыкова-Щедрина («Темп работ за последние недели упал необычайно низко <…> Нам безвольные трусы и пошехонцы не нужны. Нам требуется энергия, знание и бесстрашие, прокорректированное знанием» (Варламов А. Н. Андрей Платонов. — М.: Молодая гвардия, 2011 (Жизнь замечательных людей: вып. 1294 (1494). С. 66).

464 Важно, что основу картин Питера Брейгеля Старшего составляют именно народные притчи — и в этом проявляется соприродность дарований двух художников, разнесенных во времени.

непрочности, хилости, вызывающих ощущение некоей его надмирности (хрупкость Саши фиксируют все — от Захара Павловича до Копенкина). И потому он кажется посланником иного мира[465] (Соня Мандрова представлена все же не столько как персонаж, действующее лицо, сколько как Прекрасная Дама — своего рода объект поклонения; разумеется, не следует ее считать двойником Розы Люксембург, ради которой совершает свои подвиги Копенкин, но параллели между женскими персонажами очевидны). Испытывая милость к падшим, безвинно (или не вполне) страждущим, Саша и принадлежит, и не принадлежит их миру. И это двойственное положение героя позволяет видеть в нем черты Спасителя, сошедшего в этот мир, с тем чтобы подарить ему свет и надежду (несмотря на то что «слой грустных уродов не нужен социализму» — вспомним слова калеки Жачева, героя «Котлована»). Новый мир должен принадлежать красивым, сильным и смелым, а Саша оказывается рядом с увечными и слабыми, более того — несовершенными не только телесно, но и духовно. «Чудачества» героев, однако, укладываются в понятие не столько юродства, сколько мракобесия[466]. Лимб, мир «Бобка» Достоевского — вот пространство «Чевенгура». Искаженный, изуродованный, сдвинутый относительно нормы мир — вот истинное пространство романа. Если у Некрасова абсурд локализован в пространстве поэмы, концентрируясь в двух эпизодах (помимо анализируемого, он ярко представлен еще и в «Последыше», в котором показана агония добровольного рабства, уродливый всплеск прошлого — к сожалению, далеко не последний, так как «люди холопского звания» вряд ли

---

465 О параллелях с Христом, которые эксплицированы в тексте — часто в травестированном варианте, писалось неоднократно: Худзинска-Паркосадзе А. Жанровые особенности романа Андрея Платонова «Чевенгур» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2007. [Электронный ресурс]. URL: https://sciup.org/14975132 (дата обращения: 14.04.2024).

466 На наш взгляд, необходимо различать категории юродства и шутовства, как это делает Л. Силард в связи с героями Достоевского (Силард Л. От «Бесов» к «Петербургу»: между полюсами юродства и шутовства (набросок темы) // Studies in 20th Century Russian Prose, Stockholm 1982. С. 80–107). Странное, нелепое в поведении может быть как проявлением иррационального в природе человека, так и лицедейства, притворства, игры — и таким образом тяготеть к одному из полюсов — добра или зла. Безусловно, в мире «Чевенгура» преобладают герои первого типа, тогда как зло чаще себя проявляет в сфере рационального, рассудочного, находящего концентрированное воплощение в образе Прошки.

могут быть переведены в другой психоэмоциональный «чин»), то у Платонова абсурдное и кромешное растворены в тексте, как включены они в «вещество существования» — это та антиматерия, которая у Платонова не отделена от собственно материи — по крайней мере в том мире, в котором существуют его герои — в мире революции, или взрыва.

Разные лики и своеобразные сгустки кромешного мира в романе Платонова — это и деревня Ханские дворики, и ревзаповедник товарища Пашинцева; воплощается кромешный мир и в героях, и в слове. На вопрос, является ли зафиксированный Некрасовым и Платоновым абсурд следствием социальных сдвигов и катастроф (таких как отмена крепостного права или революция) или он, будучи одной из констант русской жизни, просто выходит на поверхность в соответствующие периоды истории, платоновский текст отвечает своей композицией: экспозиция путешествия Дванова и Копенкина: первые главы романа, посвященные изображению предреволюционной поры, уже уводит читателя в царство абсурда, позволяя утверждать, что уродливое, аномальное, искаженное не связано с революцией. Более того, последняя как раз дарит надежду на преодоление абсурда — насколько выясняется из финала романа, надежду ложную, и именно этот мотив несбывшейся мечты, обернувшейся кошмаром, и окрашивает все повествование в трагические тона. Как полагает Е. Б. Скороспелова, роман может быть прочитан как история обмана и самообмана народа, как рассмотрение итогов самообольщение идеей[467]. С данными выводами можно согласиться, но вопрос о возможности преодолении горя, тоски и антимира с помощью социальных преобразований этим выводом не снимается.

Странные герои Платонова — чевенгурцы или пошехонцы — это тот фокус, в котором преломляются бытийные, онтологические проблемы России и российской истории в целом. Платонов соблюдает правило гротеска,

---

[467] «Человек массы у Платонова переживает трагедию самообмана („Чевенгур“) и, превращаясь в игрушку в руках „заместителей пролетариата“, становится жертвой грандиозного обмана („Котлован“)» (Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 269).

показывая странное в обыденном, более того — в неприметном, «общем». Не случайно портретные характеристики даже главных персонажей «смазаны», «затушеваны», не случайно размыты границы между ними и миром: автор как будто намеренно уводит читателя от восприятия образа того или иного героя, предлагая сосредоточиться не на нем, а на пространстве, в котором тот находится (или которое пребывает в нем). Однако точно так же далеки от точности и конкретности и характеристики пространства. Вспомним, как описывается внешность Копенкина, «черты лица» которого «стерлись о революцию»[468]. Столь же «нечеткой» оказывается оптика и в том случае, когда несфокусированный взгляд направлен на пейзаж, детали обстановки: герои Платонова, как известно, живут не в конкретном доме или избе, но именно «в пространстве».

Подобная «ненаправленность» взгляда на героя и обстановку характерна не для сказки, а для другого, не менее древнего, жанра мировой и русской культуры — притчи, которая, по мнению Тюпы, сближается именно с анекдотом: «Если героический эпос, волшебная сказка, роман характеризуются центробежными тенденциями «развертывания», кумулятивного присоединения дополняющих и расширяющих картину мира эпизодов, фрагментов, персонажей, характеристик, описаний, то в новелле или апологе (литературный сказ назидательного содержания), напротив, господствует центростремительная тенденция к «свертыванию» сюжета, «сгущению» высказывания. В еще большей мере эта, вторая, тенденция присуща анекдоту и притче — долитературным предшественникам новеллы и аполога. В пределе анекдот «конденсируется» в остроту, а притча — в паремию, пословично-афористическую сентенцию»[469]. Тюпа выявляет истоки близости жанров притчи и анекдота: «Жанровая совместимость анекдота и притчи объясняется тем, что при *всей*, казалось бы, диаметральной противоположности миросозерцательных установок их многое сближает,

468 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 85.

469 Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. — М.: Высшая школа, 1989. С. 16–17.

прежде всего коренная установка на *устное* бытование: греческое слово «анекдотос» переводится как «неопубликованный»; притча же первоначально носила характер изустного «учительства», адаптировавшего истины канонической мудрости. Это жанры-спутники фундаментальных текстов культуры: сакрального предания, если говорить о притче, и политической историографии, если говорить об анекдоте. Полноту смысла произведения этих жанров обретали лишь в определенном культурном контексте и предполагали достаточно *активизированную* позицию слушателя: рассказчик притчи или анекдота по необходимости опирался на некоторую предварительную осведомленность и соответствующую позицию адресата, на его предуготованность к адекватному реагированию»[470]. Разумеется, исследователь не игнорирует принципиальные различия между жанрами притчи и анекдота: «Слово притчи — *авторитарное,* назидательное, рассудительное. Оно внутренне безошибочно в своей императивности и монологично. Несмотря на дидактическую направленность, это медитативное, «замкнутое» слово, обходящееся и без собеседника: притчу можно «рассказать» и себе самому, т. е. привлечь заключенную в ней мудрость для осмысления собственного личного опыта. Сказанному не противоречит отмечаемая С. С. Аверинцевым особенность: притча «часто перебивается обращенным к слушателю или читателю вопросом». Здесь «речь идет о подыскании ответа к заданной задаче», а не диалогическом выявлении самостоятельной позиции собеседника. Такого рода вопросы человек нередко задает себе сам»[471].

Еще более важный «жанроразличительный» критерий — наличие внешнего или внутреннего сюжета: «Привлекая внимание блеском остроумия или, напротив, нелепостью, неуместностью, анекдотическое слово принимает непосредственное участие в движении сюжета, само может стать организатором эпизода, его эпицентром, «солью» анекдота.

---

470 Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. С. 16.

471 Там же. С. 17–18.

Оно *сюжетно,* тогда как слово притчи, стремящееся к простоте и смысловой прозрачности, ограничивающее себя посреднической функцией между цепью событий и осмысливающим ее сознанием, *фабульно*»[472]. Конечно, грань межу притчей и анекдотом пролегает в сфере не только сюжетики, но прежде всего тональности, пафоса: трагическому и серьезному в притче соответствует смешное в анекдоте. Однако, забегая вперед, отметим, что смешному есть место в притче нового времени — так, Тюпа характеризует склонность Чехова к «горестно-анекдотическому мировосприятию». По мнению Тюпы, «глубина и сложность художественного построения обусловлена здесь прежде всего сопряжением анекдотического и притчевого начал». Думается, в полной мере эта характеристика приложима к автору «Чевенгура», однако анекдотическое у Платонова подчинено трагическому — с анекдотическим, как уже было сказано выше, соотносится не столько комическое, сколько абсурдное, нелепое, дикое и даже страшное.

И, пожалуй, самое важное в контексте данной работы: «Если в анекдоте речь всегда ведется о *других,* то притча говорит прежде всего о *нашей* жизни»[473]. Подводя итоги рассуждений о близости анекдота о пошехонцах (сказки о дураках) и притчи в Чевенгуре, еще раз подчеркнем: все нелепости и чудачества героев становятся поводом не для смеха, но размышлений *о нашей жизни.* И все же анекдот ближе к притче, чем какой бы то ни было иной фольклорный жанр. Тюпа даже использует выражение «анекдотическая притча», «притча-анекдот». Возможно, отмеченная Тюпой «предуготовленность» не столько читателей, сколько слушателей, к восприятию некоей истории (предания или анекдота) и является причиной недостаточной «проработанности» деталей, или некоей художественной «аскезы» притчи по сравнению со сказкой.

Поэтика притчи, по мнению Аверинцева, исключает «описательность „художественной прозы“ античного или новоевропейского типа: природа или

---

472 Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. С. 18.

473 Там же.

вещи упоминаются лишь по необходимости, но становятся объектами самоцельной экфразы — действие происходит как бы без декорации, „в сукнах“. Действующие лица притчи, как правило, не имеют не только внешних черт, но и „характера“ в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора. Речь идет о подыскании ответа к заданной задаче (поэтому притча часто перебивается обращенным к слушателю или читателю вопросом: „как, по-твоему, должен поступить такой-то?“)»[474].Отмеченное Аверинцевым свойство притчи обращаться к универсалиям, константам человеческого существования Лихачев называет «абстрагированием»: «абстрагирование вызывалось попытками увидеть во всем „временном“, „тленном“, в явлениях природы, человеческой жизни, в исторических событиях символы и знаки вечного, вневременного, „духовного“, „божественного“»[475].

«Абстрагирование» как характерный признак притчи позволяет вспомнить и главное, по мнению Лосева, качество мифотворческого акта — *отрешенность*. Однако не следует смешивать понятие мифологической отрешенности, как и абстрагирование, с уходом от живой жизни. «Параболичность» жанра притчи заключается как раз не в уходе, а в возвращении к реальности — в том числе и к исторической.

Притча, безусловно, близка и к жанрам «апокалиптических речений». Так, Савин, отмечая, что если «слово ἀποκάλυψις (апокалипсис) в кн. Отк. 1:1 (Ἀποκάλυψις Ἰησοῦ Χριστοῦ — ‘Откровение Иисуса Христа’) еще не является термином и не имеет отношения к жанру, относясь лишь к имевшему место откровению, которое получил апостол Иоанн», то со временем оно обрело и иное

474 Аверинцев С. С. Притча // Краткая литературная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1962—1978. Т. 6: Присказка — «Советская Россия». — 1971. С. 20–21.

475 Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — Л.: Наука, 1967. С. 109.

наполнение: «апокалиптическая литература, или просто «апокалиптика» — литературный жанр, развитый в различных культурах и религиях»[476].

Исследователь отмечает следующие корневые свойства жанра:

«1) апокалиптическая эсхатология – система религиозных взглядов, основанных на ожиданиях скорого «конца времен» («конца света») и восстановлении Высшей справедливости; 2) эсхатологические (апокалиптические) ожидания (чаяния) читателя – собственные ощущение и переживания реципиента как непосредственного участника разворачивающихся событий драмы истории; 3) апокалиптические образы – различные образы (персонажи и детали), часто носящие гротесковый характер, характеризующиеся невозможностью их однозначной визуализации; 4) апокалиптическая литература, или просто «апокалиптика» – литературный жанр, развитый в различных культурах и религиях»[477].

Очевидно, что такое свойство, как «невозможность однозначной визуализации» образов», непосредственно сближается с характеристиками притчи, и, что особенно важно в контексте данного исследования, – с корневыми особенностями платоновского стиля. Не менее важны, как будет показано далее, и установка на гротеск, актуализацию «сенсорики», специфическую повествовательную стратегию и речь («темное» слово) и, конечно, мотивный комплекс романа – эсхатологические чаяния и пр.

Таким образом, «апокалиптические речения» сближаются с жанром притчи на уровне поэтики.

Однако исследователи часто сводят притчу сугубо к поучению[478] и не фокусируются на ее жанровой специфике, тогда как нельзя игнорировать как

---

476 Савин Г. А. Апокалипсис и апокалиптические речения: жанровые характеристики и особенности // Вестник Московской богословской семинарии ЕХБ. 2015. № 4. С. 41–65. [Электронный ресурс]. URL:https://mbs.ru/assets/theognosis/4/articles/savin.pdf. (Дата обращения 30.05.2026.)

477 Там же.

478 Так, Е. К. Ромодановская пишет: «Сам по себе жанр притчи исследователями почти не рассматривался. Помимо кратких справочных (словарных) и учебных статей, можно указать лишь специальную работу С. Добротворского, не соответствующую принципам современного литературоведения, и ряд трудов (Д. С. Лихачева, Н. И. Прокофьева, В. В. Кускова), посвященных изучению системы жанров Древней Руси, где среди прочих говорится и о жанре притчи. Лишь в 1991 году опубликован свод притчевых

связь притчи с памятниками христианской письменности, так и с басней[479]. Разумеется, нельзя забывать об отличии притчи от басни (героями басни, как правило, выступают животные, басня не претендует на достоверность сюжета и пр.), однако основой сближения указанных жанров становится уже отмеченная параболичность: «Под параболой... в Евангелии разумеется, во-первых, всякое сближение, иносказание, <...> Во-вторых, сближение, уподобление, назначаемое для непосвященных, таинственный смысл коего требует разъяснения и посвященным: вам дано знать тайны... царствия божия, а тем внешним... все бывает в притчах, так что они своими глазами смотрят и не видят, своими ушам и слышат и не разумеют... (Ученикам): Не понимаете этой притчи? И как же вам понять все притчи? (По поводу притчи о сеятеле) — Евангелие от Марка (4, 11, 3). Загадочность и необходимость толкованья, которое и прилагается к нескольким притчам, вытекает из свойства вопроса, ответом на который служит евангельская притча. Этот вопрос есть не «почему» и «для чего», не частный случай, требующий теоретического оправдания, как выше, не вопрос о связи понятий, а о составе очень сложного понятия, каково понятие царствия божия»[480].

Главные черты притчи перечислил В. И. Тюпа: «Центростремительность стратегии жанрового мышления порождает такие общие черты анекдота и притчи, как неразвернутость или фрагментарность сюжета, сжатость характеристик и описаний, неразработанность характеров, акцентированная роль «укрупненных» деталей, строгая простота композиции, лаконизм и

текстов разного типа, подготовленный Л. И. Алехиной и Н. И. Прокофьевым, благодаря чему можно говорить о жанре притчи на обширном и далеко не случайном материале». (Ромодановская Е. К. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. — Вып. 5. С. 73–111. [Электронный ресурс]. URL: http://poetica.pro/journal/article.php?id=2477 (дата обращения: 05.04.2024).

479 «Притча — это дидактико-аллегорический жанр литературы, в основных своих чертах близкий басне», — указывает Аверинцев (Аверинцев С. С. Притча // Краткая литературная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 6: Присказка — «Советская Россия». — 1971. С. 20–21. См. также у Лихачева о притче как жанре христианской письменности (Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — Л.: Наука, 1967. С. 109).

480 Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. С. 240–241.

точность словесного выражения и т. п.»[481]. К этим свойствам, несомненно, нужно добавить и важнейшую именно для притчи установку на поучение, уже отмеченную двучленность, сосредоточенность на вопросах вечного порядка, высокий пафос.

Безусловно, в литературе «нового времени» притча претерпевает изменения, вступая во взаимодействия с другими литературными жанрами. «В конце XIX в. и в XX в. ряд писателей видят в экономности и содержательности притчи возможность преодоления формальной тяжеловесности позднебуржуазной литературы. Попытку подчинить прозу законам притчи предпринял в конце жизни Л. Н. Толстой»[482], — пишет Аверинцев.

Итак, «притча может использовать любые источники — фольклорные, книжные, повествовательные, бытовые, анекдотические. Притча „всеядна“, она втягивает в сферу своего притяжения любой текст»[483], — пишет Ромодановская. В 20-е годы XX века притча обновляется благодаря влиянию модернизма, вступившего в фазу зрелости, — это отмечают исследователи западной и русской литературы XX века. Так, «На многовековые традиции еврейской и христианской притчи опирался Ф. Кафка (особенно в своих малых произведениях). То же можно сказать об интеллектуалистической драматургии и романистике Ж.-П. Сартра, А. Камю, Ж. Ануя, Г. Марселя и др., также исключающих «характеры» и «обстановочность» в их традиционном понимании. По-видимому, притча еще надолго сохранит свою привлекательность для писателей, ищущих выхода к этическим первоосновам человеческого существования, к внутренне обязательному и необходимому»[484]. Несложно заметить, что среди указанных писателей

---

481 Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. С. 17.

482 Аверинцев С. С. Притча // Краткая литературная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1962—1978. Т. 6: Присказка — «Советская Россия». — 1971. С. 20–21.

483 Ромодановская Е. К. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. — Вып. 5. С. 73–111. [Электронный ресурс]. URL: http://poetica.pro/journal/article.php?id=2477 (дата обращения: 05.04.2024).

484 Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 20–21.

преобладают ярчайшие представители экзистенциализма: именно экзистенциализм сосредоточен на вечных, проклятых, последних вопросах бытия — жизни и смерти, добра и зла. Как отмечают исследователи, притча XX столетия оформляется и с оглядкой на традиции восточной культуры. Так, Д. М. Давыдов полагает, что «для современной культурной ситуации большее значение имеет притча... суфийская»[485].

Таким образом, притча нового времени идет по пути преодоления канона и в то же время закрепления его корневых свойств, которые благодаря художественным и научным открытиям времени, а также расширению географических границ обретают новую жизнь[486].Уже в литературе XVII–XIX веков «двусоставность» (двучленность) притчи как композиционный признак, сближающий ее с басней, утрачивается: поучение уходит в подтекст. При освоении именно пространства художественной литературы притча, часто лишаясь той части, в которой содержится поучение, редуцируется до новеллы или повести, в которых, однако, может присутствовать имплицитно. При этом «морализаторство», или поучение, по мнению Мелетинского, характерно для «малых повествовательных форм»[487].

Как видим, установка на краткость и лаконизм проявляется в жанровой сфере: притча облюбовала для себя жанры малой прозы. Несложно заметить, что в притче XX века и это главное для большинства исследователей «безусловное» правило — краткость — не соблюдается. В XX веке притча сближается с романом: произведения Т. Манна, У. Голдинга, У. Фолкнера

---

485 И. В. Кукулин «И говорил с ними...». Три интервью о возрождении жанра притчи в современной русской литературе. [Электронный источник]. URL: http://www.vavilon.ru/textonly/issue2/parables.htm (дата обращения: 06.04.2024).

486 См. о притче в новой и новейшей литературе: Кушнарева Л. И. Канонические и авторские притчи // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. Вып. 66. С. 54–60; Наджеми Р. Э. Современные притчи. — Киев: Издательство «София», 2004. 288 с.; Бологова М. А. Современные интерпретации жанра притчи: проблема жанровых номинаций, жанрового синтеза и отрицания жанра // Критика и семиотика. 2013. Т. 1. № 18. С. 209–224; Товстенко О. О. Специфика притчи как жанра художественного творчества: Притча как архетипическая форма литературы // Вестник Киевского университета. Ром.-герм. филология. — Киев, 1989. Вып. 23; Тюпа В. И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999; Сабурова Н. А., Татаурова А. Г. Жанровые особенности современной притчи и их сохранение при переводе // Academy. 2019. №6 (45). С. 46–48.

487 Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. — М.: Наука, 1990. 275 с.

дают основания утверждать, что жанр романа-притчи окончательно оформился в мировой литературе. Роман-притча самим своим существованием опровергает и тезис Аверинцева, утверждавшего, что притча «неспособна к обособленному существованию»[488]. Близкую к аверинцевской точку зрения выдвигает и Кусков, полагающий, что притча — будь то «нравоучительный символико-аллегорический рассказ» или «мудрая сентенция-изречение» — являются лишь составляющей крупной эпической формы[489]. Роман-притча XX века — самостоятельная крупная эпическая форма.

Русский роман-притча обладает рядом особенностей. Русская притча, безусловно, близка басне. Потебня, поясняя значение слова «парабола», отмечает, что в русском языке оно и переводится как притча, которое в свою очередь «употребляется в более обширном смысле и обнимает нашу басню»[490]. М. Л. Гаспаров утверждает, что в основе жанров притчи и басни лежит «пример — простейшая форма аргументации в обычной разговорной речи»[491]. И русская притча, как и русская басня, обладает ярко выраженной спецификой. Одна из них — ее поэтическая, а, может быть, даже лирическая природа (русская басня благодаря Крылову разительным образом отличается не только от «сухой» и строгой басни Эзопа или Лессинга, но и от поэтической басни Лафонтена). Именно собирательный образ рассказчика, предрасположенного к балагурству (в басне) или к незлобивой иронии (в притче), умеющего с подлинной мудростью — мудростью сердца, а не ума — взирать на нелепое и даже дикое, наделенного свойствами народного философа, склонного к поэтизации действительности, укоренен в русской классической литературе благодаря феномену баснописца — «дедушки

488 Аверинцев С. С. Притча // Краткая литературная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 6: Присказка — «Советская Россия». — 1971. С. 20–21.

489 Кусков В. В. Жанры и стили древнерусской литературы XI — первой половины XIII в.: автореф... докт филол. наук. М., 1980. 36 с.

490 Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. С. 70.

491 Гаспаров М. Л. Басни Эзопа // Басни Эзопа. — М.: Издательство «Наука», 1968. С. 241.

Крылова». Его произведения вбирают в себя черты едва ли не всех фольклорных жанров, сохраняя при этом необходимые черты басни (не только сценка, случай, событие, но и поучение). Разумеется, пафос притчи много сложнее басенного, поскольку трагическое начало все же в нем доминирует, не отменяя, разумеется, и комического элемента. Однако близость параболических форм в литературе нового времени очевидна: басня и притча самой своей двучленной композицией (в басне это основной структурный элемент — даже при отсутствии словесного поучения — морали, тогда как в притче это внутренняя структура, тот самый подтекст, который может быть больше собственно текста) отличаются от других жанров. Еще одно свойство притчи — установка на устную речь — нуждается в особом комментарии. «Речевая ситуация» притчи включает в себя и ораторское слово, слово проповеди — а оно существенным образом отличается от спонтанной устной речи и от басенного «сказа» как стилевой тенденции. Кроме того, в притче, по мнению Тюпы, имеет место «авторитарная риторика императивного, учительного, монологизированного слова»[492], для нее характерно разделение «участников коммуникативного события на поучающего и поучаемого»[493]. Но недостаточной оказывается и характеристика притчевого слова как риторического и «учительного»: едва ли риторика допускает сумбурную, сбивчивую, даже подчас как будто и не «проговариваемую» речь. Очевидно, что категорией устности притчевое слово не исчерпывается — подобно тому как нельзя подходить с этой меркой к речи юродивого, шамана, сновидца или человека, находящегося в бреду. Стилистика притчи — это «темное», загадочное, а подчас и страшное слово.

На формирование русской притчи оказал влияние и родственный ей — через пророческое слово, а также жанры агиографии, жития, исторических сочинений и др. — жанр видений: «Видения пронизывают всю жанровую

---

492 Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. — Новосибирск, 2002. Вып. 5. С. 15.

493 Там же.

систему древнерусской литературы и являются существеннейшим элементом агиографии, исторических сочинений, хождений, торжественного и учительного красноречия»[494]. Русская притча сближается с жанром чуда[495] (интересно в этой связи отметить, что в 1920–1940-е годы данная жанровая модель оказывается востребована детской литературой, однако, как подчеркивает Октябрьская, в ней извечный мотив русской культуры обретает новое звучание — теперь это рукотворное чудо[496]. Категория чудесного в советской сказке таким образом «обмиряется», что ведет к разрыву мотива с жанровой моделью, тогда как в произведениях Платонова память жанра проявляется достаточно отчетливо). По словам Гуревича, виде́ния — это своего рода «канал связи между земным и потусторонним миром <...> оба мира... тесно соприкасаются и находятся в интенсивном общении»[497]. Такое интенсивное общение предполагает и указания на точное место события, и изображение бытовых подробностей (при сохранении общей тенденции к абстрагированию). Особое место среди явлений этого жанра занимают эсхатологические видения, видения о посмертном существовании души в загробном мире, картины ада и рая — все то, что связано с образом визионера, провидца, пророка или святого. Именно его «внутренним зрением» обусловлены «бестелесность», «недовоплощенность» образов персонажей, «непрорисованность» картин — пейзажа, интерьера и пр, как, впрочем, и основной пафос жанров чуда и видения предопределен состоянием сновидца — это состояние восторга, экстаза. На наш взгляд, роман Платонова отвечает

494 Ромодановская Е. К. Рассказы сибирских крестьян XVII–XVIII вв. о видениях (К вопросу о специфике жанра видений) // Ромодановская Е. К. Сибирь и литература. XVII век. — Новосибирск: Наука, 2002. С. 292–313, с. 143–144; см. также Ковалева Т. И. Видения в агиографических памятниках древнерусской литературы XIII–XVII вв.: жанровая эволюция и сюжетосложение. Автореф. дис... канд. филол. наук. — Томск, 2017. 20 с.; Гуревич А. Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1977. Вып. 411. С. 3–27.

495 Рогожникова Т. П., Хоменко М. В. Жанр прижизненного чуда в русской агиографии: коммуникативно-прагматический аспект // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2020. № 1 (26). С. 74–77.

496 Октябрьская О. С. Пути развития русской детской литературы XX века (1920–2000-е гг.). М.: МАКС Пресс, 2012. С. 199.

497 Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. — М.: Искусство, 1989. С. 93.

всем требованиям, предъявляемым к жанру притчи. В свое время взгляд на роман как на притчу уже был предложен: «ряд поздних больших произведений Платонова — таких как „Котлован“, „Чевенгур“, „Джан“ и являются притчами или во всяком случае допускают толкование, при котором они могут рассматриваться как притчи», — пишет Вяч. Вс. Иванов[498]. В данной работе предпринимается попытка рассмотреть роман «Чевенгур» как русскую модернистскую притчу — одну из разновидностей русского неомифологического романа.

Нам представляется важной концепция, согласно которой истоки творчества писателя следует искать в так называемой «третьей культуре», соединяющей фольклор и литературу, деревню и город и обладающей своим «языком», своей эстетикой, которую можно охарактеризовать как эстетику примитива. Так, И. И. Плеханова пишет: «Старый город с вывесками, зрелищами, устоявшимся бытом микросоциумов создал свою духовную ауру полуфольклорного примитива <…> Функция посредника между мифом и цивилизацией должна перейти к примитиву новейшей истории — но каков он? Художественный примитив ассоциируется с народным искусством и потому предположительно наделён фольклорной волей к жизнеутверждению»[499]. Эстетика лубка и примитива органично проявляет себя в жанрах, находящихся на стыке художественной и духовной литературы — апокрифов, видений и т. п. Эти жанры особенно востребованы в среде, которой по рождению принадлежал писатель. Так, Н. В. Корниенко пишет: «… круг чтения в российской деревне и слободе к началу XX века складывался в основном из церковных книг, духовно-нравственной, житийной литературы»[500]. И,

498 Иванов Вяч. Вс. Андрей Платонов и Чапек: фантастический реализм // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том II. Статьи о русской литературе. — М.: Языки русской культуры, 2000. С. 647.

499 Плеханова И. И. Жизнетворческий потенциал примитивизма (наивное, трагическое и наивно-трагическое чувство жизни) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. №2 (22). С 76.

500 Корниенко Н. В. Наследие А. Платонова — испытание для филологической науки // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. По материалам четвертой международной научной конференции, посвященной творчеству А. П. Платонова. 19–22 сентября 1999 года. М.: ИМЛИ РАН. С. 117–137, 133.

разумеется, таков был круг чтения Платонова в детстве. Как подчеркивает Проскурина, «… этот детский опыт сохранился в активной памяти писателя, о чем свидетельствует поэтика платоновских произведений, а также любовного эпистолярия, прошитых аллюзиями на Священное Писание»[501].

Не следует забывать и о том, что жанры видений, снов были особенно популярны в культуре сектантов и старообрядцев. Как отмечает Хисако Кубо, в романе Платонова «явственно звучат... сектантские мотивы. Г. Гюнтер в качестве источника милленаристского характера „Чевенгура“ называет хилиазм западноевропейского средневековья. А В. Варшавский связывает апокалипсизм в Чевенгуре с сутью самого марксизма. Но нам кажется, источник этого явления целесообразнее искать прежде всего на родине автора романа, в России. Религиозные представления Платонова не ортодоксальны, они тесно связаны с народными верованиями, в том числе и с сектантством»[502]. О сектантских мотивах в «Чевенгуре» писали разные исследователи, в том числе Е. Д. Толстая-Сегал, Е. А. Яблоков[503], однако именно в работе Хисако Кубо особое внимание уделяется «географическому» аспекту проблемы: «Черноземье, где Платонов родился, являлось одним из самых традиционных центров сектантства. И основатель секты духоборов Иван Повилохин, и основатель секты молокан Семен Уклеин были родом из Тамбовской губернии. Множество духовных стихов сектантов было собрано в Воронеже, где Платонов вырос, и его окрестностях. Даже после революции сектантство в Черноземье занимало крепкие позиции»[504]. Более того, автор работы обнаруживает в самой послереволюционной реальности тот синтез

---

501 Проскурина Е. Н. Духовная традиция в наследии А. Платонова: между притяжением и отталкиванием // Культура и текст. 2016. №1 (24). С. 75–92.

502 Кубо Х. Сектантские мотивы в «Чевенгуре» Андрея Платонова // Acta slavica japonica: Journal of Slavic Research Center, Hokkaido University. Volume 15 (1997). [Электронный ресурс]. URL: https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publictn/acta/15/kubo/kubo.html (дата обращения: 06.04.2024).

503 Толстая-Сегал Е. Д. Натурфилософские темы в прозе Платонова 20–30-х гг. // Slavica Hierosolymitana, Vol. 4, 1979. С. 233–254; Толстая-Сегал Е. Д. Идеологические контексты Платонова, Russian Literature, Amsterdam, Vol. 9, № 2, 1981 [перепеч. в сб.: Андрей Платонов: мир творчества. М., 1994. С. 47–83]; Яблоков Е. А. Комментарий. А. Платонов «Чевенгур». — М., 1991. С. 518–650.

504 Кубо Х. Указ. соч. . [Электронный ресурс; дата обращения: 06.04.2024].

коммунистических и сектантских идей и тем, которые так причудливо, на первый взгляд, взаимодействуют в романе, формируя, кажется, гротескную картину мира. Однако то, что читателю видится гротеском, основанным не только на преувеличении, но и на взаимодействии реального и невозможного, вероятно, является самой реальностью (а гротеск, по Кайзеру, это всегда явление искусства, но не самой жизни). Так, на основе анализа текста в свете преломления в нем неканонической веры Кубо приходит к выводу: «Чевенгур не является фантастикой. Каждый эпизод в нем имеет основу и исторический фон»[505]. В контексте данной работы важным представляется и то, что роман в целом имеет определенный жанровый «фон», жанровую предысторию. Возвращаясь к проблемам сектантства, напомним, что они интересны нам не сами по себе, а в контексте выявления особенностей жанра видений, снов, чуда, характерных для притчевого мышления. И именно в сектантской культуре эти жанры особенно востребованы — в первую очередь так называемые эсхатологические видения. Однако, возможно, и интерес к революции, социальным катаклизмам также входит в сферу онейрического притчевого мышления. Так, Т. И. Ковалева пишет: «Помимо работ, посвященных эсхатологическим видениям, можно выделить достаточно обширную группу отечественных исследований, в которых рассмотрены видения, возникшие в старообрядческой среде. В этой области, в свою очередь, выделяются работы о видениях, связанных с историей Соловецкого восстания. Ученые рассматривают видения как источник по изучению старообрядческой идеологии, затрагивают вопрос о влиянии исторического факта на содержание видений»[506].

Иными словами, взаимодействие тем бунта, революции и апокалипсиса также не является открытием писателя и укоренено в неканоническом христианском мышлении. Не случайно С. Г. Семенова уподобляет

---

505 Кубо Х. Сектантские мотивы в «Чевенгуре» Андрея Платонова. [Электронный ресурс; дата обращения: 06.04.2024].

506 Ковалева Т. И. Видения в агиографических памятниках древнерусской литературы XIII–XVII вв.: жанровая эволюция и сюжетосложение. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Томск, 2017. 20 с.

чевенгурскую катастрофу Апокалипсису: «И заключительная сеча чевенгурцев с каким-то непонятным „машинальным врагом“, методично разгромившим город, апокалипсическая апофеоза поголовного умирания и гибели большевиков и прочих в романе Платонова... на мой взгляд, смотрится в глубинном религиозно-философском пласте произведения как своего рода Страшный суд (катастрофический конец) не только устроенному там коммунизму, но — в пророческой перспективе — и всему роду людскому...»[507].

Кубо перечисляет общие положения христианских сект, обнаруживающих совпадение с системой мотивов романа (например, странничество, целомудрие, откровение, аскеза и т. д.). В контексте данного исследования нас, однако, интересуют не мотивный комплекс романа, но *жанровое мышление* автора, опора на пророческий гнозис, ориентация на образ пророка, с которым связаны уже отмеченные мотивы сна, видения, морока, а также темы болезни и иных проявлений телесности[508]. Как подчеркивает Ромодановская, в современном языке связь между словом «притча» и указанием на болезненное состояние сказителя утрачена, тогда как ранее она подразумевалась и прояснялась синонимами: «Словари русского языка дают сходные значения, включая сюда уже и обозначение литературных форм, связанных с переводами: ‘нечаянность, нежданный случай, внезапная болезнь; притча, иносказанье… непредвиденное обстоятельство, случай, событие’ <...> Такое обилие значений отражает, по-видимому, особую распространенность этого термина в эпоху средневековья и постепенное

---

507 Семенова С. Религиозно-философский контекст и подтекст «Чевенгура» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 6. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 43. См. также [Казаркин А. П. Чевенгурские апокалиптики (к параллели: А. Платонов и Н. Клюев) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 6. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 110].

508 Х. Гюнтер: «В сектантстве проблема телесности и пола предстает в обостренной форме, поскольку апокалиптическому максимализму свойственно «посредственно-телесное выражение, немедленный переход идеи в действие <…> Для сектантов тело — «сырой материал, который можно и нужно переделать». Цель такого преображения — победа над отдельной личностью и создание сверхличного коллективного тела. В романе «Чевенгур» именно «претворение любви, половой эротики в дружество и товарищество» является одной из центральных тем. (Гюнтер Х. Любовь сектантских «братьев и сестер». Репрезентация телесности в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Вып. 6. С. 55).

угасание отдельных его смыслов в новейшее время; характерно, например, что такие значения, как ‘болезнь’, сохранились лишь в диалектах»[509].

В «Чевенгуре» притчевое начало подчиняет себе романное. Именно памятью жанра русской притчи-видения обусловлены изменения в характерной для жанра романа иерархии уровней текста — от сюжета, композиции, системы персонажей до тропеической системы. На передний план теперь выдвигаются такие, казалось бы, второстепенные качества эпического произведения, как атмосфера, настроение, состояние, ощущения — психофизиологический комплекс. Такого рода сдвиг всех элементов конструкции, безусловно, предопределен не темой, но самим *событием*, или ситуацией сна.

Платоновское притчевое слово — это сновидческое, сомнамбулическое слово. И, как уже было сказано, сновидческая техника Платонова, обнаруживая точки соприкосновения с автоматическим письмом сюрреалистов, имеет иную (жанровую) предысторию.

§ 4.3. Сновидческий метод Платонова. Сознательное и подсознательное в романе: «евнух души»

Сон и творчество для Платонова едва ли не синонимы. Так, Вьюгин пишет: «Надо сказать, что попытки размышлять об искусстве в терминах сна, наблюдаются… у Платонова, причем очень раннего. В 1918 г. он, в частности, пишет: „Искусство — это дивный сон разума...“. <…> Искусство метафорически отождествляется со сном как средством увидеть идеал, гармонию и совершенство, которые в реальности еще далеки:

„Искусство — это дивный сон разума, будто он уже постиг все, воцарствовал над всем — и гармония, совершенство, истина — есть все... “»[510]. Известны строки из платоновского письма жене: ««Два дня назад я пережил

---

509 Ромодановская Е. К. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. — Вып. 5. С. 73—111. [Электронный ресурс]. URL: http://poetica.pro/journal/article.php?id=2477 (дата обращения: 05.04.2024).

510 Вьюгин В. Ю. «Сюр-реалии» Платонова: от Бретона до Бродского (К проблеме эстетической идентификации писателя). С. 14.

большой ужас. Проснувшись ночью (у меня неудобная жесткая кровать) — ночь слабо светилась поздней луной, — я увидел за столом у печки, где обычно сижу я, самого себя. Это не ужас, Маша, а нечто более серьезное. Лежа в постели, я увидел, как за столом сидел тоже я, и, полуулыбаясь, быстро писал. Причем то я, которое писало, ни разу не подняло головы и я не увидел у него своих слез. Когда я хотел вскочить или крикнуть, то ничего во мне не послушалось. Я перевел глаза в окно, но увидел там обычное смутное ночное небо. Глянув на прежнее место, себя я там не заметил. В первый раз я посмотрел на себя живого — с неясной и двусмысленной улыбкой, в бесцветном ночном сумраке. До сих пор я не могу отделаться от этого видения и жуткое предчувствие не оставляет меня. Есть много поразительного на свете. Но это — больше всякого чуда». Чуда, добавим мы, после которого не быть писателем он уже не мог. «Мне кажется, что с той ночи, когда я увидел себя, что-то должно измениться. Главное — это не сон…»[511].

Сон для Платонова не только тема его творчества, но и источник, и метод. Сновидческое начало текста ни у кого из исследователей не вызывает сомнений: «При чтении текстов Платонова уже с первых предложений читатель попадает в совершенно особый, необычный мир, который нельзя воспринимать ни как реальный, ни как фантастический. Этот мир странным образом соотнесен с тем миром, который мы привыкли называть повседневным, но сам он не представляет собой ни конкретно-историческое, ни символически-абстрактное знакомое нам по сказам, мифам и легендам пространство. Скорее, этот мир можно сравнить с тем, который возникает в воображении человека в состоянии сна или бреда: обладая какими-то признаками мира реального, внешнего, он все же ощущается как несуществующий»[512], — пишет Р. Ходель. Предметом дискуссии является

---

511 Письмо М. А. Платоновой. 15 февраля 1927. Тамбов. Впервые: Волга, 1975. С. 167 (фрагменты). Печатается по: Архив. С. 479–480. Публикация Н. В. Корниенко. [Электронный ресурс]. URL: http://platonov-ap.ru/materials/letters/letter-120/ (дата обращения: 06.04.2024).

512 Ходель Р. Платонов — Кафка — Вальзер: Опыт подготовительного исследования. // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Книга 4. — СПб, 2008. С. 48–61.

источник снов, «сновидческая личность». Кто видит сны? — вот вопрос, который занимает исследователей. «…если это действительно сон, то кому же, собственно говоря, он принадлежит, кому, в конце концов, он снится? Кому следует „вменить“ этот сон? — Однозначного ответа на поставленный вопрос сам Платонов не дает. На мой взгляд, намеренно»[513], — пишет Михеев. В докладе на VI Международной научной конференции, посвященной творчеству Андрея Платонова (21–24 сентября 2004 года, Москва), Л. Шёквист отметила, что можно — с определенной поправкой — принять утверждение, что «весь роман („Чевенгур“) есть сон Александра Дванова, рассказанный им же, Двановым, в состоянии сна, что сон не поддается пересказыванию нашим обычным языком. И здесь становятся понятны и „неудобоваримые“ платоновские словосочетания, конструкции фраз, предложений... — они суть явления бессознательного»[514]. Е. А. Яблоков, однако, оспаривает подобную точку зрения на том основании, что в романе сны Дванова, как ему представляется, четко очерчены, отделены от остального художественного пространства, и, следовательно, не могут быть распространены на все повествование: «…все моменты активизации подсознания героя (бред, сон и т. п.) в романе оговариваются повествователем и довольно четко отграничены от „яви“»[515]. Однако, на наш взгляд, сложно рассуждать о четкой (пусть даже относительно, или «довольно», по словам Яблокова, «четкой») границе между сном и явью в романе Платонова: подчас трудно определить, где заканчивается явь и начинается сон или бред того же Дванова. Кроме того, к категории сновидцев можно отнести разных героев, как это было отмечено Михеевым, который пишет: «Персонажи романа постоянно погружаются в сны, они как будто путешествуют, или странствуют

513 Михеев М. Ю. Сон, явь или утопия? Еще один комментарий к «Чевенгуру» Платонова // Логос. 2001. № 1. Разд. «Точки зрения...». URL: https://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_1/2001_1_08.htm (дата обращения: 02.08.2026).

514 Шёквист Л. К вопросу об антропоморфности нарратора в романе «Чевенгур». // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. Вып. 6. С. 438.

515 Яблоков Е. А. На берегу неба: роман Андрея Платонова «Чевенгур». — СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 56.

по ним. Эти сны порой описываются автором с сосредоточенным вниманием, с завораживающей дотошностью. Часто сны у разных героев бывают очень похожи друг на друга (точно так же, как сами герои и сами ситуации, в которые те попадают у Платонова!): эти сны словно перекликаются между собой — один сон продолжает, или вызывает, подхватывает, точно тянет за собой другой, составляя некое единое пространство. Так, например, происходит в эпизоде, когда, глядя на спящих, Федора Гопнера и Захара Павловича, в доме своего приемного отца, Саша Дванов и сам засыпает, чтобы увидеть во сне своего действительного отца, Дмитрия Ивановича, *рыбака с озера Мутево*, который в результате как будто благословляет сына отправиться в Чевенгур; или когда сон Гопнера, сидящего на берегу реки Польный Айдар и удящего там рыбу, словно порождает вдруг явившегося перед ним странника из Чевенгура — Мишку Луя, который привозит для него и Саши Дванова весть от *степного большевика*, Степана Копенкина (правда, его записку для Дванова пешеход Луй давно искурил на цыгарки): Копенкин зовет своих друзей приехать к нему в Чевенгур, чтобы разобраться, „есть ли тут коммунизм“ или нет»[516].

Итак, на наш взгляд, замечание Яблокова по существу не отменяет выдвинутой Шёквист версии — прежде всего потому, что сны героев (как и другие виды развернутой интроспекции — внутренний монолог, воспоминания, размышления и пр.) не всегда должны быть эксплицированы, и это хорошо известно русской литературе. Так, уже в произведениях Жуковского, а тем более Достоевского граница между явью и сном может быть стерта настолько, что читатель вместе с персонажем до определенного момента не догадывается, что переходит с одного уровня сна на другой (как это происходит со сновидениями Свидригайлова); тем более прием размывания границ сна освоен прозой XX века (в творчестве Ф. Сологуба, В. Брюсова и др.). Совмещение разных видов психологизма (в том числе

[516] Михеев М. Ю. Сон, явь или утопия? Еще один комментарий к «Чевенгуру» Платонова. [Электронный ресурс] (дата обращения: 05.04.2024).

различных видов онейротехники[517]) — явного и косвенного (в терминах классического литературоведения), а также «новейшего», выходящего за пределы данной бинарной оппозиции уже в силу своей «оторванности» от субъекта переживаний, — может быть обнаружено во всех произведениях Платонова[518]. Таким образом, наличие или отсутствие повествовательной рамки, указывающей на само *событие* сна, не отменяет установки художника на воссоздание *состояния* сна — вопрос, однако, заключается в том, кто находится в этом состоянии. И если можно «поддержать» внесенное Яблоковым уточнение, то лишь в той их части, которые касаются *источника* сна, каковым, очевидно, выступает не только Дванов — при том, что формально им *может быть* и часто выступает именно он.

Итак, наиболее убедительной нам представляется точка зрения Л. Шёквист, полагающей, что *сновидческим субъектом* по воле автора выступает повествователь, «подключенный» к подсознанию героя (добавим — героев), при этом «нарратор обнаруживает себя в... «странностях» платоновского стиля» (они, собственно, и обусловлены тем, что нарратор ведет повествование в состоянии сна, т. е. в бессознательном состоянии)[519]. И далее: «Платонов изобрел, сконструировал тип нарратора, говорящего на языке подсознательного»[520]. Таким образом, жесткая эпическая конструкция «автор — повествователь — герой» в платоновской притче предстает в

---

517 Безусловно, важную роль играет и так называемый «хронотопический психологизм»: см. у Л. А. Колобаевой: «Важнейшая форма психологизма в литературе XX века, захватывающая очень широкий круг литературных явлений — от Бунина до Пастернака, от серебряного века до литературы наших дней, — это психологизм, так сказать, хронотопический, когда время и пространство в произведении выступают в психологической роли». (Колобаева Л. А «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999, №2. С. 16); см. также у И. Б. Ничипорова (Ничипоров И. Б. «Поэзия темна, в словах не выразима...». Творчество И. А. Бунина и модернизм. — М.: Метафора, 2003).

518 Так, убедительным представляется опыт интерпретации «Мусорного ветра», предложенный Н. И. Брагиной (Брагина Н. И. «Мусорный ветер» А. Платонова: опыт психоаналитического прочтения текста // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Филология. Искусствоведение. 2008, № 5. С. 292–295.

519 Шёквист Л. К вопросу об антропоморфности нарратора в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. Вып. 6. С. 438.

520 Шёквист Л. К вопросу об антропоморфности нарратора в романе «Чевенгур». С. 441.

«расплавленном» виде, поскольку в стихию подсознательного погружены две инстанции — и героя (героев), и повествователя. Казалось бы, подобная модель современному читателю уже хорошо знакома по искусству сюрреализма[521], однако нельзя не отметить специфическую особенность платоновской *сверхреальности* — она подается как *коллективное* переживание истины — и в этом отношении, может быть, ближе к магическому реализму, в большей степени укорененном в коллективном бессознательном (народном, национальном), чем сюрреализм. Не случайно Казаркин определяет метод как магический реализм: «Общее в поэтике Платонова и Клюева можно назвать магическим реализмом или, по Вяч. Иванову, реалистическим символизмом»[522].

Именно фигура повествователя имеет принципиальное значение для понимания платоновской «сомнологии»: повествователь оказывается посредником не только между автором и читателями, не только между автором и героями, но и прежде всего между индивидуальным и коллективным, и если в «классическом сюрреализме» «сон разума» художника-творца позволяет прорваться к подсознанию *индивида*, то у Платонова через состояние полусна, в которое вводится медиум-повествователь, открывается вход именно в коллективное бессознательное, что отвечает изначальной природе мифа.

При том что сновидческая природа картины мира, созданной Платоновым, не вызывает сомнения у большинства исследователей, далеко не все аспекты проблемы оказались в поле зрения современного

---

521 Шёквист пишет: «Платонов не мог не быть знаком с психоанализом, в частности с теорией сновидения Фрейда. Н. В. Корниенко была права, когда сказала, что Платонову приписывают больше, чем он мог прочитать за всю свою жизнь. Но Фрейд все же не мог пройти мимо внимания Платонова. У самого Платонова нет записей о его знакомстве с теорией Фрейда (все мы, как известно, склонны прятать самое сокровенное в нас как можно глубже), но имеется свидетельство Ю. Нагибина, присутствовавшего при частных разговорах Платонова и Рыкачева, обсуждавших, среди многих других, тему „Фрейд и его учение“. Не зная о свидетельстве Нагибина, М. Геллер первый в платоноведении обратил внимание на возможность знакомства Платонова с теорией психоанализа. Я согласна с Нагибиным в том, что в романе „Чевенгур“ буквально „вычитываются“ положения из теории психоанализа Фрейда». (Шёквист Л. К вопросу об антропоморфности нарратора в романе «Чевенгур». С. 439.)

522 Казаркин А. П. Чевенгурские апокалиптики (к параллели: А Платонов и Н. Клюев) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 6. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 113.

литературоведения. Так, недостаточно внимания уделено проблеме соотношения повествовательной стратегии художника и установки на воссоздание атмосферы сна; не рассмотрена аналогия композиции романа со структурой сновидения; не выявлена связь тональности и темпоритма того или иного эпизода романа с фазами сна — и с психофизиологическими реакциями организма (вплоть до медицинского аспекта проблемы — и эту задачу, видимо, еще предстоит выполнить специалистам, в том числе и по психосоматическим заболеваниям). Далее, недостаточно внимания уделено теме «больного сна» — бреда, мóрока, забытья, галлюцинаций (речь в данном случае идет не о болезненном состоянии того или иного героя романа, но о «нездоровье» мира — о «самочувствии» рассказчика-сомнамбулы, задающем тон повествованию и определяющем состояние всего мира: боль, холод, голод, мучительное или нездоровое вожделение — вот лишь некоторые из аффектов и ощущений, которые не столько описываются, сколько «внушаются» читателю благодаря повествовательной установке).

Подобная писательская техника, основанная на сознательном подчинении подсознательному, разумеется, известна писателям-современникам Платонова: еще раз вспомним замятинский образ синей лампы: «Я вижу сон на бумаге, фантазия работает так же, как во сне, она движется тем же путем ассоциаций, но этим сном осторожно (синий свет) руководит сознание. Как и во сне — стоит только подумать, что это сон, стоит только полностью включить сознание — и сон исчез». Работа «Закулисы», безусловно, является ярчайшим, но далеко не единственным образцом замятинской саморефлексии[523]: свои взгляды на суть писательской профессии писатель раскрывал в своих многочисленных статьях и лекциях в Доме искусств.

[523] Подробнее об этом см. в книге М. А. Хатямовой о формах авторской саморефлекции (Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. — М., 2008. 328 с.).

Дело, однако, не в том, знаком ли был Платонов с замятинскими воззрениями на творчество[524], но в том, что образ мыслей Замятина созвучен платоновским представлениям о природе писательского ремесла, которое для художника немыслимо без совместной работы сознания и подсознания (при ведущей роли последнего. На наш взгляд, замятинский образ синего света, не мешающего сну, но позволяющего писателю фиксировать свои ощущения вплоть до того, чтобы переносить их на бумагу (своего рода метафора полусонного разума) коррелирует с загадочным платоновским образом *«евнуха души»*. «Через два дня Александр вспомнил, зачем он живет и куда послан. Но в человеке еще живет маленький зритель — он не участвует ни в поступках, ни в страдании — он всегда хладнокровен и одинаков. Его служба — это видеть и быть свидетелем, но он без права голоса в жизни человека и неизвестно, зачем он одиноко существует. Этот угол сознания человека день и ночь освещен, как комната швейцара в большом доме. Круглые сутки сидит этот бодрствующий швейцар в подъезде человека, знает всех жителей своего дома, но ни один житель не советуется со швейцаром о своих делах. Жители входят и выходят, а зритель-швейцар провожает их глазами. От своей бессильной осведомленности он кажется иногда печальным, но всегда вежлив, уединен и имеет квартиру в другом доме. В случае пожара швейцар звонит пожарным и наблюдает снаружи дальнейшие события. Пока Дванов в беспамятстве ехал и шел, этот зритель в нем все видел, хотя ни разу не предупредил и не помог. Он жил параллельно Дванову, но Двановым не был. Он существовал как бы мертвым братом человека: в нем все человеческое имелось налицо, но чего-то малого и главного недоставало. Человек никогда не помнит его, но всегда ему доверяется — так житель, уходя из дома и оставляя жену, никогда не ревнует к ней швейцара. Это евнух души человека»[525].

---

524 О проблеме «Платонов — Замятин» см. в работе Н. М. Малыгиной (Малыгина Н. М. Платонов и литературная Москва: А. К. Воронский, А. М. Горький, Б. А. Пильняк, Б. Л. Пастернак, Артем Веселый, С. Ф. Буданцев, В. С. Гроссман. — СПб.: Нестор-История, 2018. 592 с.

525 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 86–87.

Можно было бы провести параллель между платоновским «потусторонним персонажем» и двойником («доппельгангером») в культуре романтизма, однако, по справедливому замечанию А. Н. Варламова, романтизм Платонову в целом чужд (формальные совпадения с романтическими мотивами и приемами — одушевлением природы, интерес к внутреннему человеку и т. д. — лишь проявления универсального языка культуры XX века). Варламов полагает, что в загадочном двойнике героя можно видеть ангела[526], такой же точки зрения придерживаются шведские исследователи Т. Лане, Л. Шёквист[527], Как подчеркивает И. В. Романовская, подобная трактовка может быть обусловлена внутренней формой слова «ангел» в шведском языке: «В шведской культурной семантике в слове «ангел», как и «евнух», присутствует значение «стерильности», подчеркивает Романовская»[528]. В русском языке, однако, связь между словами «ангел» и «евнух» является гораздо менее тесной, чем в шведском, более того, она может показаться даже надуманной. Образ ангела может восприниматься как метафора, не столько проясняющая, сколько усложняющая и затемняющая значение платоновского образа. Думается также, что для Платонова, чуткого к слову, важны и негативные коннотации понятия «евнух»: евнух — это сторож в гареме, неспособный к телесному (то есть полноценному) проявлению чувств, а значит, ущербный наблюдатель — необходимый, однако, для того чтобы разрушительные начала личности (души, или, если продолжить платоновскую метафору, гарема) — подсознание, аффекты — не пересекали неких границ, за которыми начинается хаос и вакханалия вседозволенности. Образ евнуха души, внутреннего зрителя, мертвого брата

526 См. у Варламова: близость с женщиной «наносит ему [Дванову — Н. К.] „истощающую рану“, заставляя огорчиться сторожа его души, ангела-хранителя, как говорили в древние времена, или „евнуха души“, как называет его автор» (Варламов А. Н. Андрей Платонов. — М.: Молодая гвардия, 2011 (Жизнь замечательных людей: вып. 1294 (1494). С. 147).

527 Шёквист Л. К вопросу об антропоморфности нарратора в романе «Чевенгур». С. 432–441.

528 Романовская И. В. «Евнух души человека…» в романе А. Платонова «Чевенгур»: диалог российского и шведского литературоведения // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Филологические науки. 2017. № 1 (162). С. 110–115.

человека, на наш взгляд, имеет иную природу и иные причины — и здесь мы ориентируемся на точку зрения В. А. Подороги, по мнению которого, метафора «внутреннего зрителя и евнуха души — мертвого брата человека – необходимы писателю для создания эффекта деперсонализации и депсихологизации изображаемого»[529]. Подобное наблюдение кажется верным и в свете платоновского стремления к выходу за пределы отдельной личности. В то же время отмеченный эффект депсихологизации работает и на психологическую достоверность создаваемой художником картины сна: спящий часто осознает, что пребывает в состоянии сна, и ощущает некий контроль со стороны разума — некой части собственной личности.

Как подчеркивает Михеев, «у специфической фигуры *евнуха души* есть в романе сразу несколько как бы „ослабленных“ вариаций, или двойников. На эту роль вполне могут претендовать лесничий, или *лесной надзиратель*, к которому являются Дванов с Копенкиным и которого они убеждают в необходимости вырубить лес <…> Другой аналог *евнуха души* — тот пожарный, или *дежурный наблюдатель*, которого застигает спящим и наказывает инспектор пожарной охраны (во время партсобрания в губернском городе). Вернее, *евнух души* — это то равнодушие, с каким тот взирает на свою как настоящую, так и будущую жизнь <…> А вот персонаж, явно периферийный в романе, однако присутствующий почему-то сразу в двух платоновских мирах и как бы связующий их, пересекая границу этих миров, — Симон Сербинов. Для него приготовлен самый решительный прыжок — из Москвы, с ее первой, наиболее реальной (но и наиболее жалкой, для описания) действительностью — в мир наиболее далеких грез, мир сновидения и мечты, Чевенгур»[530]. Точка зрения Михеева выглядит не только остроумной, но и убедительной, поскольку «перетекание» образа одного персонажа в образ

529 Подорога В. А Евнух души: Позиция чтения и мир Платонова // Вопросы философии. М.: Наука, 1989. № 3. С. 21–26.

530 Михеев М. Ю. Сон, явь или утопия? Еще один комментарий к «Чевенгуру» Платонова. [Электронный ресурс] (дата обращения: 05.04.2024).

другого, как и буквализация метафоры соответствуют механизмам сна, зафиксированным уже Фрейдом.

Шёквист, Подорога, а также Михеев полагают, что платоновский образ евнуха души мог быть навеян учением Фрейда. «Для описания взаимодействия двух основных сфер сознания, рационального и чувственного Платонов вводит этот странный, ни на что ранее известное в литературе не похожий образ, навеянный, по-видимому, чтением Фрейда с его научно-метафизическим разложением психики на такие инстанции как Сверх-Я (оно же Совесть), Оно (Бессознательное) и — Цензуру сознания. Этот *евнух души* и похож более всего на фрейдовского Цензора. (Пожалуй, наиболее близким к этой фигуре в литературе может быть признан герой Франца Кафки с его отстраненностью сознания от самого себя и постоянными попытками разложения сознания на части. Но очевидно, что они оба — и Платонов и Кафка — продолжатели идей того „человека из подполья“, которого ввели в литературу еще Достоевский и Кьеркегор)»[531].

Думается, однако, что у этого образа может быть еще один источник — философия Декарта. С нашей точки зрения, евнух души — это, действительно, разум, бодрствующее сознание, «чистая», свободная от влияния эмоций, мысль (мертвая мысль). «Внутренний зритель» Платонова — это, возможно, и то сознание, которое Декарт связывает с мыслью, существующей независимо от тела. О том, что концепция Декарта важна для Платонова, свидетельствует рассказ «Мусорный ветер» — своего рода диалог с Декартом. Нам представляется убедительной версия Баршта, согласно которой «для Платонова, оппонирующего Декарту, *первична* не «мысль», а «существование» как форма «вещества жизни»…»[532]. И хотя рассказ был написан позже, возможно, экспрессивная оценка слова «евнух» свидетельствует о платоновском недоверии к мысли — с одной стороны, всем

---

531 Михеев М. Ю. Сон, явь или утопия? Еще один комментарий к «Чевенгуру» Платонова. [Электронный ресурс] (дата обращения: 05.04.2024).

532 Баршт К. А. «Мусорный ветер» А. Платонова: спор с Р. Декартом // Вестник ТГПУ. 2005. Выпуск 6 (50). Серия: гуманитарные науки (филология). С. 66.

своим творчеством писатель доказывает, что небрежение «веществом существования» ведет к краху, с другой — без этого «внутреннего зрителя» жизнь неполноценна. Контроль со стороны разума в обыденной жизни, в жизни наяву, разумеется, выше, чем во время сна: подсознание таким образом держится в узде. Во время «сна разума» сторож («швейцар», «евнух души») может тоже дремать, но это именно дрема, поверхностный, чуткий сон, во время которого спящий может осознавать, что спит — и только очень глубокий сон отменяет это знание. Этот образ внутреннего наблюдателя, швейцара скрепляет, соединяет, на наш взгляд, образы разных героев (двойников), но также уровни автора, повествователя и героя. И не случайно разрешением этой ведущей «музыкальной партии» произведения становится сцена погружения Дванова в сон.

В одной из сцен Дванов в «чулках» (необычный выбор слова — и соответственно предмета одежды, вероятно, неслучаен, так как привлекает к себе внимание и тем самым усиливает ощущение нереальности происходящего) выбегает из дома: «В испуге будущего наказания Дванов без шапки и в чулках вышел наружу, увидел опасную, безответную ночь и побежал через деревню в свою даль… Дванов, не опомнясь, полез через платформу»[533]. Благодаря странному набору слов («наказание», «опасная ночь», «своя даль») нагнетается забытое ощущение *детского* немотивированного страха, стремление убежать от кошмара или испуга от внезапного и неполного пробуждения. Мотив межсонья усиливается и выходит на поверхность текста. Дванов «в беспамятстве» путешествует — сначала идет, а после едет в вагоне: «В жалобах и мечтах ехали люди в то позабытое утро и не замечали, что один молодой человек стоит среди них, уснув на ногах»[534]. Однако уже следующая фраза сообщает читателю, что «Дванов не спал». Разумеется, можно видеть в такой последовательности состояний героя («уснув», «не спал») указание на изменение ситуации

533 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 86.

534 Там же. С. 88.

(сначала спал, потом проснулся), можно ее также рассматривать как проявление невнимательности художника, или некую авторскую «забывчивость», однако, думается, подобное противоречие (уснув, не спал) оказывается намеренным, поскольку сбивает с толку читателя, который вместе с героем погружается в неопределенное состояние — морок, полусон, полубодрствование. Ощущение ирреальности происходящего нагнетается благодаря сказочному мотиву «коллективного сна»: «У печки сидел мужик с мертвой черной бородой и следил за действием огня. От вздохов и храпа стоял такой шум, точно здесь не спали, а работали. При тогдашней озабоченной жизни и сон являлся трудом»[535]. В приведенном отрывке присутствует характерное для сказки сближение понятий сна и смерти, которое, однако, уводится в подтекст и осуществляется благодаря формальному, на первый взгляд, соседству слов: слово «мертвый» выступает здесь всего лишь как неожиданный и яркий эпитет, казалось бы, теряющий свое прямое значение, но именно в силу своей смелости и свежести отрывающийся от определяемого им слова, и благодаря этому, в соответствии с отмеченным Ю. Левиным механизмом («от синтаксиса к смыслу»[536]), маркирующий основную идею автора. Взаимообратимыми в романе Платонова оказываются понятия отдыха и труда, жизни и смерти, сна и бодрствования. Так, Романовская отмечает: «В сцене ночлега героя у Феклы Степановны „Дванов почувствовал тягость своего будущего сна“, и вновь появляется „уединенный грустный наблюдатель“. При переезде „рыцарей революции“ из ревзаповедника Пашинцева в Черную Калитву Дванов чувствует, что его „сознание уменьшается“, и снова возникает образ сторожа, „который не принимает участия в человеке, а лишь подремывает в нем за дешевое жалованье“»[537]. Само по себе «уменьшение сознания» героя дает возможность провести

---

535 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 88.

536 Левин Ю. И. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова). С. 392–419.

537 Романовская И. В. «Евнух души человека…» в романе А. Платонова «Чевенгур»: диалог российского и шведского литературоведения // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Филологические науки. 2017, № 1 (162). С. 110–115.

параллель именно с погружением в сон, во время которого рацио отступает на второй план, действительно «уменьшается». Более того, переход в состояние сна, связанный с исчезновением визуального ряда и в целом некоей «редукцией чувств», сугубо физиологически может восприниматься как «телесно» переживаемое сужение, уменьшение мира. Несложно заметить к тому же, что из трех элементов первого эпизода во втором воссоздаются два (уменьшение сознания, появление наблюдателя) и исключена лишь сама экспликация ситуации сна, которая, однако, воссоздается благодаря той модели сюжетного развертывания (принцип построения кумулятивной сказки), которая основана на повторе сюжетных звеньев.

На наш взгляд, атрибуция образа евнуха души именно Дванову чрезвычайно показательна, поскольку «ситуация наблюдения» чаще всего связана именно с ним — и близость его автору и нарратору (повествователю или рассказчику) очевидна. При том, что, на наш взгляд, весь текст позволяет увидеть различные фазы сна некоего спящего «организма» (забегая вперед, подчеркнем: повествователя, «подключенного» не только к сознанию и подсознанию героя, но и к голосу самой земли), образ Саши Дванова помогает автору вынести к порогу читательского восприятия все те категории и понятия, которые ассоциируются с феноменом сна (по Михееву — *модальностью сна*): это не только сновидения (кошмары, бред, галлюцинации), но и общее психофизическое состояние организма, не всегда получающее отражение даже в подсознании, но часто сообщающее импульс тому или иному потоку мыслеобразов (от температурных ощущений и боли до ощущения тяжести и пр.).

И потому Саша Дванов «необходим» автору как чувствующая инстанция. Первая развернутая картина внутреннего мира героя фиксирует его состояние на грани яви и даже не сна, но бреда: «Кондаев ударил его с навеса суставами пальцев своей худой руки, и у Саши зазвучали кости в голове. Саша упал с полопавшейся кожей под волосами, сразу обмокшими чистой прохладной кровью. Саша опомнился, но потом снова наполовину забылся и увидел свой сон. Не теряя памяти, что на дворе жарко, что стоит длинный голодный день

и что его ударил горбатый… Саша поднимал кольцо в мокрой траве, а этим кольцом громко бил его по голове горбатый — под треском рассыхающегося неба, из трещин которого вдруг полился черный дождь… На лугах стоял горбатый и мочился на маленькое солнце, гаснущее уже само по себе. Но рядом со сном Саша видел продолжающийся день и слышал разговор Прошки с Прохором Абрамовичем»[538]. Псевдогаллюцинаторные видения героя, в которых окружающее пространство «сворачивается» до тела (кровь / дождь, купол неба / голова), напоминают делириозный бред или состояние при высокой температуре и задают вектор восприятия романа в целом, заостряя темы болезни, болезненного сна, бреда.

В приведенном фрагменте наиболее отчетливо проявляется неомифологическая природа текста: если на уровне героя подается комплекс ощущений, то на уровне писательской техники (прежде всего повествовательного ракурса) отчетливо проступает именно установка на воссоздание самих механизмов сна. При этом с образом Дванова связаны как фольклорные, так и литературные мотивы: даже когда герой спит (болеет) он оказывается центром этого мира. На наш взгляд, мотив сна в связи с Сашей предстает в весьма узнаваемой сказочной форме, поданной, однако, в необычной огласовке, поскольку воспринимается как сон не столько богатыря, сколько «спящей красавицы» или «невесты». Разумеется, для понимания символического подтекста произведения важна и литературная традиция изображения «спящей» души русского человека как погруженной в сон Руси, ожидающей пробуждения, — традиции, тянущейся от пушкинского оптимистического восклицания «Россия вспрянет ото сна», от гончаровской Обломовки до блоковского «тяжелого сна». Кроме того, следует подчеркнуть, что имя возлюбленной — Соня — также «ведет» в романе тему сна[539]. И

538 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 30.

539 О символике имени героини писали немало, однако, на наш взгляд, для Платонова не менее, чем культурный шлейф, тянущийся за образом героини, важна внутренняя форма ее «домашнего» имени — *Соня*. См. также у Михеева о ее фамилии: Соня Мандрова — «спящая до времени; точно корень мандрагоры» (Михеев М. Ю. Сон, явь или утопия? Еще один комментарий к «Чевенгуру» Платонова. [Электронный ресурс] (дата обращения: 05.04.2024).

сказочное заклинание («Проснись, пробудись, добрый молодец»), которое, кажется, подсказывается читателю самой структурой повествования, связано именно с Сашей, погружение которого в воды озера может восприниматься не как самоубийство, но как «переход» в иное состояние — как пробуждение от морока существования.

Однако, как уже упоминалось, сновидцем в романе оказывается и повествователь. Шёквист пишет: «Пребывающий в состоянии сна и повествующий свою историю из глубин бессознательного нарратор является, по моему мнению, той «спасительной фигурой», которая может помочь нам, конкретным читателям, подойти к пониманию эстетики Платонова как эстетики, краеугольным камнем которой является поэтика *сновидческого*. Думаю, что именно такую эстетическую позицию и «уготовил» Платонов-художник своему предполагаемому читателю»[540]. Подобная повествовательная установка позволяет видеть в нарраторе даже не юродивого (амплуа писателя), но оракула, сновидца, визионера, ясновидца, сомнамбулу — медиума, «наполнившегося», «пропитавшегося» в состоянии сна общим состоянием — коллективным бессознательным.

§ 4.4. Повествовательная структура романа

Амплуа юродивого, по мнению М. М. Голубкова, давало Платонову возможность говорить правду: «Таково, например, амплуа юродивого, взятое А. Платоновым, который говорил правду в необычной комической гротесковой манере. Будучи выразителем общекультурной ситуации 20–30-х гг., А. Платонов показывает, что происходит с человеком массы, когда предшествующая культура сметена… Амплуа юродивого, однако, позволяло А. Платонову не идти на компромисс»[541]. Принимая концепцию исследователя, отметим, однако, что данная характеристика может быть

---

[540] Шёквист Л. Эстетика Платонова: проблема читателя // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4. Институт русской литературы (Пушкинский дом). — СПб.: Наука, 2008. С. 106.

[541] Голубков М. М. Творческое поведение писателя как социокультурный механизм (1920–1930-е годы) // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2001. № 3. С. 20–32. С. 24.

применена к самому автору (так называемому *конкретному*, в терминологии Шмида, или биографическому автору), но еще не дает ответа на вопрос, какими художественными средствами тот пользуется для утверждения подобной роли не в социокультурной среде, а именно в пространстве произведения — как подобный образ (образ *абстрактного* автора) конструируется в тексте. И здесь необходимо более внимательно рассмотреть «вертикальный срез повествовательной структуры» (В. Шмид), позволяющий увидеть соотношение уровней автора, повествователя и персонажей. Как уже подчеркивалось, «технически» (на уровне художественной стратегии) юродство автора «внутритекстового» (*абстрактного*, по Шмиду) обеспечивается не безумием и не кажущейся наивностью «простеца» (в последнем случае это мог бы быть все же сказ, основанный на игровой технике, или, по Эйхенбауму, — сказ как некое театрализованное действо), но использованием образа *повествователя*, пребывающего в состоянии полусна. Платонов прибегает к другому приему. Он ведет повествование от третьего лица с ориентацией на восприятие мира героя, или же использует несобственно-прямую речь. Последняя, как указывает В. Шмид, представляет собой разновидность повествовательного текста, передающую «слова, мысли, чувства, восприятия или только смысловую позицию одного из изображаемых персонажей, причем передача ТП (текст персонажа) не маркируется ни графическими знаками (или их эквивалентами), ни вводящими словами (или их эквивалентами)»[542]. В. Шмид и другие нарратологи также отмечают, что несобственно-прямая речь, как правило, не служит средством передачи внешней речи[543]. В ней совмещается голос автора и внутренний голос героя, причем явные переключатели, показатели перехода от одного к другому отсутствуют, но лексические, синтаксические и стилистические индикаторы НПР (несобственно-прямой речи) имеются.

---

542 Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 198, 224.

543 Там же. С. 198.

Наиболее подробно структура повествования романа рассмотрена в работе Е. Н. Проскуриной[544]. Как подчеркивает Проскурина, эффект «блуждающей точки зрения», отмеченный Е. Толстой-Сегал, создается не столько за счет взаимопроникновения речевых сфер персонажей, сколько в результате «смешения дискурсов» в собственно повествовательной ткани произведения. О несобственно-прямой речи как об основе повествовательной стратегии Платонова пишет и Яблоков: «Стихия несобственно-прямой речи настолько сильная, что, кажется, рассказчик согласен вообще с любой из точек зрения, любое слово готов «освоить»; господствует единый стиль — одновременно корявый и афористически изысканный»[545]. Однако, думается, категория несобственно-прямой речи — в силу его «всеохватности» — не дает возможности объяснить секрет уникальности платоновского повествования, нагнетающего ощущение некоего нерасчлененного потока речи, в котором сливаются голоса так называемого «абстрактного автора», повествователя, имплицитного рассказчика и героев: «В действительности феномен повествования Платонова связан с проблемой персонификации аукториального языка. При традиционном повествовании языковые аномалии характеризуют субъективное сознание, которое выражает себя в формах несобственно-прямой речи (НПР) и внутреннего монолога (ВМ) и которое подчиняется сознанию аукториальности, выражающему себя с помощью языка более или менее нормативного. У Платонова же необычным становится то, что как раз аукториальная речь попадает под влияние этих НПР и ВМ, а не наоборот, причем влияние это возникает уже в самых первых предложениях и распространяется затем практически на весь текст»[546] — пишет Р. Ходель. Исходя из выявленной им модели взаимодействия «голосов» повествователя

---

544 Проскурина Е. Н. Структура повествования в «Чевенгуре» Платонова // Критика и семиотика. — Вып. 12. — Новосибирск — М., 2008. С. 231–246.

545 Яблоков Е. А. О философской позиции А. Платонова (проза середины 20-х — начала 30-х годов) // Russian literature. Amsterdam, 1992. V. XXXII. 1992. P. 231–232.

546 Ходель Р. Платонов — Кафка — Вальзер: Опыт подготовительного исследования // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Книга 4. — СПб, 2008. С. 53.

и героев, исследователь делает вывод, что следует говорить не о воссоздании НПР, но о создании «эффекта созвучия с ней»[547]. Следует признать, однако, что такое по сути верное замечание исследователя выражено им в метафорической, художественной, а не научной форме: не вполне ясно, как создается «эффект созвучия» с НПР. На наш взгляд, прояснить его могла бы концепция Долинина.

«Несобственно-прямая речь сигнализируется наличием таких стилистически маркированных элементов, которые могут быть соотнесены только или хотя бы преимущественно с субъектом первоначальной речи и с занимаемой им позицией»[548], — пишет Долинин. Но стиль «первоначальной речи»[549] отображается в НПР выборочно. Исследователь признает недостаточность названных выше признаков, критериев и, как один из основных (но не единственный), указывает следующий: НПР отображает только те элементы «фабульного мира»[550], которые содержит сознание персонажа. Кроме того, «интерпретация этих элементов также должна соответствовать позиции персонажа»[551]. По мнению Долинина, показателем персонажного видения ситуации (точнее — его позиции) могут служить отсутствие «авторской рамки», ориентация на лексику, модальность высказываний героя. Важен и хронотоп — показатель места и времени нахождения персонажа[552]. Думается, в связи с Платоновым можно рассуждать обо всех видах техники. Подчас одно предложение вбирает в себя сразу

---

547 Ходель Р. Платонов — Кафка — Вальзер: Опыт подготовительного исследования. С. 54.

548 Долинин К. А. О внутренних признаках несобственно-прямой речи // Иностранные языки в школе. 1980. №1. С. 22.

549 Там же. С. 23.

550 Там же. С. 22.

551 Там же.

552 Там же.

несколько повествовательных планов[553] — и даже у читателя, знакомого с произведениями А. Белого и, следовательно, обладающего опытом «перемещения» с одного повествовательного уровня на другой, текст Платонова вызывает сложности, поскольку нарушает и придуманные А. Белым изощренные правила «мозговой игры». Если у А. Белого персонажное слово все же в известном смысле подчинено этим заданным автором правилам и втянуто в речевую зону нарратора (образ которого складывается из образов повествователя и, кажется, готового «воплотиться» в отдельного героя рассказчика: последний не раз называет себя агентом, шпионом, который «не дремлет»), что соответствует законам аукториального повествования, то в платоновском мире все намного сложнее. Р. Ходель, например, отмечает такую черту текстов Платонова, как «потерю аукториальной речью ее главенствующего положения в речевой иерархии и, как следствие этого, разрушение точек зрения»[554]. Эффект «потеснения» аукториальной речи на ее же территории словом персонажа не в последнюю очередь достигается за счет специфической платоновской манеры использования (а чаще неиспользования) глаголов говорения: так называемые «инквитные» (Ходель) глаголы («недостаточные» глаголы, вводящие прямую речь персонажа, как правило, использующиеся в третьем лице) или отсутствуют, или замещены глаголами движения или действия и пр. Этот прием, известный современникам писателя и получивший теоретическое обоснование в лекциях Замятина (Зощенко, судя по его умению вводить диалоги без глаголов говорения, был отличным слушателем) у Платонова распространен на более широкую сферу взаимодействия речевых (мыслительных) зон повествователя и персонажа: с его помощью одна зона оказывается включенной в другую (и парадокс заключается в том, что *повествовательное* подчинено *персонажному*, а не наоборот). Так, Проскурина пишет: «имитируя тип

553 НПР может развернуться даже в пределах одного предложения, о чем рассуждал Б. А. Успенский, определяющий прием как «внутриязыковое двуязычие» (Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 69).

554 Ходель Р. Платонов — Кафка — Вальзер: Опыт подготовительного исследования. С. 48–61.

аукториальной наррации — из зоны повествователя, автор на самом деле задает тексту более сложную повествовательную стратегию, которая точнее всего может быть определена как аукториально-акториальная с явным преобладанием второго над первым»[555]. Кроме того, как уже подчеркивалось, для платоновской повествовательной стратегии характерно весьма сложное наложение сфер повествователя и рассказчика, причем образ последнего можно было бы охарактеризовать как «недовоплотившийся»: «вынырнув» на поверхность текста, заявив о себе «наивным» словом простеца или грамматико-синтаксической несуразностью, он ускользает, превращаясь в лирически настроенного мыслителя, сосредоточенного не столько на рассказывании истории, сколько на воссоздании состояния души (не только своей, но и души как таковой — можно было бы добавить: русской души) или постижении тайн мироздания: «в платоновском тексте невозможно определить повествователя как единую, цельную инстанцию: его имплицитный образ как будто постоянно двоится, вычленяя из себя, как собственную тень, непроявленную фигуру рассказчика»[556].

Разумеется, язык «Чевенгура» отнюдь не существует в жесткой зависимости от функциональных стилей (описания, рассуждения, повествования): переход от повествования к размышлению или к описанию не обязательно сопровождается сменой лексико-грамматических или синтаксических моделей — в противном случае читатель ощущал бы все «швы» повествования. Проскурина отмечает некую тенденцию, которая нас здесь интересует именно в связи со сновидческим методом письма. «В процессе развертывания текста «Чевенгура» эта разница способов творческого миропостижения проявляется в стирании конвенциональных стилистических границ, смешении дискурсов и дискурсивных контрастах»[557], — пишет

---

555 Проскурина Е. Н. Структура повествования в «Чевенгуре» Платонова // Критика и семиотика. — Вып. 12. — Новосибирск — М., 2008. С. 232.

556 Там же.

557 Там же. С. 236.

Проскурина. Однако, как подчеркивает исследовательница, читатель способен ощутить переход с одного уровня на другой «Это делает допустимым иные отношения между нарратором и рассказчиком, предполагающие то, что сама фигура нарратора вычленяется из сферы рассказчика как переход на иной уровень сознания, влекущий за собой и иной уровень высказывания»[558].

С нашей точки зрения, зафиксированный исследователем переход «на иной уровень сознания» можно воспринимать не как смену субъекта восприятия (обладающего иными характеристиками — в том числе иным образовательным цензом и пр.), а как погружение в различные слои одного, единого (но отнюдь не целостного, не цельного!) внутреннего «я», как срезы одной психики, некоей мыслящей (чувствующей) субстанции — будь то индивидуум или коллектив. Косноязычие, наивность могут в таком случае восприниматься как своеобразный регресс — откат к «детскому», к глубинным слоям психики (психологам и педагогам известно, что при столкновении с непосильной задачей ребенок часто отступает на более низкую ступень развития; кажущаяся деградация может быть ситуативной — вызванной стрессом, шоком, растерянностью).

И, разумеется, важную роль в этом постижении разных уровней сознания играет персонажный уровень. Проскурина пишет: «Рассказчик выступает в тексте романа проекцией сознания героя, тогда как нарратор — это следующая, более высокая повествовательная инстанция, хотя и наделенная способностью к рефлексии, но по своему уровню все-таки не «тянущая» на проекцию сознания автора. Можно говорить лишь о том, что речевое пространство нарратора в какой-то мере пересекается с авторской зоной, с другой же стороны, оно пересекается также с зоной рассказчика, тогда как в речевое пространство рассказчика попадают зоны нарратора и героя. Такая организация повествовательной стратегии говорит о зыбкости конвенциональных границ зон рассказчика и нарратора в платоновском тексте. Поскольку это проницаемые с двух сторон пространства, постольку

558 Проскурина Е. Н. Структура повествования в «Чевенгуре» Платонова. С. 233.

они оказываются в зоне максимального дискурсного напряжения, тогда как авторская зона и зона героя оказываются в такой текстовой иерархии наиболее далеко отстоящими, хотя также не изолированными друг от друга. Именно это трудноуловимое перетекание одной повествовательной инстанции в другую создает эффект «плавающей точки зрения», но принадлежит она сфере *нарратор — рассказчик*, а отнюдь не авторскому плану»[559].

На наш взгляд, модель повествования в романе «Чевенгур» в известном смысле изоморфна структуре человеческого сознания — и «вертикальный срез» повествования можно воспринимать и как «развертку» сознания некоего мыслящего существа, имеющего доступ к «базальным» слоям собственной психики, так называемому лимбическому и даже ретикулярному мозгу, к тем глубинам «я», которые позволяют человеку реанимировать детские воспоминания, страхи, забытые, казалось бы, кошмары и фобии (что, подчеркнем, человеку доступно лишь в состоянии транса, бреда или сна), а также связанные с ними двигательные рефлексы. Так, Бахтин в свое время отмечал, что образ города в «Преступлении и наказании» становится своего рода развернутой метафорой сознания (и подсознания) героя[560], и не случайно хронотоп, вбирающий в себя комнату, лестницу, площадь, имеет как горизонтальное, так и вертикальное измерение. Платонов, на наш взгляд, используя эту технику, подчиняет задаче проникновения в глубины сознания и подсознания особую организацию повествования. И если Достоевский пытается постичь внутренний мир отдельно взятого человека (или группы людей), то Платонов преследует иную цель — воссоздать именно «коллективное бессознательное» (и сознательное тоже). Следует подчеркнуть, однако, что онейротехника, подразумевающая в том числе тщательную работу со словом, размывающим границу между детским и взрослым во внутреннем

559 Проскурина Е. Н. Структура повествования в «Чевенгуре» Платонова. С. 245–246.

560 «...самое место действия романа — П е т е р б у р г (его роль в романе огромна) — на границе бытия и небытия, реальности и фантасмагории, которая вот-вот рассеется, как туман, и сгинет. И Петербург как бы лишен внутренних оснований для оправданной стабилизации, и он — на пороге» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 189).

мире человека, предзадана Платонову (как, впрочем, и всей литературе XX века) именно Достоевским, умеющим смутить читателя одним «случайным» и не самым, казалось бы, важным словом (это может быть «проходное», на первый взгляд, даже «лишнее», ненужное с точки зрения повествования слово: так, в сцене сна об убитой лошади местоимение «он» объединяет в один образ маленького Родю и взрослого Раскольникова:

«— Папочка! За что они… бедную лошадку… убили! — всхлипывает он, но дыхание ему захватывает <...>

— Пьяные, шалят, не наше дело, пойдем! — говорит отец. Он обхватывает отца руками, но грудь ему теснит, теснит. Он хочет перевести дыхание, вскрикнуть, и просыпается.

Он проснулся весь в поту, … задыхаясь, и приподнялся в ужасе.

— Слава богу, это только сон! — сказал он, садясь под деревом и глубоко переводя дыхание»[561]. Во фрагменте «Свидригайлов пошел по скользкой… мостовой... Ему мерещились высоко поднявшаяся за ночь вода Малой Невы, … мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты и, наконец, тот самый куст…»[562] оборот «тот самый куст» обладает дейктическим значением, но дейксис направлен не на героев, а на читателя — нарратор словно прорывает ткань повествования, выходя за пределы текста — и это оказывается чем-то большим, чем металепсис или другие виды авторефлексии. Это именно обращение к читателю, вовлечение того в ситуацию наррации.

Напомним, что такой способ взаимодействия с читателем-собеседником характерен для «апокалиптических речений», для жанра апокалиптики. Так, Савин пишет: «Адресат апокалипсиса – это человек, здесь и сейчас «читающий и слушающий слова этого пророчества», он является непосредственным адресатом текста. Кто этот человек? Ты — этот человек.

---

561 Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 6. — Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. С. 49.

562 Там же. С. 394.

Именно Ты, здесь и сейчас, оказался тот, кто самым непосредственным образом стал вовлечен в порядок событий глобальной драмы мировой истории. Вся история человечества оживает на Твоих глазах, теперь Ты в состоянии определить свое место в этой истории, понять на каком этапе этой истории Ты находишься»[563].

Проскурина подчеркивает, что в романе Платонова не столько повествователя, способного соотносить бытовое с бытийным, конкретное с абстрактным и склонного к обобщениям, сколько имплицитного рассказчика читатель воспринимает с позиции «я-в-мире», — как человека, «выпавшего» в социум «прямо из природы», т. е. не наученного еще ни мыслить, ни говорить, а по большей мере живущего «чувством», природной интуицией»[564]. Эта позиция сливается с позицией героя и отличается только одним: «желанием рассказывания»[565]. При этом, разумеется, сложно провести грань между этими двумя «ипостасями» нарратора. Проскурина полагает, что «Совмещение и при этом неслиянность фигур рассказчика и повествователя свидетельствуют как об их внутренней близости, так и разности их функциональных ролей в тексте. Рассказчик выступает фиксатором происходящего, чаще всего он не задумывается о выборе слова, тогда как нарратору ближе пафосная, отмеченная стремлением к философствованию речь. При этом один подхватывает и продолжает мысль другого»[566].По тонкому наблюдению исследовательницы, повествовательная манера может подчиняться не столько задаче воссоздать речевой портрет, сколько «кругозор» Дванова-ребенка. Воссоздавая «детский тип мышления и речи», повествователь «… как будто смиряет полет собственной мысли, прибегая к минимальным комментариям, уложенным в простые фразы. Симптоматично, что при создании речевого

563 Савин Г. А. Апокалипсис и апокалиптические речения: жанровые характеристики и особенности // Вестник Московской богословской семинарии ЕХБ. 2015. № 4. С. 41–65. [Электронный ресурс]. URL:https://mbs.ru/assets/theognosis/4/articles/savin.pdf. (Дата обращения 30.05.2026.)

564 Проскурина Е. Н. Структура повествования в «Чевенгуре» Платонова. С. 232.

565 Там же.

566 Там же.

портрета маленького Саши он обходится без тени профанного рассказчика. При этом доминирующая роль остается за словом повествователя, что создает впечатление его речевой опеки над словом героя-мальчика. В то же время детское восприятие события сна, благодаря своей наивности, выявляет его метафизическую суть»[567].

§ 4.5. Категории детскости и детского в романе Платонова

Категория детскости заслуживает особого внимания, поскольку несводима к тематическому плану и прежде всего проявляет себя в сфере мышления и речи[568]. Платонов не доверяет аналитически выстроенному тексту и, стремясь прорваться за оболочку слов к первоосновам бытия, оперирует не понятиями, а своеобразными «комплексами», которые воссоздаются с помощью стилевого и синтаксического сдвига, катахрезы и оксюморона[569]. Современными исследователями платоновские языковые аномалии рассматриваются преимущественно как речевой феномен или как проявление философских исканий автора-повествователя и героев, тогда как с точки зрения психолингвистики речь прежде всего является психологической реальностью, или функцией мышления. Так, Голубков отмечает: «Нам представляется, что воссоздание образа повествователя, его языкового мышления и есть самый актуальный с методологической точки зрения путь изучения А. Платонова. Он с неизбежностью требует обращения к лингвистике, к теории лингвистической относительности, согласно которой язык формирует реальность, членит ее, а не наоборот, действительность во всех своих гранях отражается в языке»[570]. Действительно, в романе Платонова

---

567 Проскурина Е. Н. Структура повествования в «Чевенгуре» Платонова. С. 237

568 Идущий далее фрагмент опубликован: Кольцова Н. З. «Мышление и речь» платоновских героев // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы III Международной науч. конф.: Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 4–5 декабря 2008 г. / Ред.-сост. С. И. Кормилов. М.: МАКС Пресс. 512 с.

569 См.: Левин Ю. И. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова). С. 392–419.

570 Голубков М. М. Рецензия на монографию О. Ю. Алейникова «Андрей Платонов и его роман „Чевенгур“» // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2014, № 6. С. 99.

язык оказывается чем-то бóльшим, чем слепок языковой стихии эпохи, не ограничивается он и ролью транслятора авторских идей (философских и пр.). Язык и реальность — явления не только родственные, но и равнозначные, взаимообусловленные. Особенно это очевидно, когда речь идет о той *реальности*, каковой выступает психика человека.

В конце 1920-х годов, то есть в то время когда создавались «Чевенгур» и «Котлован», закладывались основы отечественной психолингвистики — знаменитая работа Л. С. Выготского «Мышление и речь» была опубликована в 1934 году, и ее основные положения были выработаны в контексте научной полемики с теорией Ж. Пиаже[571]. Художественные открытия Платонова во многом совпали с результатами научных изысканий Выготского, рассматривающего процесс становления детского мышления как движение от социализированной мысли к мысли индивидуальной, как путь от синкретического образа к понятию. «Детское» в языке и мышлении платоновских героев проявляет себя на уровне синкретизма, партиципации («продукта» комплексного мышления, по словам Выготского), подражания взрослым и словесного аккомпанемента к действиям (или побочного эффекта детской активности в терминологии Пиаже).

Одним из способов выявления синкретизма мышления героев у Платонова становится прием деметафоризации, или реализации метафоры (уничтожение класса кулачества мыслится как физическое уничтожение людей). Для героев Платонова не существует дистанции между конкретным и абстрактным. По словам Л. С. Выготского, «слова детской речи совпадают по своей предметной отнесенности, но не совпадают по своему значению со словами взрослых, а поэтому у нас нет никаких оснований приписывать ребенку, пользующемуся абстрактными словами, также и абстрактное мышление. <…> ребенок, пользующийся абстрактными словами, мыслит при этом соответствующий предмет весьма конкретно»[572]. В сознании маленькой

---

571 Piaget J. La représentation du monde chez l’enfant. Librairie Felix Alcan, 1926.

572 Выготский Л. С. Мышление и речь: психологические исследования. С. 159.

Насти, героини «Котлована», происходит наложение и даже взаимное замещение понятий «смерть» и «буржуй» («враг рабочего класса»): Настя верит, что умирать должны только враги, а потому смерть воспринимается ею как указание на «вину» умершего, но одновременно и как преодоление, «изживание» им этой «вины». Нелогичное, «детское» в мышлении Насти может найти объяснение в теории Выготского, его концепции партиципации как проявления комплексного мышления. Под партиципацией, как подчеркивает Выготский, «разумеют отношение, которое примитивная мысль устанавливает между двумя предметами или двумя явлениями, рассматриваемыми то как частично тождественные, то как имеющие очень тесное влияние друг на друга, в то время как между ними не существует ни пространственного контакта, ни какой-либо другой понятной причинной связи»[573].

В поведении Насти подражание взрослым проявляется как на уровне игры (девочка разыгрывает в лицах сценки из жизни), так и на уровне степенного, «рассудительного» слова. Часто и «взрослые» герои Платонова произносят слова, значение которых им неизвестно («аллилуйщик», «переугожденец»), что также может рассматриваться как проявление «детского» в сознании и речи взрослого. По мнению Выготского, затруднение в освоении нового материала (а герои Платонова вынуждены реагировать на изменившуюся картину мира) всегда влечет за собой пробуждение детской, эгоцентрической речи.

С точки зрения Л. С. Выготского, эгоцентрическая детская речь есть переходный этап от внешней речи к внутреннему слову: «…речь становится психологически внутренней раньше, чем она становится физиологически внутренней. Эгоцентрическая речь — это речь внутренняя по своей функции, это речь для себя, находящаяся на пути к уходу внутрь, речь уже наполовину непонятная для окружающих, речь уже глубоко внутренне проросшая в поведение ребенка и вместе с тем физиологически это еще речь внешняя,

[573] Выготский Л. С. Мышление и речь: психологические исследования. С. 139.

которая не обнаруживает ни малейшей тенденции в шепот или в какую-нибудь другую полубеззвучную речь»[574]. Герои Платонова часто «озвучивают» свои мысли, думают вслух. Так, один из персонажей «Чевенгура» бормочет «себе свои мысли, не умея соображать молча. Он не мог думать втемную — сначала он должен свое умственное волнение переложить в слово, а уж потом, слыша слово, он мог ясно чувствовать его»[575].

В сознании платоновских героев (как и в пространстве детского сознания) размыта граница между категориями времени: думается, оксюморонное выражение «деревня… в память будущего»[576] обнаруживает такое свойство архаического, или «пралогического» мышления, как отторжение всякого рода абстракций — прошлого и будущего для такого сознания не существует, и потому они взаимозаменяемы. По мнению Выготского, «неразличение» ребенком понятий «прежде» и «после» является одним из проявлений «цепного комплекса», или «комплексного мышления»: «Ребенок, который словом „прежде“ обозначает временное отношение как „прежде“, так и „после“ или употребляет слово „завтра“ одинаково для обозначения и завтрашнего и вчерашнего дня, образует полную аналогию к тому давно отмеченному исследователями факту, что и в древних языках <…> одно и то же слово соединяло в себе два противоположных значения. Так, римляне одним и тем же словом обозначали „высокий“ и „глубокий“»[577].

«Детское», как видим, является ключевым понятием в системе как Выготского, так и Платонова, но, безусловно, имеет разное смысловое наполнение. Задача психолога, как подчеркивает Выготский, состоит в том, чтобы «раскрыть не вечно-детское, но исторически-детское, или <…> преходяще-детское»[578]. Для Платонова «вечно-детское», или «детскость»,

---

574 Выготский Л. С. Мышление и речь: психологические исследования. С. 93.

575 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 153.

576 Там же. С. 154.

577 Выготский Л. С. Указ. соч. С. 138.

578 Там же. С. 66.

оказывается не менее важной категорией, чем «преходяще-детское». Изоморфизм различных уровней текста платоновских произведений является следствием авторского присутствия «внутри» изображаемого сознания — будь то сознание коллектива или индивида, благодаря чему «детское» обнаруживает себя на уровне слова как героя, так и повествователя. Однако стилистическое совпадение различных повествовательных уровней оказывается мнимым: для героев важно овладеть понятием, преодолеть комплексное, эгоцентрическое мышление, тогда как создатель романа — и, как его «полномочный» — повествователь стремятся проникнуть за пределы понятия, слова, и это движение оказывается возвращением к «нерасчлененному», «синкретическому» мышлению, или «чувствующей» мысли. Известно, что писатель испытывал недоверие к мысли, не окрашенной чувством, поэтому так настойчиво звучит в «Котловане» мотив тоскующего, стыдящегося себя ума.

«Детское» на уровне повествующей инстанции не является синонимом неотрефлектированной мысли, не становится проявлением наивности и непосредственности, но воспринимается как воплощение особой художественной восприимчивости. Произведения Платонова обнаруживают типологическое родство с трудами Выготского именно на уровне героев, овладевающих навыками аналитического мышления. Путь тех платоновских персонажей, в которых подчеркнуто автобиографическое начало (как в образах Саши Дванова, Прушевского, Вощева), не обрывается на стадии овладения понятием, но подразумевает переход от анализа к синтезу, приближение к постижению (не только мысленному, но и чувственному) «вещества существования».

§ 4.6. Притчевая поэтика телесности. Слово и тело в романе «Чевенгур». Тема пола

В «Чевенгуре», на наш взгляд, актуализируется утраченное значение слова «притча», имевшего, как было сказано выше, более широкий спектр значений в культуре средневековья. Так, Ромодановская отмечает

«постепенное угасание отдельных его смыслов в новейшее время; характерно, например, что такие значения, как ‘болезнь’, сохранились лишь в диалектах»[579]. Удивительно, но Платонов, кажется, восстанавливает эти утраченные значения понятия. Сон, болезнь, смерть в «Чевенгуре» раскрываются не как абстрактные категории, но как проявления жизни тела — своего рода модели универсума, в котором духовное и материальное существуют в единстве. Потебня писал: «есть большая разница между физиологическим и психологическим взглядом на чувства. Физиология исследует только заключенные в организме условия, без которых было бы невозможно образование в душе известных ощущений; психология не спрашивает об этих условиях, не доискивается, какие изменения происходят в теле, когда мы чувствуем голод, усталость или свет и звук, и принимает ощущения за готовые данные душевной жизни»[580]. Для Платонова, безусловно, важна выявленная Потебней разница между психологией и физиологией — как важна и связь между ними, которую он фиксирует поистине с медицинской точностью. Такая глубинная связь тела и мира может быть доступна если не разуму, то подсознанию именно во сне. Для спящего субъекта (того внутреннего «я», которое одновременно является зрителем и участником «событий») внешнее и внутреннее пространство взаимообратимы: внешний раздражитель может восприниматься как собственная интенция организма (тела) и, напротив, некое состояние может экстраполироваться на картину внешнего мира и даже получать образное воплощение. Отчуждение от собственного тела — аномалия, известная сегодняшней медицине и психиатрии, но подобное состояние, когда «мешает» нога или рука, знакомо и здоровому человеку, и неслучайно такое состояние закреплено и в языковых штампах: *затекла нога, тело одеревенело, ноги как ватные, руки и ноги не слушаются, как чужие* и т. д. Актуальная для Платонова тема отчуждения от

---

579 Ромодановская Е. К. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. Вып. 5. С. 73–111. [Электронный ресурс]. URL: http://poetica.pro/journal/article.php?id=2477 (дата обращения: 05.04.2024).

580 Потебня А. А. Слово и миф. — М.: Издательство «Правда», 1989. С 70.

тела получает разрешение в рассказе «Мусорный ветер» — герой отрезает свою ногу. Действие совершается механически, боли он не чувствует, нога воспринимается им как чужой предмет.

Во сне по-особому ощущается тело: не взглядом извне — как это происходит в зеркале, а изнутри. Все ощущения обострены и словно вывернуты вовне. Спящий (проснувшийся) не всегда и не сразу может понять источник боли — извне он или изнутри. И тела других во сне воспринимаются «внутренним» зрением — путь противоположный тому, который происходит в реальности — не от внешнего впечатления к его осмыслению и обработке методом сопоставления с собою, не от разглядывания к вынесению суждения, но движение от знания (ве́дения по Лосеву) человека — к его «конструированию», «воссозданию» — и в этом отношении сновидец уподобляется художнику, который «дорисовывает» модель в ее отсутствие. Таким образом, установкой на воссоздание законов сна объясняется и зыбкость границ не только между ментальными сферами персонажей, но и их телесными «воплощениями».

Попутно еще раз отметим, что установка на «смутную» визуализацию характерна и для притчи в целом (Аверинцев), и для жанра апокалипсиса: «Специфической особенностью апокалиптических образов является то, что это — мыслеобразы, которые практически не могут быть детально проработаны нашим воображением, т. е. быть визуализированы из-за их недосказанности и формальной нелогичности. Под визуализацией подразумевается видение в широком смысле слова, т. е. способность делать зримыми объекты и процессы. Видение предполагает знание, осознание, понимание. Видение-понимание дается не только через зрение, но и через другие чувства: осязание, слух, вкус, обоняние. Видение как состояние переживается тонко-разумными эмоциями. В этом значении визуализация

совпадает с воображением как способностью конструировать чувственный и ментальный образ»[581].

При отсутствии «явной» фантастики в романе создается образ чрезвычайно пластичного и текучего мира. В романе снимаются различия между «телом» Чевенгура (и окружающего его пространства) и «организмом» невыявленного повествователя (забегая вперед, отметим, что именно подобный изоморфизм уровней текста обнажает и его лирическую природу). Разумеется, не следует ограничиваться фрейдистским толкованием тех или иных эпизодов, как не следует подходить к платоновскому тексту с позиций анализа, предложенного Дж. Джойсом по отношению к «Улиссу»[582], — пытаться исследовать архитектонику или хронотоп произведения в соотнесении с человеческой анатомией. Этот прием характерен для другого произведения А. Платонова — «Счастливой Москвы», в котором введение в дискурс тела одновременно оказывается постижением «анатомии города» — прием, использующийся в русской литературе в разных целях: и для создания физиологического очерка (как у представителей натуральной школы или Гиляровского), и для построения детективного сюжета, в свою очередь нужного автору для погружения в «москвоведение». Но обратить внимание на «симптомы» заболевания, погружаясь в анализ ощущений, испытываемых повествователем, а значит, и миром, на наш взгляд, необходимо. Если Гоголь видел в «Ревизоре» душевный город, то Платонов идет дальше — он берет мир во всей его целокупности: мир представлен как организм, объединяющий душу, тело, разум — все уровни жизни России оказываются в центре внимания художника.

---

581 Савин Г. А. Апокалипсис и апокалиптические речения: жанровые характеристики и особенности // Вестник Московской богословской семинарии ЕХБ. 2015. № 4. С. 41–65. [Электронный ресурс]. URL:https://mbs.ru/assets/theognosis/4/articles/savin.pdf. (Дата обращения 30.05.2026.)

582 Каждая глава романа «Улисс» будто бы соответствует описанию органа или части человеческого тела. Как подчеркивают не только В. Набоков, подозревающий Джойса в мистификации, но и С. Хоружий, склонный скорее доверять писателю, данная установка не выдержана в тексте романа — и не может быть соблюдена уже потому, что количество глав явно не соответствует числу значимых частей человеческого тела (Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале. С. 64–65).

Состояние тяжелого сна, в котором пребывает русская земля, читатель должен воспринимать не как отвлеченную аллегорию, а как нечто вполне ощутимое: ему предстоит по мере чтения погружаться в этот тяжелый сон, чтобы проживать все его стадии вместе с повествователем — или миром-текстом (и все ипостаси сведены воедино в слове — предельно осязаемым, словно телесным, Подобное предположение выглядит тем более обоснованным, что Платонову свойственно мышление вещественными (более того, телесными) метафорами, которые, разумеется также попадают в поле авторской саморефлексии и даже становятся объектом автопародии, что весьма характерно для писателя, который часто сокровенные мысли подает в травестированной форме, доверяя их не самому важному персонажу. Так, прием обнажения приема можно обнаружить в рассказе Платонова «Эфирный тракт», в котором физическое самочувствие героя оказывает непосредственное влияние на состояние мира просто потому, что человеческий организм и макрокосм — это одно. Петропавлушкин, селькор газеты «Беднота», так объясняет эту связь: «И вот я уверился, что Млечный Путь лопнул от мыслей Исаака Григорьевича. Смешно говорить, но он умер от такого усилия. У него жилы лопнули в голове и произошло кровоизлияние. Кроме Млечного Пути, Исаак Григорьевич навеки испортил одну звезду и совлек Солнце с Землею с их спокойного гладкого пути. От этого же, я так думаю, и какая-то планета отчего-то прилетела на Камчатские полуострова. Но дело прошлое. Теперь Исаак Григорьевич умер и только зря поломал мировое благонадежное устройство. А мог бы он и добро делать, только не захотел отчего-то и умер…»[583]. Родство микро- и макрокосма, по Платонову, — это всеобъемлющий закон мироздания, и потому в цепочку взаимопревращений и взаимопереходов вовлечены все сферы человеческого бытия, в том числе и творчество[584]. О «телесном» восприятии творческого акта

---

583 Платонов А. П. Эфирный тракт (фантастическая повесть) // Платонов А. П. Сочинения. Т. 2 (1926–1927). — М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 60.

584 Теоретическое обоснование изоморфизма микро- и макрокосма в литературе дано в работах В. Н. Топорова (Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., 1983. С. 227–284;

— как акта физиологического — свидетельствуют очень смелые метафоры, которые встречаются в письмах писателя: «Опять придется лечь на свою „музу“: она одна мне еще не изменяет. Полтораста страниц насиловал я в „Эфирном тракте“»[585]. И, пожалуй, самое откровенное высказывание о Музе: «Она — это мой пол в душе́»[586]. Иными словами, не только мысль, но и текст, слово для писателя столь же материальны, телесны, вещественны. Ощущение телесной муки, слабости, обескровленности, анемии (вспомним, что к подобной аналогии прибегал Замятин, упрекавший русскую литературу в сюжетной анемии) сообщается и читателю не только через героев, но, кажется, от самого повествователя: вспомним, что Платонов несколько месяцев болел тифом, находился на грани жизни и смерти — и знал все симптомы болезни, все оттенки ощущений человека, находящегося в забытьи или борющегося с недугом. Образ озера, обрамляющий вязкое повествование романа, в таком случае получает особое значение, воплощая не столько некую абстрактную идею, сколько телесную потребность в прохладе, очищении, свежести и легкости — жажду как таковую и жажду избавления от тяжести собственного тела (а не умозрительной тяжести или бренности бытия). Образ озера становится таким образом тем символом, который, по Лосеву, обладает осязаемостью или даже телесностью.

Заявленная на тематическом уровне (болезнь Саши), тема болезни в дальнейшем раскрывается с помощью поэтики — прежде всего с помощью установки на суггестию. В творчестве Платонова проявляются такие противоположные свойства его натуры, как предельная деликатность и даже стыдливая целомудренность в изображении внутренней жизни человека (Платонов редко непосредственно называет то или иное движение души

Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира. Т. 2. — М., 1980. С. 161–164). Анализу мифологического мышления как изоморфизма посвящена статья Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского «Миф—имя—культура» (Лотман Ю. М. (совместно с Успенским Б. А.) Миф—имя—культура // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Том I. Статьи по семиотике и топологии культуры. — Таллин: Александра, 1992). В связи с моделью мира Платонова см. работу М. А. Дмитровской (Дмитровская М. А. Язык и миросозерцание А. Платонова: Дис. ... д-ра филол. наук. — М.: РУДН, 1999. 292 с.).

585 Платонов А. П. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. — М., 2013. С. 188.

586 Там же.

своего героя, словно боится ранить если не его, то читателя категоричностью и резкостью суждений), и в то же время бесстрашие в подаче натуралистических сцен и картин, изобилующих физиологическими подробностями. Было бы преувеличением утверждать, что до Платонова русская литература не решалась на подобную откровенность, однако, на наш взгляд, на платоновскую поэтику телесности влияние оказали не столько проза модернизма[587] (и, разумеется, не классического реализма, дистанцирующегося от натурализма, с которым сближаются скорее именно модернизм и авангард), сколько фольклор, с одной стороны, и литература формирующегося социалистического реализма, в свою очередь наследующая авангарду, — с другой. Известно, что Платонов ценил творчество Николая Островского[588], роман которого — при всем его романтическом пафосе — весьма подробно освещает жизнь тела. В то же время Платонов-критик (Человеков) иронично пишет о Малашкине, известном своими «натуралистическими» произведениями, но, очевидно, что Платонова возмущает не сам материал, а подача оного. Советская проза и поэзия 20-х годов не отворачиваются от проблем тела и пола, которые в 30-е годы будут вытеснены из литературы «большого стиля». Внимание к телу в первые послереволюционные годы проявляется и в том, что из сферы художественного осмысления не исключается и смерть, которая становится повседневной — отсюда поистине мортальная эстетика новой, формирующейся пролетарской культуры, на первых стадиях своего развития пронизанной ощущением материи существования. И в этом отношении проза Платонова, как и произведения

587 Модернистская литература этого времени, разумеется, столь же активно осваивает область телесности — Б. Пильняк, А. Мариенгоф, Ю. Олеша.

588 «...мы уверены, что Павел Корчагин есть одна из наиболее удавшихся попыток (считая всю современную советскую литературу) обрести наконец того человека, который, будучи воспитан революцией, дал новое, высшее духовное качество поколению своего века и стал примером для подражания всей молодежи на своей родине. <...> И вот открываются страницы простого и наиболее человечного романа нашего времени... Много есть в советской литературе произведений, написанных искуснее, но нет более отвечающего нужде народа, чем «Как закалялась сталь». В этом романе обнаружился конечный результат долголетних, могучих усилий социалистической революции — новый, лучший человек...». (Платонов А. П. Размышления читателя. ImWerdenVerlag. München 2005. С. 62, 67. [Электронный ресурс]. URS: https://imwerden.de/pdf/platonov_razmyshleniya_chitatelya.pdf (дата обращения: 11.04.2024).

Пильняка, воспринимаются не только как художественный эксперимент, а едва ли не как документ эпохи.

Платонов последовательно, настойчиво, даже с каким-то маниакальным упорством развивает тему пола в своем творчестве. «Чевенгур» также изобилует шокирующими сценами. При этом несложно заметить, что сексуальность в «Чевенгуре» не есть проявление витальности, здоровья, воли к жизни (исключением являются Прошка и Клавдюша, не самые «платоновские» герои — прежде всего потому, что до финальной сцены в рассудочном и прагматичном Прошке сложно обнаружить хотя бы одну привлекательную черту), она не связана с радостью обладания, более того, чаще ассоциируется не с представлением о телесной «избыточности», но, напротив, — с мыслью об ущербности, физической неполноценности, бессилии. Неудивительно поэтому, что платоновское творчество в целом и роман «Чевенгур» в частности предоставляют богатый материал для исследования разнообразных сексуальных перверсий — от зоофилии, герантофилии, фетишизма и до самых «экзотических» видов девиантного сексуального поведения (как, например, любовь к ампутантам в «Счастливой Москве»).

Возможные источники платоновской веры в «телесность» или «вещественность» мысли, возможно, следует искать не только в философии Федорова и его последователей (Вернадского прежде всего), но и в учении марксизма с его доктриной материализма, и, возможно, как предполагает Баршт, в антропософском учении[589]. Еще раз подчеркнем: мышление бинарными оппозициями у Платонова, на наш взгляд, строится не на выборе одной из моделей, но на их амбивалентном соединении, что также характерно для мифологического мышления, снимающего различия между оппозициями[590]. Безусловно, можно рассуждать о влиянии на платоновскую

589 Баршт К. А. Антропософия А. Платонова. Штайнеровский слой в романе «Котлован» // Начало века: Из истории международных связей русской литературы. — СПб.: Наука, 2000. С. 154–190.

590 Маковский М. М. Язык—миф—культура: Символы жизни и жизнь символов. / Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова РАН. — М.,1996. 329 с.

философию пола фрейдистской, розановской и даже марксистской концепций[591], однако прежде всего ощущается диалог с федоровской моделью мира, в центре которой — страх перед полом, деторождением. Федоровская утопия, подменяющая рождение воскрешением, остраняет естественные процессы, подавая их как что-то чудовищное, противоестественное, страшное. Заметим, что в «Чевенгуре» подобное остраняющее видение пола прежде всего связано с воссозданием детского взгляда — но это не столько точка зрения маленького старичка Прошки, сколько Саши Дванова. При том, что сцена родов дается сквозь призму восприятия именно Прошки, сложно говорить о воссоздании психологии ребенка (по крайней мере, в современном понимании): современная наука утверждает, что для ребенка преждевременное посвящение в тайны пола всегда оборачивается травмой, поскольку все, связанное с сексом, у ребенка ассоциируется с агрессией и насилием. Однако для «старичка» Прошки сексуальная жизнь родителей становится угрозой лишь потому, что появление новых «ртов» совершенно оправданно воспринимается им как предпосылка голодной жизни. Но если в связи с рано повзрослевшим Прошкой тема любви окрашена в будничные тона, то на уровне образа Саши Дванова, героя, духовно близкого самому автору, она обретает поистине трагическое звучание, выявляя неслиянность, дисгармонию духовного и телесного, формируя тот конфликт, который заставляет вспомнить о соловьевской трактовке любви как абсолютной солидарности — и здесь имя Сони Мандровой может восприниматься как отзвук ведущей партии блоковской «трилогии вочеловечения». Преодоление страха, ужаса перед жизнью тела — закономерный процесс взросления и при этом поистине болезненный этап в жизни человека. И, как нам кажется, сцена с физической разрядкой, выписанная с медицинской скрупулезностью и даже дотошностью и на первый взгляд не несущая на себе важной смысловой нагрузки и показывающая лишь течение болезни и выздоровления,

591 Кубо Х. Новое тело: коммунизм и телесность у Андрея Платонова // Осуществленная возможность: А. Платонов и XX век. — Воронеж, 2001. С. 23–24.

оказывается одной из ключевых в романе. Натуралистически поданный эпизод вписывается в картину инициации героя, инициации, которая оказывается гораздо более тесно связанной с жизнью тела, чем было принято изображать в русской классической литературе XIX века. На наш взгляд, Платонов, создавая свой роман воспитания (точнее было бы назвать его романом взросления), опирается на фольклорную традицию, весьма чуткую ко всем сторонам жизни человека, не сводя весь комплекс проблем, стоящих перед личностью в разные периоды жизни лишь к выбору социальной функции и призвания. Инициация (а это ключевая категория в фольклорных сказках) предполагает посвящение человека в новую жизнь, а, следовательно и переход в иное состояние, в том числе *телесно* иное; но рождение в новом качестве возможно через «умирание» в прежнем, что отражено в обрядах оплакивания невесты и пр. (забегая вперед, отметим, что в свете фольклорной традиции трагический, на первый взгляд, финальный аккорд произведения, уход Саши Дванова из жизни, можно воспринимать лишь как завершение этапа жизненного пути: герой покидает мир юности). Итак, взросление человека непосредственно связано с изменениями его тела, и платоновский текст в этом отношении наследует не столько традиционному роману воспитания, сколько фольклорной традиции — и даже не волшебной сказке, а ее истокам (морфологическим корням). Роман воспитания, таким образом, в XX веке в творчестве Платонова обретает новые качества, связанные со снятием запретов на изображение жизни человека во всех ее проявлениях — в том числе и физиологических, как это происходит и в творчестве Джойса, чей «Портрет художника в юности» изобилует смелыми эпизодами и сценами. Следует признать, однако, что новаторство Джойса на фоне традиций европейской литературы не столь ощутимо (отметим, что английская литература в этом отношении оказывается гораздо менее целомудренной — «Жизнь и мнения Тристрама Шенди», «Приключения Перегрина Пикля» и др.). Платонов фокусирует внимание на том, о чем не принято было рассуждать в связи с темой взросления, привлекая внимание к аспекту жизни, который традиционно выводился за пределы концепта детства и юношества,

— к чувству беспомощности и унижения, телесно знакомому каждому, но, как правило, вытесняемому из памяти. Эти проявления незрелости тела становятся причиной настоящих страданий в младенчестве, когда человек пребывает в мире немощи и страха позора, будучи зависим от «полноценных» людей, то есть взрослых. И если литература социалистического реализма вскоре будет изображать взросление человека как светлый путь (в 20-е годы еще есть «невыхолощенные» сцены — например, у Островского), то Платонов показывает болезненный переход из одной стадии в другую — и в этом отношении более чем точен даже с точки зрения медицинского подхода: мир детства — отнюдь не идиллия, но пространство хворей и болезней, страхов и фобий. Выход из этого мира также осуществляется через болезненное постижение нужд тела: переход на каждый новый этап предполагает столкновение с новыми проблемами — не только духовными, социальными и пр. Стадии детства, юности, зрелости и старости медицински точно и правдиво обозначены писателем — обозначены, но не всегда раскрыты в полной мере: с образом центрального героя связаны именно мотивы детства и юности, зрелость автор «отдает» другим персонажам — в частности, Сербинову. И далеко не случайно именно с этим проходным, казалось бы, персонажем, связаны шокирующие сцены. И не случайно в сценах «осквернения» Сони действует не Саша Дванов, но его двойник, точнее — воплощение героя в ином возрастном измерении — Сербинов.

Соитие Сербинова и Сони на могиле его матери можно трактовать как попытку возвращения в материнское лоно (в том числе и лоно земли, что особенно актуально в связи с символикой озера Мутева). Однако необходимо учитывать и композиционную роль данного эпизода, проливающего свет на соотношение между персонажами: то, о чем не смел и мечтать Дванов (вспомним, что он лишь в бреду переживает физическое соединение с Соней, «глубоко возобладав» ею в воображении), кощунственно легко («без черемухи») осуществляет его двойник Сербинов (версию двойничества персонажей наиболее убедительно рассмотрел Яблоков, увидевший

автобиографизм в каждом из них[592]). Снижение, заземление (в буквальном смысле слова) высокого (небесного) чувства Саши показывает трагическую разобщенность неслиянность любви небесной и земной. Соня (очень домашнее, детское имя), ассоциирующаяся с Софией Соловьева и Блока, обернется Софьей Александровной. На первый взгляд, тональность эпизода отвечает федоровской концепции пола и тела. И все же можно предположить, что Платонов не только наследует Федорову, но и вступает с ним в диалог: само погружение в юношескую психологию в платоновском романе в свою очередь становится средством остранения федоровской концепции пола, которая таким образом осмысляется как «детская» и незрелая.

Остранение как способ подачи «сокровенных» тем, безусловно, не является открытием Платонова. И современная Платонову литература (творчество Пильняка, Малашкина и др.), и русский фольклор (так называемые заветные сказки, о которых пишет Шкловский в связи с теорией остранения) не обходили стороной тему пола. Однако не будет преувеличением отметить, что в современной русской литературе введение в дискурс тела через эстетику безобразного, шокирующего будет ассоциироваться с традицией Платонова[593]. И Синявский и Даниэль, и Мамлеев и Сорокин, и Пелевин и Водолазкин, и Сальников в той или иной степени продолжают платоновскую линию. Подчас это опосредованное влияние, более того, Платонов может выступать своего рода посредником не только между фольклорной традицией и современной литературой, но и между Розановым и ею, а также между эстетикой авангарда и творчеством современных писателей). При этом пол для Платонова, как и для Розанова,

---

592 «Сербинов предстает «двойником» Дванова, явившимся к нему «из будущего»; Дванов и Сербинов — как бы два автопортрета Платонова, относящиеся к разным эпохам (начало и конец 1920-х годов) и топосам (Воронеж — Москва), которые встречаются в утопическом «безвременье» Чевенгура» (Яблоков Е. А. Принцип художественного мышления А. Платонова «И так, и обратно» в романе «Чевенгур» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 13. Воронеж, 1999. С. 19). См. также Яблоков Е. А. Двойничество персонажей в романах А. Платонова (от «Строителей страны» к «Счастливой Москве»). Третьи Платоновские чтения. Тезисы докладов международной научной конференции. Воронеж, 1999. С. 55.

593 Кеба А. В. Игра в поэтике Андрея Платонова и Джеймса Джойса (типологический аспект) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4. СПб.: Наука, 2008. С. 39–47.

связан с семьей, в «Чевенгуре», как уже было отмечено, деторождение подается как продолжение морока существования. Можно предположить, что причины кроются в нарушении естественного хода вещей, распаде социальных связей в новом мире, упраздняющем семью. И в этом отношении коммунистическая утопия как раз не противостоит федоровской мечте о преодолении пола, но словно продолжает ее и становится своего рода «испытанием», проверкой федоровской идеи. Эта типично платоновская манера проверки той или иной идеи на истинность и жизнеспособность восходит, с одной стороны, к амбивалентности мифа, с другой, как нам кажется, — естественнонаучным способам доказательства «от противного». Как это ни парадоксально, тоскливое настроение, доминирующее в романе, связано не только с недостижимостью чаемого Федоровым идеала «бестелесности», но и, напротив, с воплощением (странным, безобразным) оного: чевенгурцы отвергают семью, но она в итоге одерживает победу — пол оказывается сильнее жажды товарищества. Реализации утопии — какой бы она ни была — оборачивается кошмаром.

И все же, на наш взгляд, возможно и иное объяснение отсутствия в «Чевенгуре» картин счастливой и полноценной семейной жизни: как уже отмечалось, перед нами роман воспитания, и история взросления Саши-сновидца обрывается на этапе его перехода в стадию зрелости, и какой она будет, неизвестно (если не принять как единственно возможную такую печальную, неутешительную версию, согласно которой Саша превратится в Сербинова) Как нам кажется, продолжением и развитием темы взросления человека, открывающего для себя мир семьи, станет зрелое творчество писателя — и «Река Потудань» в первую очередь.

§ 4.7. Поэтика болезни и смерти в романе[594]. Тело как система координат. «Телоцентричность»

[594] См. Баршт К. А. Мотив телесности в прозе Андрея Платонова // Русская литература. 2001. № 3. С. 53–70.

В записных книжках Платонова есть такое наблюдение: «Особое состояние — живешь, а нельзя, не под силу, как будто прешь против горы, оседающей на тебя»[595]. Так чувственно переживать тяжесть жизни человек может или в состоянии болезни, или во время тяжелого сна, когда душа мучится, «мается», тяготится телесными узами, — и оба эти состояния Платонову хорошо известны. Платоновские произведения дают возможность признать, что «основной инстинкт» человека — это не только жажда жизни (инстинкт продолжения рода лишь одно из проявлений жизнедеятельности здорового организма — пусть и «пиковое»), но и влечение к смерти (мортиро), побеждающее волю к жизни. Так, Джонатан Флэтли в статье «Революционная тоска Андрея Платонова, или Читая „Чевенгур“» утверждает: «в этом мире поддерживать интерес к жизни оказывается задачей, а не чем-то естественным»[596]. Как отмечают И. А. Журавлева и М. Е. Русанова, «платоновский герой борется одновременно и против смерти, и за ее приближение. Герои стремятся сохранить жизнь, но тяготы повседневного существования обрекают их на желание смерти. Человек, проживая жизнь в „пограничных ситуациях“», сам становится существом пограничным. Жизнь и смерть становятся двумя сторонами одной монеты»[597]. Более того — добавим от себя — интерес к такой жизни, которая нарисована в «Чевенгуре», кажется чем-то противоестественным, естественной же реакцией на нее оказывается желание избавления, ухода, пробуждения. Именно поэтому финал романа вселяет в читателя светлое чувство, которое усиливается надеждой на пробуждение самого «трезвого» и реалистично мыслящего героя — Прошки, отправляющегося в «бессмысленный» (в *этом* мире, в соответствии с логикой *этого* мира) путь. Но этим двум заключительным

595 Платонов А. П. Деревянное растение: Из записных книжек. — М.: Издательство «Правда», 1990. С. 37.

596 Флэтли Дж. Революционная тоска Андрея Платонова, или Читая «Чевенгур». [Электронный ресурс]. URL: http://intelros.ru/pdf/siniy_divan/09/13.pdf (дата обращения: 13.04.2024).

597 Журавлева И. А., Русанова М. Е. «Вещество жизни» как основа космоса в творчестве А. Платонова // Вестник ВГУ. Серия: Философия. 2019. № 3. С. 118.

аккордам, дарящим ощущение покоя, прохлады и умиротворения, вселяющим надежду на выздоровление мира, предшествует сцена *кризиса* — финальной схватки жизни и смерти, сражающихся за организм больного: загадочное неведомое войско, как вихрь налетающее на Чевенгур, сметающее «больное» пространство, уподобляется фагоцитам, атакующим болезнетворные микроорганизмы. И здесь можно вспомнить и апокалиптический сон Раскольникова о «трихинах», и центральную метафору «Бесов», акцентированную эпиграфом, однако для нас важен не столько философский смысл данных метафор, но их «психофизиологическое» основание — общий признак человека и социума, ассоциирующихся с живым организмом, переживающим состояние тяжелого, больного сна. История, поведанная автором, кажется, может восприниматься как своего рода «анамнез» больного, который врач «снимает», заполняя его медицинскую карту, фиксирующую стадии болезни — переход от лихорадочного состояния к угнетенному или к временной передышке (сцены НЭПа в городе), от апатии к возбуждению, от угасания сил к полной утрате витальности или к взрыву энергии — агонии. Агония Чевенгура может трактоваться не только как картины апокалипсиса, но и кризиса — в медицинском понимании термина.

Еще раз подчеркнем: поэтика телесности не может быть сведена к теме тела и описанию оного, но предполагает воссоздание жизни тела — состояний, импульсов и пр. — и внушению читателю соответствующих ощущений. Заболевая, человек попадает в кромешный мир, мир хаоса, физически ощущаемой и переживаемой грязи, «недооформленности» мира — мира сологубовской «недотыкомки». В мире болезни все искажено: любое чувство может обернуться физически проживаемой мерзостью существования — даже интенсивно переживаемое чувство телесного подъема предстает как лютая, больная похоть. Праздник превращается в страшный, жуткий карнавал, телесно проживаемое светопреставление. Боль, жестокость, непросветленные разумом аффекты и инстинкты — своего рода производные рефлексов тела, которые получают во сне (и, соответственно, в тексте романа) образное воплощение.

Думается, задаче передать состояние болезни подчинена и пространственно-временная организация текста. «Чевенгур — болезненное забытье, сон, в котором рвется живая ткань жизни, и в обретении Вечности умирает время»[598], — отмечает Л. П. Ждановская. «Заторможенность» прозы делает ощутимым самое время[599] — не только «внутреннее» время романа, в котором находятся персонажи, но и время, которое затрачивается на чтение текста, время как физическую реальность, некую протяженность, в которой пребывает читатель, благодаря чему в итоге возникает иллюзия совпадения художественного мира и реальности — «внутреннего» времени читателя и времени героев. Еще раз отметим, что подобное устранение временного зазора между читателем и изображаемым миром характерно для жанра «апокалиптических речений». Так, Савин утверждает: «…строки из Откровения Иоанна создают необходимую атмосферу, в которую постепенно погружается человек, читающий Апокалипсис. Эта атмосфера представляет собой видимое время, поскольку пространство, где разворачиваются события, получает временные метки, а время проистекает из наблюдаемого пространства, строится на нем, ограничивается им и имеет в нем свой горизонт. Время становится видимым как упорядочивание пространства или как его разрушение […] строки из Откровения Иоанна создают необходимую атмосферу, в которую постепенно погружается человек, читающий Апокалипсис. Эта атмосфера представляет собой видимое время, поскольку пространство, где разворачиваются события, получает временные метки, а время проистекает из наблюдаемого пространства, строится на нем,

598 Ждановская Л. П. Конец истории как проблема художественного и теоретического сознания // Историческое познание: традиции и новации: Материалы Международной теоретической конференции. Ижевск, 26—28 окт. 1993 г. Часть 2. Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 1996. 207 с.

599 «Человечество живёт не в пространстве-природе и не в истории-времени — будущем, а в той точке меж ними, на которой время трансформируется в пространство, из истории делается природа. Человеческой сокровенности одинаково чужды, в конце концов, и время, и пространство, и оно живёт в звене между ними, в третьей форме…». (Платонов А. П. Симфония сознания. [Электронный ресурс]. URL: http://platonov-ap.ru/publ/simfoniya-soznaniya/ (дата обращения: 12.04.2024).

ограничивается им и имеет в нем свой горизонт. Время становится видимым как упорядочивание пространства или как его разрушение […]»[600].

Ощущение субъективно проживаемого «пробуксовывающего» времени, в которое погружается читатель Платонова, нагнетается с помощью тягучей субстанции текста, «обволакивающего» читателя и затягивающего в самую глубину — подобно водам озера Мутева. Текст оказывается посредником между миром сновидения и миром реальности, как и воды озера. Читатель уже по мере неторопливо разматывающегося сюжета вместе с героем погружается в уплотнившееся время, как в воду. Следует отметить, что подобная параллель присутствует непосредственно в тексте: Чевенгур — Озеро. И не случайно первое образное воплощение Чевенгура — сказочная картина, которую рисует председатель ревкома Чевенгура Чепурный: «Эх, хорошо сейчас у нас в Чевенгуре!.. На небе луна, а под нею громадный трудовой район — и весь в коммунизме, как рыба в озере!»[601]. Создается ощущение, что Платонов стремится заронить сомнение в читателя, а не есть ли Чевенгур то подводное царство, в которое стремится Дванов, и, может быть, покидая город, герой не входит в озеро, а как раз выходит из него, подобно сказочному герою, совершившему путешествие в потусторонний подводный мир (сам сюжет погружения в подводное царство имеет сказочную и былинную фольклорную природу). «Автор активно соединяет мотивы воды и неба, стремится снять противопоставление «глубины» и «высоты», верха и низа (ср. название стихотворного сборника Платонова — «Голубая глубина»); хронотоп романа обусловлен важной структурообразующей метафорой — отождествлением «поднебесного» и «подводного» миров — «посюсторонней» и «потусторонней» реальности. Таким образом, с самого начала подготавливается финал «Чевенгура»: погружение в озеро / вознесение на небо. Рыбак «видел смерть как другую губернию, которая расположена под

600 Савин Г. А. Апокалипсис и апокалиптические речения: жанровые характеристики и особенности // Вестник Московской богословской семинарии ЕХБ. 2015. № 4. С. 41–65. [Электронный ресурс]. URL:https://mbs.ru/assets/theognosis/4/articles/savin.pdf. (Дата обращения 30.05.2026.)

601 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 155.

небом, будто на дне прохладной воды»; его сын показан «на черте сельского горизонта, он стоял над кажущимся глубоким провалом, на берегу небесного озера»; «Дванов стоял <…>, наблюдая прохладное озеро неба над собой»; свет луны «озарял землю, как подводное дно»[602], — пишет Е. А. Яблоков. Отметим, что и неоднократно привлекавший внимание исследователей загадочный эпизод с баком позволяет видеть в жителях Чевенгура обитателей «водного» (подводного) царства — Платонов «переносит» этот предмет на сушу, но вместе с тем актуализируется сказочный мотив моря—окияна — или того же озера, водоема[603]. Пространство Чевенгура — это действительно пространство утопии, если обратиться к внешней форме слова, помещающей его в один ряд со словами «утоп», «утопленник». Ключ к постижению авторской идеи можно найти и в народной этимологии странного слова. Не случайно один из персонажей так говорит о Чевенгуре (по сути, трактуя понятие утопии): «всему конец»[604]. Бак — это своего рода разрыв не только в повествовательной ткани, но и в той художественной реальности, которая подается как единственно возможная по негласному соглашению между автором и читателем (подобный прием использует Водолазкин — знаменитый эпизод с пластиковой бутылкой). Проскурина уделяет особое внимание платоновскому эпизоду романа: «То, что в его финальной части сюжетная ситуация остается неразъясненной: читателю так и не понятно, что это за «бак», и вообще «бак» ли это, откуда он взялся и кто находится внутри, — говорит, что смысловая суть эпизода не в этом. Энигматичность, принципиальная невозможность рационализации иррационального — родовое свойство платоновской манеры

602 Яблоков Е. А. Принцип художественного мышления А. Платонова «И так, и обратно» в романе «Чевенгур» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 13. Воронеж, 1999. С. 16.

603 Если принять гипотезу Яблокова о влиянии на замысел Чевенгура сектантской легенды о Беловодье, то теория водного мира получает еще одно подтверждение: мечта о Чевенгуре — это утопия, которая воцарилась среди «моря-окияна» — на 70 островах.

604 «— Чевенгур от Новоселовска недалеко? - спросил Дванов.

— Конечно, недалеко. Только там гамаи живут и к нам не ходят, а у нас всему конец.

— Чему ж конец-то? — недоверчиво спрашивал Гопнер.

— Да всей всемирной истории — на что она нам нужна?» (Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 154).

наррации. Обычно такие фрагменты связаны с прорывом повествования за грань реального в пространство мифа либо сна»[605]. И если в романе взаимообратимы понятия верха и низа (вспомним одну из самых красивых метафор «на берегу неба»), то логика обратности захватывает и фабульный уровень, и хронотоп. Именно для сна характерно «отключение» времени — возможность нарушать хронологию событий актуализирует эффект развоплощения времени, или спатиализации (Д. Фрэнк)[606]. Как «пространственный роман», «Чевенгур» отменяет сукцессивность и замещает ее симультанностью — и в этом отношении может быть поставлен в один ряд с произведениями Пруста, Джойса и др. Время не просто уподобляется пространству, но начинает восприниматься как нечто материальное, вещественное, телесно «ощутимое» — то плотное и вязкое в отдельных фрагментах-сгустках, то текучее, аморфное. По тонкому наблюдению Яблокова, герои словно перемещаются между потоками времени — и эта метафора, безусловно, отвечает замыслу автора воссоздать модель мироздания, которое, как уже было сказано, изоморфно телу.

Иными словами, тело — это своего рода и система координат платоновского мира и текста. Как полагает О. Р. Темиршина, изучающая дискурс тела в творчестве поэтов-авангардистов XX века, «не все элементы текста одинаково сильно связаны с миромоделирующим уровнем. Возможно, что в тексте есть первичные «базальные» структуры, которые *непосредственно* актуализируют миромодель»[607]. К разряду таких первичных, константных категорий в творчестве поэтов-футуристов (Маяковского) и наследующих им представителей авангарда (Е. Летова), по мнению

---

605 Проскурина Е. Н. Структура повествования в «Чевенгуре» Платонова. С. 242.

606 Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. — М., 1987. С. 194–213). В то же время благодаря «психологизации» времени в романе к нему — с определенными оговорками — применима и бергсоновская концепция длительности: «физическое время приобретает характеристики человеческого времени и выражает экзистенциальное состояние героев — тоску, скуку, горе». (Журавлева И. А., Русанова М. Е. «Вещество жизни» как основа космоса в творчестве А. Платонова // Вестник ВГУ. Серия: Философия. 2019. № 3. С. 116.

607 Темиршина О. Р. Поэтическая типология лирики Летова и Маяковского: от модели мира к языку // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 49. С. 189.

Темиршиной, принадлежат пространственность и телесность, тесно связанные между собою: «эти первичные структуры располагаются на границе между текстом и человеком: они, с одной стороны, психологически значимы для человека как биосоциального существа, а с другой стороны, в тексте они выполняют конструктивную системообразующую функцию»[608]. На наш взгляд, выводы исследователя в полной мере могут быть распространены и на творчество Платонова — и не только потому, что оно связано с эстетикой пролетарской поэзии, во многом опирающейся на достижения авангарда: не менее важен для Платонова фольклорный код (значимый, разумеется, и для поэтов-футуристов[609]). Еще раз отметим, что под «пространственностью», когда речь идет о творчестве Платонова, следует понимать не только пространство как таковое, но и время, обретающее характеристики протяженности и теряющее изначально присущие ему свойства. Темиршина, исследуя механизм связи между категориями тела и среды, подчеркивает, что в мире художественного произведения именно тело является «точкой отсчета»: «психологические данные свидетельствуют о том, что тело в конституировании модели мира оказывается более важным феноменом, чем пространство»[610]. Под психологическими данными исследователь понимает труды ученых (в частности Дж. Лакоффа и М. Джонсона), доказывающих, что в процессе развития человека происходит разложение неких связанных с сенсомоторным опытом «нерасчлененных смысловых комплексов», превращающихся в итоге в систему «дифференцированных понятий»[611]. Однако, как отмечают исследователи, память о первичных основах мышления сохраняется на протяжении всей жизни человека и получает отражение в

608 Темиршина О. Р. Поэтическая типология лирики Летова и Маяковского: от модели мира к языку. С. 189.

609 См. работу Галиевой (Галиева М. А. Фольклорная традиция в поэме «Пятый интернационал» В. В. Маяковского. Пушкинский код в поэтике // Известия Коми научного центра УРО РАН. 2015. Вып. 2(22). Сыктывкар. С. 85–89.

610 Темиршина О. Р. Указ. соч. С. 189.

611 Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. — М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 51–67.

языке. Художнику подчас достаточно обозначить положение тела в пространстве для того, чтобы задать таким образом мировоззренческие и психологические координаты изображаемого мира. Более того, тело само по себе является своего рода аналогом пространства, «ибо оно в своих отношениях с внешним пространством репрезентирует»[612] структуру мира. От себя еще раз добавим, что такого рода взаимообратимость микро- и макрокосма и в поэзии Маяковского обнаруживает свои фольклорные истоки. Так, М. А. Галиева[613] отмечает: «Авангардистская эстетика, с одной стороны, порывает с традицией (об этом прямо заявлено в «Пощечине общественному вкусу»), с другой — она тяготеет к мифу, к архаике». Темиршина выявляет такие свойства телесно-пространственной метафорики в поэзии Маяковского, как стирание границ между внешним и внутренним пространствами, мотив экстериоризации телесного, или «овнешнении тела», которое словно «выворачивается в мир», реагируя так на внешнее давление. Не менее важными проявлениями телесно-пространственного кода в поэзии Маяковского становятся и «смещенная телесность», или «*тело*, *спроецированное на мир*, которое в предельном случае может включать в себя его части»[614]. Подобный прием можно обнаружить и в романе Платонова: в сцене бреда Александра Дванова тело последнего словно смешивается с окружающим пространством, вбирая в себя вещи и предметы: «От жарких печных кирпичей Дванов еще более разволновался и смог уснуть, только утомившись от тепла и растеряв себя в бреду. Маленькие вещи — коробки, черепки, валенки, кофты — обратились в грузные предметы огромного объема и валились на Дванова: он их обязан был пропускать внутрь себя, они входили

612 Темиршина О. Р. Поэтическая типология лирики Летова и Маяковского: от модели мира к языку. С. 190.

613 Галиева М. А. Фольклорная традиция в поэме В. Маяковского «Война и мир» (художественные функции паремий) // Вестник Красноярского государственного педагогического университета имени В. П. Астафьева. 2015. № 1. С. 215–219.

614 Темиршина О. Р. Указ. соч. С. 194.

туго и натягивали кожу»[615]. Ощущение кошмара нагнетается за счет перехода вещей и явлений в свою противоположность: взаимообратимыми оказываются категории «извне / изнутри», «крупное / мелкое». Мотив смешения всего и вся (как проявление своего рода текучести хаотичного мира) усиливается и благодаря искажению представлений о текстуре и составе «вещества существования» — неразличимы оказываются и такие категории, как жидкое и твердое состояние материи (или разных видов материи): «Страшны были не ожившие удушающие вещи, а то, что разорвется кожа и сам захлебнешься сухой горячей шерстью валенка, застрявшей в швах кожи»[616]. В случае с Маяковским подобное неразличение внешнего и внутреннего сознательно конструируется автором, поскольку, как подчеркивает Темиршина, такая «мифо-утопическая картина творения нового мира» связана с «образом всечеловека, который буквально через свою телесность структурирует космос».

У Платонова, как нам представляется, прием соотнесения тела и мироздания имеет все же иные истоки и иную направленность, отражая особенности пралогического (младенческого или мифического) мышления, для которого совпадение мира и тела является чем-то изначальным и непреложным, а не умопостигаемым и чаемым. Так, в сцене смерти мастера-наставника мотив экстериоризации тела достигает своего апогея, выходит на поверхность текста, соединяясь с темами сна, воды, первозданного хаоса — праматерии: «Машинист-наставник закрыл глаза и подержал их в нежной тьме; никакой смерти он не чувствовал — прежняя теплота тела была с ним, только раньше он ее никогда не ощущал, а теперь будто купался в горячих обнаженных соках своих внутренностей. Все это уже случалось с ним, но очень давно, и где — нельзя вспомнить. Когда наставник снова открыл глаза, то увидел людей, как в волнующейся воде»[617]. Очевидно, смерть описывается

615 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 97.
616 Там же.
617 Там же. С. 45.

как второе рождение — как возвращение в материнское лоно, и, как заметил Яблоков, данная сцена предвосхищает финал романа, словно предсказывая и путь Дванова. Однако, что наиболее важно, перед нами своего рода прием обнажения приема (волнующаяся вода соотносится со смертью благодаря ориентации на точку зрения умирающего героя) — ключ к постижению метафорического ряда всего произведения, в значительной степени ориентированного на воссоздание пралогической стадии мышления. Именно такой способ мышления отличает ребенка и «дикаря», мифического субъекта, восприятие мира которого «комплексно», синестетично изначально. Ту стадию мышления, на которой еще не оформилось представление о завершенности и отделенности тела от мира, Ж. Лакан называет «дозеркальной». И, думается, в «Чевенгуре», такой тип сознания воссоздается в связи с изображением Саши-ребенка (как уже отмечалось, совпадение внутреннего пространства личности с топографией, в свою очередь спроецированной на тело персонажа, особенно отчетливо заявляет о себе в «Мусорном ветре», где на передний план выходит мотив дезинтеграции тела). Как подчеркивает Темиршина, для дозеркальной стадии характерно «смазанное» субъект-объектное восприятие[618]. Действительно, умение «отделять» себя от мира (различать субъект и объект) приходит к человеку в определенную пору становления личности, и этот этап зафиксирован в романе Платонова в сцене на кладбище, куда маленький Саша Дванов приходит, изгнанный из дома приемными родителями: «Саша вошел на кладбище не сознавая, чего ему хочется. В первый раз он подумал сейчас про себя и тронул свою грудь: вот тут я, — а всюду было чужое и непохожее на него… В полудетской грустной душе… сжалась полная давящая обида…»[619]. Следует подчеркнуть, что даже после этого эпизода герой еще долго не раскрывается с помощью развернутой интроспекции и «плавающая точка зрения» позволяет

---

618 Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте // Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и технике психоанализа. Семинар. Книга 2 (1954-1955). — М.: Гнозис, 2009. С. 508–517.

619 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 23.

видеть все же не столько Сашино «я», сколько «не-я» — все «чужое и непохожее на него», но тем не менее с ним связанное: мир, пространство, включающее в себя и другие «я» (в том числе «проходящих» персонажей). Таким образом Платонову удается показать, как постепенно «собирается», кристаллизуется, стягиваясь к некоему центру, мир Сашиного «я»[620].

Однако и после «прозрения» героя («вот тут я») внутренний мир его еще не сформирован окончательно — не отделен от внешнего пространства: «Себя самого, как самостоятельный твердый предмет, Саша не сознавал — он всегда воображал что-нибудь чувством, и это вытесняло из него представление о самом себе. Жизнь его *шла безотвязно и глубоко, словно в теплой тесноте материнского сна.* (Выделено мной — Н. К.) Им владели внешние видения, как владеют свежие страны путешественником… зато он без всякого внутреннего сопротивления сочувствовал любой жизни…»[621]. Важнейшую для себя тему постепенного пробуждения сознания человека Платонов раскрывает не на уровне лейтмотивов, которые, как и вариации в музыке, позволяют показать тему «с разных сторон», и ассоциируются с поэзией намека, но с помощью прямого и даже нарочитого повтора, благодаря чему она выходит на передний план и маркируется как одна из главных, подобно тому, как это происходит в научном труде или трактате — при том, что сам эпизод существует по законам художественного текста: ««Вот это — я!» — громко сказал Александр… Саша сразу смолк, объятый внезапным позором, унесшим всю радость его открытия… Он до теплокровности мог ощутить чужую отдаленную жизнь, а самого себя соображал с трудом. О себе он только думал, а постороннее чувствовал с впечатлительностью личной жизни и не

620 Подобные отношения между человеком и миром можно обнаружить в прозе Пастернака: «„Я“ пастернаковского героя в идеальном состоянии встроено в общемировую природную гармонию и неотделимо от нее, поскольку стирается сама граница между внешним и внутренним, субъективным и объективным, в чем мы видим несомненное выражение феноменологического мышления Пастернака». (Ди Сяося. Неклассический «психологизм», его истоки и его «присутствие» в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Автореферат дис. … канд. филол. наук. — М., 2012. С. 9).

621 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 43.

видел, чтобы у кого-нибудь это было иначе»[622]. Безусловно, повторяясь, тема («это — я») углубляется и пополняется новыми смысловыми оттенками: если в сцене на кладбище акцентируется мысль о телесной отделенности героя от мира, то в цитируемом выше эпизоде Платонову удается зафиксировать момент перехода своего героя от «роевого» мышления (коллективного сознательного или бессознательного — на этой стадии, вероятно, различие является не столь актуальным) к индивидуальному сознанию, переход, возможный благодаря напряженной внутренней работе, немыслимой без учебы. Саша Дванов — уже не самоучка, не философ из народа, но, как и Гриша Добросклонов у Некрасова, выходец из народной среды — и одновременно представитель новой интеллигенции.

Итак, Саше Дванову, как развивающемуся и мыслящему герою, суждено перейти на иную стадию развития, но многие представители народной среды так и останутся на этом этапе неразличения не только себя и других, но и субъект-объектных «инстанций» как таковых — в том числе и неотделения себя от мира природы. Так, персонаж Достоевский, не наделенный абстрактным мышлением, все сказанное должен «перевести» в чувственно ощутимые образы: «Достоевский медленно вбирал в себя слова Дванова и превращал их в видимые обстоятельства. Он не имел дара выдумывать истину, и мог ее понять, только обратив мысли в события своего района, но это шло в нем долго: он должен умственно представить порожнюю степь в знакомом месте, поименно переставить на нее дворы своего села и посмотреть, как оно получается»[623].

И поскольку данная ранняя стадия становления идентичности непосредственно связана с еще не сформировавшимися представлениями о собственном теле и его функциями, особого внимания заслуживает «овнешнение» внутренних переживаний того или иного персонажа (это, как

622 Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. Чевенгур. Роман. С. 50.

623 Там же. С. 103.

правило, связь мимики и жестикуляции с внутренней речью. Часто персонажи для себя произносят мысли вслух, чтобы ощутить их.

Приведенные выше выводы Лакана коррелируют с открытиями Пиаже и Выготского, обращающих внимание на соотношение движения мысли и собственно движения — или сенсомоторики.

Введенное Пиаже понятие сенсомоторного интеллекта помогает увидеть динамику развития личности, которая претворяет двигательно-чувственный опыт в чистый интеллект (абстрактное мышление). Язык и речь становятся посредниками между сенсорикой и сознанием, закрепляют телесный опыт индивидуума в первичных грамматических категориях.

Но таким образом речь и язык — это еще и посредники между миром и человеком не только как субъектом познания, но и как «телом в пространстве». Так, изоморфность[624] тела и внеположенного ему пространства проявляется, по наблюдению Темиршиной, в творчестве поэтов-авангардистов на различных уровнях художественной структуры текста, главным из которых, разумеется, оказывается язык. С нашей точки зрения, основу языка Платонова также составляет именно «телесно-пространственный код», что, безусловно, связано и с поэтической природой текста, свидетельствуя о его внутренней близости к поэзии авангарда, для которой характерны метафоры, основанные на уподоблении тела и машины[625].

Как уже было сказано выше, дети часто комментируют движения, сопровождая действие его описанием, что свидетельствует о существующей в их сознании неразрывной связи действия и слова, слова и тела. Так, Темиршина, ссылаясь на Выгодского («Мышление и речь: психологические исследования», 1934 г.), подчеркивает: «В антропологическом аспекте такое «телесное слово» — это слово архаично-мифологическое, в психолингвистическом смысле — это слово с диффузной «комплексной»

---

624 Темиршина О. Р. Поэтическая типология лирики Летова и Маяковского: от модели мира к языку. С. 201.

625 Ср. образ Володи Макарова, юного героя «Зависти», завидующего машине и в своих проявлениях телесности сближающегося с механизмом (Чудакова М. О. Мастерство Юрия Олеши. М.: Наука, 1972).

семантикой, возникающее на ранних стадиях развития мышления»[626]. В связи с этим наблюдением еще раз подчеркнем особую роль синестезии в тексте Платонова — как проявление изначально присущего миру его героев и повествователя синкретизма ощущений. Если в творчестве М. Булгакова подобный синкретизм достигается благодаря опыту постижения различных искусств — музыки, оперы и пр., то для Платонова такое посредничество искусств, сформировавшихся на достаточно поздних стадиях развития человечества, не представляет необходимости: в его художественном мире доминирует древний, архаический синкретизм закрепленный в «телесности» слова, языка — и поэтому именно в связи с платоновским творчеством уместно рассуждать о лосевской и потебнианской концепции мифа. «Теплая тишина тьмы заслонила зрение Дванова» — аграмматизм в сочетании с приемом синестезии создает мощный художественный эффект погружения в мир героя, сохраняющего в себе детское, к тому же «подключенное» к народному мировосприятию и, соответственно, способу выражения мыслей.

В. А. Успенский, исследуя связи между категориями абстрактного и конкретного в языке с точки зрения психолингвистики, пишет: «Обсуждаемая тема соприкасается с вопросами психологии — с теми именно, которые занимаются семантической организацией языковой способности, в частности, механизмами хранения лексической информации. Мы не знаем, как такая информация хранится в человеческом мозгу, но можем предположить, что лексические значения конкретных существительных, если и не хранятся непосредственно в виде чувственных образов, то, во всяком случае, тесно связаны с такими образами. Не является ли этот механизм хранения универсальным, распространяющимся и на абстрактные существительные, которые, таким образом, оказываются связанными в мозгу со своими чувственными восприятиями в форме вещных коннотаций?»[627].

---

626 Темиршина О. Р. Поэтическая типология лирики Летова и Маяковского: от модели мира к языку. С. 198.

627 Успенский В. А. О вещных коннотациях абстрактных существительных // Семиотика и информатика. 1997. Вып. 35. С. 146–152.

«Телесность» языка Платонова, или «телесная метафоричность» — это, безусловно, не только лексика, но и грамматика, отвечающая за жизнь, движение, функционирование языка, переходящего в речь, которые стирают границы между объектом и субъектом и, как следствие, между живым и неживым. В прозе Платонова чрезвычайно высока степень *дезагенсивности*, концентрации языковых структур с нулевой субъектностью[628].

Грамматика у Платонова, как и у его современников, отражает деформированные и зыбкие, непостоянные и движущиеся границы между телом и миром. Как отмечает Темиршина, у представителей авангарда «намеренные грамматические нарушения, оказываясь мостом между семантикой и грамматикой, являются точками входа в авторский миф и мир. Возможно, что те области, где «ломается» грамматика, содержат в себе принципиально важные смыслы авторской модели мира, которые *не могут быть выражены в рамках узуса*. Фактически аграмматизмы, демонстрируя «недостаточность» языка по отношению к модели мира, маркируют горячие точки смысло- и формообразования, указывают на исключительное положение тем, которые они содержат. Связь семантики и структуры в этих нарушениях свидетельствует о работе механизмов семантического синтаксиса, трансформирующих тему текста в принцип его построения»[629].

Концепция «телесно-пространственного» кода представляется релевантной по отношению к языку Платонова не случайно: именно она позволяет увидеть подлинно мифические истоки языковых аномалий. Нарушения в сфере платоновского синтаксиса, безусловно, давно оказались в

---

628 «Нулевой субъектный компонент представляет собой сильную позицию знака и в семиотическом, и в функциональном планах: при возрастании идеального (означаемого) и убывании материального (означающего) возникает возрастание его значимости, независимости от контекста и подчеркнутой субстанциональности. С другой стороны, доминанта означающего влечет за собой семантическую перегруженность, избыточность знака, что ведет к плеонастическому, фиктивному употреблению знака-субъекта. Само понимание имплицитности / избыточности субъекта является штрихом к портрету языковой личности говорящего / пишущего: если в первом случае проявляется активная роль носителя языка, способного управлять его естественными законами (знание апперцептивной базы), то во втором случае — язык подавляет неумелого носителя. (Немец Г. Н. Семантические и прагматические особенности структур с нулевой субъектностью: дискурсивно-семиотический аспект: На материале русской литературы I-й половины XX века. Дис. ... канд. филол. наук. — Краснодар., 2002. С.

629 Темиршина О. Р. Поэтическая типология лирики Летова и Маяковского: от модели мира к языку. С. 199.

поле зрения исследователей. Как подчеркивает Радбиль, «…синтаксис, отображая структуру мысли, обнаруживает неразграничение субъекта и объекта, номинации и предикации, нарушение норм отображения причинно-следственных связей и иерархии отношений, неверное представление структуры события»[630]. (Заметим в скобках, что «неверные представления», по выражению исследователя, могут быть таковыми с точки зрения рассудочного отношения к миру, но с точки зрения мифического субъекта таковыми не являются).

Итак, Радбиль фокусируется на структуре — но структуре исключительно мысли, что он неоднократно подчеркивает: «…нас интересует прежде всего интенциональная сфера языковой аномалии»[631]. Чаще всего в аномалиях языка исследователи видят интенцию, установку художника — на отражение картины мира (Кеба), на постижение сути мира — т. е. отражение философской мысли писателя, определяющей и композицию произведений (Левин — от синтаксиса к смыслу). Как мы пытались доказать, у языковых аномалий есть и психофизиологические предпосылки, позволяющие художнику воссоздать тот алгоритм, который лежит у истоков мифопорождения, или *абсолютной*, по Лосеву, мифологии, т. е. не рассудочного, не искусственного явления.

В записных книжках писателя есть такая запись: «...нужно суметь <…> припасть и сосать жизнь. А потом всосанная жизнь сама перемешается с соками твоей душевности и возвратится к людям еще более сочным продуктом, чем изошла от них. Если ты только не бесплодная супесь, а густая влага и раствор солей»[632].

Платонов уводит речь «за пределы языка» — в сферу ощущений (в том числе телесных), видений. Даже казенная речь, клише получают образное

---

630 Радбиль Т. Б. Языковые аномалии в художественном тексте. Дис. … докт. филол. наук: 10.02.01 — Русский язык. — М., 2006. 496 с.

631 Там же.

632 Платонов А. П. Фабрика литературы (о коренном улучшении способов литературного творчества) // Платонов А. П. Фабрика литературы. Литературная критика. Публицистика. М.: Время, 2011. С. 5.

воплощение («мертвая речь» становится живой) потому, что Платонову удается попасть в народное сознание, в самые его основы. Он не пытается *придумать* за народ те слова, которые ассоциируются с домашней этимологией, порожденной народным балагурством (кушетка — *укушетка*, *Аболон полведерский*), он стремится *услышать*, *почуствовать* в себе эти слова — а это можно сделать в состоянии полусна — когда естественным образом работает паронимическая аттракция (*термины — тернии* и пр — ср. со знаменитым толстовским *сопрягать — запрягать*). Если, по Потебне, в метафоре закреплено, скрыто мифологическое мышление древнего человека, то процесс реализации, буквализации метафоры — деметафоризация, воссоздавая изначальное образное значение, возрождает и сам миф. Однако «запустить» этот процесс деметафоризации можно не только сознательно (как это происходит в творчестве футуристов и их последователей, вглядывающихся в слова, сознательно работающих над изучением слова — как это делает, например, В. Хлебников), но и бессознательно: так, и Фрейд и Юнг полагают, что сознание спящего не фиксирует переносного смысла слов, воспринимая каждую метафору буквально, что часто и порождает фантастические сюжеты.

Разумеется, подобные примеры каламбуров можно найти у Пильняка (знаменитые *кому таторы, а кому ляторы*), но у Пильняка это скорее игровая стихия, один из срезов языка, своего рода вкрапления — не случайно такие конструкции локализованы в художественном пространстве, тогда как у Платонова они составляют основу самой «жидкой кристаллической решетки» романа — они текут как магма. «Мертвая речь» проходит переплавку в полусне, художник не вслушивается в нее извне, а произносит про себя подобно тому герою, который не мог молча думать — это своего рода мысленная, но одновременно звучащая речь (ср. с А. Белым).

Герои романа наделяют слово магическими функциями. «Многие языковые поиски героев «Чевенгура» сопряжены с пафосом обретения действенного слова», — пишет Ничипоров, обращая внимание на их «жажду

сообщить слову жизнетворческую энергию, которая бы сделала его сопричастным вечности»[633].

Безусловно, магическим, суггестивным, обращенным к подсознанию, является и слово самого автора, точнее — словесная ткань всего романа. И в этом отношении можно говорить и об авторском «поиске действенного слова», словесного построения, магическую силу которого позволяет передать синтаксис (еще раз отметим работу Левина «От синтаксиса к смыслу»), отвечающий за ритмический рисунок фразы, ее музыкальное звучание. Безусловно, пророческое слово обращено к тому, кто реагирует не на логику и смысл высказывания, но на саму тональность оного. Введение читателя в состояние транса в романе Платонова достигается прежде всего *ритмом*.

Однако темпоритм платоновской прозы проявляет себя не столько на уровне построения фразы и тем более не на уровне «метра» — «вертикального», или слогового, ритма (хотя Платонов, как поэт, конечно, чуток и к этой стороне прозы), но на уровне «периода», чередования крупных фрагментов текста, каждому из которых может быть задан свой темп. Едва ли такого рода чередование планов позволяет рассуждать о монтаже в кинематографическом смысле: монтажная техника предполагает наличие более четких, резких и ощутимых «швов» (склеек), как то имеет место в произведениях Пильняка или Булгакова. Тягучая фактура романа, как уже говорилась, вызывает ассоциацию со сном — долгим, больным, растекающимся не на один день (еще раз вспомним, что Платонов болел тифом в течение долгого времени). И, на наш взгляд, композиция романа воссоздает саму структуру такого сна — не только сновидения, но психофизиологического феномена.

С медицинской точностью писатель воссоздает состояние сновидца: фаза быстрого сна сменяется состоянием тягучего, тягостного, затяжного бреда — а ему на смену приходит лихорадочное состояние — не героев, но

633 Ничипоров И. Б. Языковые рефлексии в романе А. Платонова «Чевенгур». [Электронный ресурс]. URL: https://portal-slovo.ru/philology/41361.php (дата обращения: 13.04.2024).

повествователя. Подобная зависимость темпоритма («температуры» романа) даже не от сюжетной организации, но динамики повествования от «психофизического состояния» повествователя, разумеется, является частью авторской «сновидческой» стратегии (не случайно Замятин связывал сновидческую технику писателя с ритмической организацией прозы). И преобладающее в тексте замедленное развитие действия, густая ткань повествования, вязкая фактура — не недостаток, не недоработка писателя (как считал М. Горький), а осознанно поставленная им творческая задача. Точно так же в лирической поэзии или в музыке: тема, мелодия должна быть проиграна, выписана не только в разных регистрах, но и в разном темпе. При этом, безусловно, у Платонова доминирует именно замедленное движение мелодии (что писатель не скрывает, но, наоборот, всячески подчеркивает, это его установка). Конечно, ощутима и связь с фольклором — на этот раз не только с кумулятивной, но и докучной сказкой, однако задача Платонова — не усыпить, а погрузить читателя в состояние «полубодрствования» с книгой в руках. И если динамичный сюжет мог бы передать ощущение осмысленности существования, то растекающийся, аморфный, «несобранный» сюжет, заостряющийся с помощью особой манеры повествования, напротив, внушает читателю скуку, отвращение к жизни, воссоздавая ощущение невыносимости физического существования — как во сне, когда больной человек тяготится собой, в том числе и собственным телом. Итак, особое значение обретают состояния (именно состояния, а не только настроение) скуки, маеты, тошноты — тех психофизиологических спутников «дурной бесконечности», которая понятна (точнее, ве́дома, если пользоваться выражением Лосева) человеку, находящемуся в болезни, в полузабытьи, не могущему вырваться из «тяжелых снов».

Подлинное содержание того или иного фрагмента текста — не событие, но именно состояние и продуцируемое им настроение, которое, перетекая, трансформируясь в другое, формирует в соединении с ним и с другими своего рода «подводное течение» романа. Это «подводное течение» текста оказывается столь мощным, что иной раз вытесняет из сознания читающего

«содержательную компоненту» произведения — события, слова и действия персонажей (которые к тому же не являются следствием движений души, мысленных интенций). Это качество платоновской прозы не может не вызывать ассоциаций с лирикой (что чрезвычайно важно в контексте постижения символической природы текста, самой «субстанции прозы», так напоминающей водную стихию). И если герои погружаются в Чевенгур «как в сон», уходят в него как в озеро, то и читателю автор уготовил такую участь — погружаться в «Чевенгур», как в озеро, как в сон.

Возвращаясь к лирической природе платоновского текста, отметим его специфику: если лирическое стихотворение, как правило, является небольшим по объему именно потому, что сфокусировано на переживании, которое в силу своей интенсивности «не может быть длительным»[634], то Платонов с помощью новых видов психологического анализа в художественной прозе открывает и новые, неведомые ранее переживания — затяжной непреодолимый ужас, непрекращающуюся интенсивную и при этом нарастающую боль. Платонов переворачивает, опрокидывает представления о человеческих ощущениях, о пределах человеческой выносливости, словно сдвигая болевой порог и доказывая, что шок и стресс могут ассоциироваться не со вспышкой, но с дурной бесконечностью — парадоксальное сочетание тягучего бесконечного состояния и острой боли — художественное открытие писателя.

Итак, в тексте важна смена состояний, настроений не того или иного героя, но мира в целом — и медиумом, проводником этого настроения, разумеется, оказывается повествователь-сновидец, состояние которого и воспроизводится в тексте. Это его психофизиологические реакции «разыгрывают» персонажи: данное предположение многое объясняет в тех ошибках и «неправильностях», которые проявляют себя на уровне не только языковых аномалий, но и повествовательной стратегии текста. Если по отношению к лирическому стихотворению вопрос «чье это настроение?»

634 Сильман Т. И. Заметки о лирике. — Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1977. С. 5–45.

кажется абсурдным (ответ: лирического субъекта), то по отношению к прозе он кажется (казался) вполне уместным. Однако Л. А. Колобаева, как уже отмечалось выше, доказывает, что новый психологизм (на первый взгляд, антипсихологизм) как раз и подразумевает воссоздание настроения как будто «в отрыве» от носителя переживаний. Безусловно, подобная техника использовалась и до Платонова — Л. Андреевым в «Красном смехе» (на наш взгляд, проблема схождений платоновского и андреевского экзистенциализма еще ждет исследователя), Ф. Сологубом в «Тяжелых снах», о чем пишет и Колобаева. Однако Колобаева по сути рассматривает «хронотопический психологизм» как разновидность косвенного психологизма, т. е. способ «непрямого» раскрытия состояния персонажа: «При этом пространство и время даются в субъективном восприятии персонажа, и образы меняющихся пространственных и временных восприятий, смены точек зрения на окружающее, отраженно, косвенно освещают душевные состояния, чувства, переживания и мысли героя»[635].

Однако в произведении Платонова может воссоздаваться настроение как таковое, и это не настроение природы, которая одушевляется и таким образом вновь занимает подчиненное положение по отношению к человеку (герою или рассказчику), но настроение мира, «экосистемы», включающей в себя и природу, и человека, — та мыслящая материя (или, по Платонову, «вещество существования»), о которой рассуждал Вернадский[636].

Уникальность созданной Платоновым модели мира заключается в алогичном соединении предельной *субъективности* с предельной же *объективностью*: при всей странности и даже противоестественности той или

---

635 Колобаева Л. А «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999, №2. С. 16.

636 Не случайно Вернадский противопоставлял анализу синтез в не только в науке, но и в философии: «Синтетическое изучение объектов природы — ее естественных тел и ее самой, как «целого» — неизбежно вскрывает черты строения, упускаемые при аналитическом подходе к ним и дает новое. Этот синтетический подход характерен для нашего времени в научных и философских исканиях» (Вернадский В. И. Избранные труды по истории науки. — М.: Наука, 1981. С. 288–289). Колобаева закономерно распространяет принцип синтетического рассмотрения мира и на сферу психологии — и это особенно актуально по отношению к Платонову (Колобаева Л. А. Указ. соч. С. 3–20).

иной эмоции она кажется универсальной — как в древнем эпосе, в котором безличный повествователь не выделен, не отделен от народа, благодаря чему его «голос» сливается с голосом коллектива.

Слово в романе предельно ощутимо, но при этом деперсонифицировано («гомегенность» языкового пространства, как было показано, и порождает ощущение дремлющей материи, во сне порождающей фантомы «мыслечувства», сгустки мыслеобразов). Странная речь кажется голосом странного, пугающего и одновременно — узнаваемого и *родимого хаоса, самой земли*. Итак, хронотоп по сути «освобождается», «избавляется» от героя как носителя переживаний. Подобный прием, безусловно, апробирован русской литературой — достаточно вспомнить «Степь» А. П, Чехова, «Метель» Л. Н. Толстого, а также «Черного араба» М. М, Пришвина и написанный позднее «Чевенгура» рассказ Платонова «Июльская гроза»[637].

Формула «этнический хронотоп»[638], которой оперирует В. В. Люкевич в связи с рассуждениями о русской и белорусской литературе на примере произведений Бунина и Коласа, в полной мере приложима к творчеству Платонова и особенно к роману «Чевенгур». Не только национальная трагедия, но и национальный характер и даже национальное настроение, эмоциональный фон, психотип — все это высвечивается в романе-притче писателя. И лирическое начало повествования «работает» на эпическое — даже «эпопейное», что предельно сближает роман с мифом.

Однако важно отметить еще одну существенную особенность романа Платонова: при том, что блуждающая точка зрения позволяет автору воссоздавать ощущения разных героев — разных и с точки зрения возраста, в центре, безусловно, находится сознание Саши Дванова — сначала ребенка,

637 Подробнее об этом в докладе Н. З. Кольцовой: Кольцова Н. З. К вопросу о символике степи в русской прозе первой трети XX в. (на примере произведений А. Платонова и М. Пришвина) // Русская литература XX—XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения) Материалы VIII Международной научной конференции. Москва 21–22 декабря 2023 г. С. 122–125.

638 Люкевич В. В. Хронотопический психологизм в прозе Якуба Коласа и Ивана Бунина // IV чтения, посвященные 70-летию со дня рождения профессора В.А. Карпова, Минск, 19–20 марта 2010 г.: сб. науч. ст. в 2 ч. Ч. 2. — Минск: РИВШ, 2010. С.116–122. [Электронная библиотека БГУ]. URL: https://elib.bsu.by/handle/123456789/55947 (дата обращения: 14.04.2024).

потом юноши и молодого человека, еще не достигшего фазы зрелости. Как подчеркивает Люкевич, «функции хронотопов как фактора, определявшего не только эмоциональный мир, но и ментальность народов, особенно заметны в произведениях о детской поре и юности человека»[639]. На наш взгляд, не только «Ювенильное море», но и «Чевенгур» подпадает под понятие произведений о «детской поре и юности человека». Итак, смена переживаний, ощущений и определяет подлинное содержание текста, который уподобляется суггестивной лирике, слову сновидца, медиума-шамана.

Мирча Элиаде, исследующий природу шаманизма, особое внимание уделяет «архаическим техникам экстаза», отмечая, что «шаман является специалистом по **трансу**, во время которого его душа, как принято считать, покидает тело, чтобы подняться на Небо или спуститься в Ад … более корректным было бы отнести шаманизм к мистическим, а не к «религиозным» феноменам <…> Шаман является великим специалистом по человеческой душе; только он «видит» ее, поскольку знает ее «форму» и предназначение… никакая религия не является совершенно «новой», никакое религиозное послание не опровергает прошлого полностью, речь идет скорее о преобразовании, обновлении, переоценке, интеграции элементов — причем самых существенных! — незапамятной религиозной традиции»[640].

Разумеется, Сашу Дванова нельзя воспринимать как «шамана», как, впрочем, не следует видеть оного и в рассказчике, однако сомнамбула, визионер, провидец (точнее тот, кто чувствует все вибрации мира, поскольку только недавно отделился от него — осознал свое «я» и его границы), — пожалуй, так, определить героя и рассказчика можно. И если по отношению к повествовательной стратегии, *точке зрения* (при всей условности здесь слова «зрение») можно использовать термин «блуждающая», то, вероятно, и в связи со словом «Чевенгура» можно рассуждать о таком же даже не скользящем, но

---

639 Люкевич В. В. Хронотопический психологизм в прозе Якуба Коласа и Ивана Бунина (дата обращения: 14.04.2024).

640 Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. — Киев: Издательство «София», 2000. С. 10 –13.

«плавающем» движении. Платоновская языковая стихия — это некая протоплазма, выделить из которой отдельно взятый элемент можно, но это клетка всей системы — как капля воды, в которой отражается океан (еще раз вспомним формулу Левина — от синтаксиса к смыслу — от микропоэтики к макроструктуре).

Итак, платоновское слово — поистине притчевое слово, темное и мутное — неясное разуму, но понятное даже не сердцу, но всему естеству, «существу» читателя. Это даже не те «речи», которым «без волненья внимать невозможно» (Лермонтов писал о музыке поэзии), но скорее те «древние песни» про «родимый» хаос, которые оказываются одновременно «дикими» и «родимыми». Слово Платонова, восходящее к архаическим слоям языка, — синкретично в самой своей основе, это «телесное», «осязаемое» слово самой земли. Если Клычков, как мы попытались доказать в предыдущей главе, обращается к более поздним стадиям фольклора (быличке и сказке), то Платонову удается возродить архаику, проникнуть в глубины коллективного бессознательного — в те слои психики, которые скрыты от современного индивидуума, и поднять с этих глубин то, что формирует хтонический мир ужаса, знакомый по самым страшным древним сказкам («Крошечка-Хаврошечка», «Медведь на липовой ноге») — и этот мир оказывается вновь рядом — и в этом отношении творчество Платонова, возможно, оказывается даже ближе к той художественной системе, которая получит название магического реализма, чем клычковское творчество. Именно в платоновском творчестве встретятся авангард и архаика, новейшая и изощреннейшая литературная техника, неомифологизм и древний миф.

Вязкая, тягучая консистенция текста воспринимается как голос самой земли. Платонову не нужно одухотворять материю, прибегая к романтическим штампам, ему необходимо лишь ощущать ее вибрации, дрожь, запах, тяжесть — и, главное, боль, болезнь, пограничное состояние между жизнью и смертью.

По мнению А. В. Кебы, «через реализацию метафоры «смерть-воскресение» Платонов стремится утвердить мысль о «неокончательности»

смерти[641]. В эпизоде ранения Александра Дванова, который (эпизод) в контексте предшествующих и сопутствующих ему обстоятельств может быть интерпретирован как оригинальная версия мифа об умирающем и воскресающем боге, вышеуказанная метафора дополняется буквальным развертыванием тропов „слияние с землей“, „забвение страсти“, „птица бессмертия“»[642]. Разделяя мнение исследователя, отметим, однако, что наиболее полно метафора «смерть-воскресение» реализуется финалом романа, дополняясь и проясняясь метафорой «смерть-пробуждение» (в данном случае инверсия устойчивого фольклорного мотива «смерть-сон» вполне органична и также объясняется фольклорными моделями: родиться в реальном мире можно лишь покинув мир морока и бреда — по сути умерев в нем).

Яблоков полагает, что уход в озеро — метафора выхода в бессознательное: «финальное погружение в озеро — это и погружение в эмоциональную сферу, в «душевность», отказ от «облегчающей мысли», от утопической простоты. По существу, развивается основной образ «Епифанских шлюзов», заключенный в самом названии этой повести и связанный с этимологией топонима (греч. *епифания* — откровение)»[643].

Думается, однако, слово «откровение» может подарить еще одну подсказку — пробуждение. Пробуждение — непременная составляющая пророческого *гнозиса*, подлинного, глубокого чувственного познания мира, того *откровения*, которое дается в результате озарения, а не усилий рассудка. Справедливо трактуя смерть героя как его «обратное рождение», Яблоков обращает внимание и на мотив «выныривания на поверхность»[644], но воспринимает его как метафору избавления от заблуждений разума, тогда как,

---

641 Кеба А. В. Творчество А. П. Платонова в контексте мировой литературы XX ст. Дис. … докт. филол. наук. — Харьков, 2002. С. 269.

642 Там же.

643 Яблоков Е. А. Принцип художественного мышления А. Платонова «И так, и обратно» в романе «Чевенгур» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 13. Воронеж, 1999. С. 17.

644 Там же. С. 18.

по нашему мнению, его можно считывать и как освобождение от телесных мук, страданий — выздоровление. Герой должен именно *очнуться* (еще раз вспомним сказочный призыв — «Очнись, пробудись, добрый молодец!») — выздороветь, пробудиться, прозреть, а, может быть, и повзрослеть. Умирая в одной своей ипостаси, молодости, герой, возможно, возродится в другой — в зрелости.

Высокая концентрация образов и мотивов «Чевенгура», связанных с жизнью тела, болезни, морока, актуализирует феноменологический аспект мифотворчества Платонова, подтверждая лосевскую концепцию мифического знания-ве́дения. И если сон — это мир наизнанку, то смерть Саши Дванова можно толковать как рождение, но даже если отказаться от подобной логики обратности и не пытаться обнаружить в любом эпизоде и действии противоположный смысл, то и в таком случае финал романа оптимистичен: Саше Дванову предстоит покинуть сон, выйти, вынырнуть из пространства морока — преодолеть кризис и выздороветь (а значит, и России суждено преодоление катастрофы — каким бы оно ни было) или «отмучиться» и погибнуть. В любом случае, Апокалипсис — как болезнь — не может длиться вечно и должен когда-нибудь разрешиться (и подобная концепция не противопоставляет друг другу две утопии — коммунистическую и федоровскую, но сводит их воедино). Симптоматично, что с этого момента начинается путь к истине и к преображению Прошки (двойника-антагониста Саши Дванова). Этот путь характеризуется алогичным поведением «прозревшего» прагматика (он отправляется на поиски покинувшего этот мир сводного брата) и сбивчивой же речью до этого момента разумного рассуждавшего Прошки. «Выздоровление» Прошки — еще один оптимистичный аккорд в финале произведения: иррациональное, по-видимому бессмысленное и абсурдное, может быть подлинно человечным именно в силу своей алогичности — добро лежит за пределами рацио. И не случайно, на наш взгляд, в финале выходят на поверхность параллели с русской волшебной сказкой. Еще раз вспомним, что притча вбирает в себя едва

ли не все фольклорные жанры — особенно русская притча с ее лирической природой, как было показано выше.

Узнаваемый русский колорит платоновского романа-притчи проявляется на всех уровнях поэтики — от мотивной структуры до языка, и, конечно, на уровне характеров — чудаков, юродивых, пошехонцев, чевенгурцев — как бы они ни именовались. Но следует признать, что «чевенгурство» русской души уже зафиксировано русской сказкой и русской литературой (вплоть до чудиков Шукшина). И даже при том, что Платонову удалось внести в совокупный образ недотепы-чудика новые оттенки (прежде всего за счет выявления и укрепления связи с укорененной и в фольклоре традицией абсурда, а также усиления абсурдного в поведении персонажей — вплоть до жестокого), подлинное открытие Платонова — это не разработка темы русского национального характера, но притчевое, пророческое слово, рождающееся в муках, слово, изоморфное больному и страдающему миру.

И понятие «слово» можно трактовать не только расширительно — как обозначение языка писателя, но и как слово как таковое, вполне конкретное — прежде всего само название города и романа — Чевенгур. Проблема названия досконально изучена, и нужно признать, что версии исследователей достаточно убедительны. Назовем самые яркие из работ: «„Чевенгур“ — к спорам о смысле названия» Г. Ф. Ковалева[645], «На подступах к „Чевенгуру“ (об одном из возможных источников названия)» О. Ю. Алейникова[646].

Неожиданной и остроумной выглядит версия Б. В. Соколова, полагающего, что название «Чевенгур» может отсылать к армяно-тюркскому слову «чилингар» и производными от него фамилиями «Чилингарян» и «Чилингаров», актуализируя одну из важнейших тем романа — тему мастера. Действительно, образ мастера, рассуждения о мастеровых людях (в том числе о кузнецах), о мастерстве (как о творчестве) — ядро всего текста, особенно его

---

645 Ковалев Г. Ф. «Чевенгур» — к спорам о смысле названия // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 6. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 386–391.

646 Алейников О. Ю. На подступах к «Чевенгуру» (об одном из возможных источников названия) // Филологические записки. Вып. 13. Воронеж, 1999. С. 182.

первой части. Свою точку зрения исследователь подтверждает скрупулезным анализом текста (его мотивной структуры, образной системы), выводящим на философские истоки романа — прежде всего на учение Н. Федорова[647].

Однако, на наш взгляд, объяснения через поиск аббревиатуры или связь с определенными словами и понятиями очень сложны, а потому не могут служить необходимой подсказкой читателю, тогда как Платонов, на наш взгляд, рассчитывает на то, что его «темное», загадочное слово найдет путь к душе, минуя разум. Иными словами, лирический принцип воздействия на читателя (та суггестия, о которой в свое время писал Лермонтов, создавая образ «из пламя и света рожденного слова»), лежащий в основе словесной ткани романа, сопротивляется любым рационалистическим толкованиям названия. Самым простым — а потому верным — будет то объяснение, которое оказывается ближайшим. Оно дается самим автором – и даже непосредственно в тексте. Вспомним: Саше слышится в названии города «влекущий гул неизвестной страны». Образ гула — более того, подземного гула — присутствует и в поэзии Платонова. В написанном задолго до романа стихотворении «Лунный гул», не вошедшем в сборник с симптоматичным названием «Голубая глубина» (подчеркнем: уже здесь обратимыми оказываются понятия верха и низа), мотив гула соседствует с образами дыхания земли и — что особенно важно для понимания метафорики романа — глубинных вод земли: «Услышал в мире я глубокое дыхание, // Подземное движение воды»[648].

Симптоматичны и явные отсылки к пушкинскому «Пророку» — образ пророка, таким образом, подспудно связан с образами воды, озера, земли, ее, земли, дыхания, — ключевыми образами-символами романа. Тема пророческого гнозиса, как и образ пророка, глубоко «спрятаны» уже в слове,

---

647 Соколов Б. В. Этимология названия романа А. П. Платонова «Чевенгур» и ее отражение в идейном содержании произведения // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2025. Т. 30. № 3. С. 489-499. http://doi.org/10.22363/2312-9220-2025-30-3-489-499.

648 См. об этом в работе А. Худзинской-Паркосадзе (Худзинска-Паркосадзе А. Жанровые особенности романа Андрея Платонова «Чевенгур». [Электронный ресурс] Дата обращения: 14.04.2024.

вынесенном в название романа, однако могут быть легко обнаружены при сравнительном анализе прозы и поэзии писателя. Сопоставление строк платоновского стихотворения и романа позволяет убедиться в рядоположенности звукового комплекса (Чевенгур — гул) и ключевых образов-символов романа — по сути движение от внешней формы к внутренней форме слова «Чевенгур». Потебня в работе «Мысль и язык» показал путь рождения слова: «… образование слова есть весьма сложный процесс. Прежде всего — простое отражение чувства в звуке, такое, например, как в ребенке, который под влиянием боли невольно издает звук *вава*. Затем — сознание звука; здесь кажется не необходимым, чтобы ребенок заметил, какое именно действие произведет его звук <…> Наконец — сознание содержания мысли в звуке, которое не может обойтись без понимания звука другими»[649].

Задача Платонова воссоздать внешнюю форму — но не столько слова, сколько самого языка эпохи, пропущенного через сонное сознание земли. *ЧВК*, *чрезвычайка* (*обычайка*) — достаточно дать узнаваемый звукообраз и «увести» его в гул. Важно, конечно и отмеченное исследователями созвучие названий Чевенгур и Богучар[650]. Топоним возвращается в свое пренатальное состояние, растворяясь в языковой протоплазме. Последний слог названия города «-гур» не просто созвучен словам «гул», «гурчание», но и напоминает невнятное бормотание — ономатопея, звукоподражание и есть сонная речь земли, звуки ее подводных недр — чрева земли. По сути, весь роман вложен в этот звуковой комплекс. Все это время читатель находится в нем — в городе Чевенгуре и одновременно в одноименном романе — в водном (подводном или подземном) царстве, в наваждении, мороке — пространстве,

649 Потебня А. А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. — М.: Лабиринт, 1999. С. 89.

650 Бугакова Н. Б. Топонимическое пространство романа А. Платонова «Чевенгур» // Неофилология. 2022. Т. 8, № 4. С. 705—714. [Электронный ресурс]. URL: https://doi.org/10.20310/2587-6953-2022-8-4-705-714 (дата обращения: 14.04.2024).

смыкающимся с самой смертью[651]. Вспомним, что отец Саши «видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды, и она его влекла». Собственно, в этой фразе уже содержатся все центральные слова-символы, а соответственно и темы, связанные с образом Саши, предпринимающим путешествие в мир Чевенгура: это и поиск той губернии, в которой зародился коммунизм, и движение по краю, или по «берегу неба», это и чаяние прохлады, и сами призрачные картины Чевенгура, залитого лунным светом и как будто лежащим на дне озера. На это обратила внимание М. А. Дмитровская[652].

Сбросить с себя страшный сон — для Саши — выйти на поверхность, на «берег неба» — пробудиться, выздороветь. Для читателя — выйти из книги — и в этом отношении «совпасть с героем» — выйти из временно́го потока, вязкого чтения, утягивающего в свою глубину платоновского слова. Еще раз напомним, что в связи с платоновской прозой актуализируется еще один — важнейший — смысл слова «время»: это не только хронотоп или длительность как внутреннее время произведения, но и время читателя — те часы, которые он живет в мире платоновского слова.

Вобравшее в себя звуки, артикуляционные и телесные ощущения, слово «Чевенгура» объемнее, в известном смысле «больше», чем розановское бормотание, больше, чем сконструированный, *продуманный* и во многом *придуманный* язык футуристов (однако близкое и ему: вспомним «Не слова — судороги, слипшиеся комом» Маяковского), больше, чем модернистский поток сознания, по сравнению с платоновским притчевым словом лишь скользящий по тонкой грани мысли и чувства. Платоновское слово — вопль, стон, корчи и судороги больной земли, которая жаждет прохлады, пробуждения, покоя и отдохновения.

---

651 См. об озере как «хронотопе царства смерти» в работе Худзинской-Паркосадзе: Худзинска-Паркосадзе А. Жанровые особенности романа Андрея Платонова «Чевенгур». [Электронный ресурс]. Дата обращения: 14.04.2024.

652 Дмитровская М. А. Язык и миросозерцание А. Платонова: Дис. ... докт. филол. наук. — М.: РУДН, 1999. С 32–35.

И уже ранняя лирика Платонова позволяет убедиться, что он обновляет стершуюся метафору «мать-земля»: «Руками теплыми до неба, // До неба тянется земля… // И звезды капают слезами // На грудь открытую земли». И уже здесь центральным является образ водной стихии, соединяющей собою землю и небо: «Смерть, пустыня, неизведанная тайна, // Голос злобный и ослепшая тоска. // Все, что есть, безумно и случайно, // Вверх со дна летящая река».

Важен и образ лирического героя как жениха вселенной в уже упомянутом выше стихотворении «Лунный гул»: «Певец я, странник и жених вселенной». По сути Саша Дванов и есть воплощение этой ипостаси лирического героя — пророка и жениха вселенной. Мотив пробуждения, обретения знания, зрения, важный в контексте пророческого гнозиса, соединяется со сказочным мотивом инициации (образом жениха). Не случайна столь высокая концентрация в романе и в лирике Платонова слов со значением знания-зрения-прозрения: «Свет раскаленный моего сознания // Глаза зажег у слепнувшей звезды». Однако если в ранней лирике знание трактуется в контексте научного постижения мира (в стихотворениях звучат мотивы уничтожения прежнего мира), то в романе — это уже не рассудочное знание, но поистине лосевское ве́дение, вбирающее в себя и иррациональное, плотское, телесное постижение тайн земли — родных и страшных, сокровенных, неотделимых от вещества существования.

Мощное, страшное, «нутряное» и кромешное притчевое слово, сама плоть языка — это плоть не только звуковая, но и поистине телесная, материальная — вот платоновское открытие и дар русской литературе.

Сколь бы ни была важна причастность платоновского романа к линии антиутопии или метаутопии, нет сомнений, что прецедентным текстом в рамках этого жанра является роман Замятина. «Чевенгур», очевидно, вписывается в традицию «больших притч» XX столетия, представленных творчеством Дино Буццатти («Татарская пустыня»), Абэ Кобо («Женщина в песках») и др. Как и в произведениях зарубежных авторов, поэтика телесности в сочетании с феноменом пространственной формы формирует особую

атмосферу, напоминающую о ночном кошмаре, мороке, забытьи. Болезненное состояние мира передается читателю благодаря онейрической технике, поэтике телесности, которые сконцентрированы в слове, «помнящем» о своем родстве с бормотаньем ведуна, визионера, пророка. Национальный колорит этого пророческого слова обусловлен укорененностью платоновского творчества в исконно русской притче, связанной с жанрами видения, чуда, откровения. «Коммунистический хилиазм» Платонова на новых основаниях возрождает жанровую традицию, казалось бы, безвозвратно утерянную в послереволюционной обезбоженной стране, — традицию пророческого (при этом далеко не ораторского) художественного слова.

К последователям писателя в той или иной степени можно отнести Мамлеева, Водолазкина, Варламова, Прилепина, Елизарова — авторов очень разных. Специфический «космизм» «Чевенгура», в большей степени связанный с «освоением» земли, чем неба, узнаваем в мамлеевских и елизаровских гротесках (в романах «Шатуны», «Земля»), перегруженный язык, утяжеленный синтаксис — в «длиннотах» стиля Варламова, с характерным для того нанизыванием эпитетов, определений явления, чувства, настроения. Безусловно, имитировать неповторимый платоновский стиль невозможно, но писатель и не ставит перед собой такой задачи, при том, что, очевидно, помнит, как и Водолазкин, о приеме «цитации стилем».

Подчас в творчестве даже одного писателя можно обнаружить разные грани платоновской жанровой традиции. Так, если в «Лавре» развивается линия кромешного слова (и это вполне объяснимо в прозе ученика Лихачева), а также гротеск, основанный на воссоздании нелепого, но едва ли веселого и забавного (что не отменяет наличия смеховой компоненты), то в «Авиаторе» на передний план выступает поэтика телесности, а морбуальное начало тематизируется и получает эксплицитное выражение.

Уникальность платоновской модели притчи — длинной, но при этом «умещающейся» в небольшой и при этом узнаваемый отрезок синтаксического периода (словосочетания или предложения) — позволяет вспомнить о понятии энтелехии, о том начале, которое наполняет смыслом

материю, тело, «вещество существования». Именно в связи с платоновской разновидностью неомифологического романа следует рассуждать о лосевской концепции мифа и слова, принадлежащих миру не абстракций (метафизики), но чувственно ощутимой реальности (физики).

«Вещественность» неомифа проявляется и в романе Булгакова, возрождающего, однако, другую жанровую традицию.

ГЛАВА 5. «МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. А. БУЛГАКОВА КАК РОМАН-МИСТЕРИЯ

§ 5.1. Специфика модернизма Булгакова

Принадлежность булгаковского творчества модернизму у современных исследователей не вызывает сомнений, так же, как и явная ориентация писателя на традиции русской реалистической прозы XIX века[653].Так, Голубков подчеркивает, что своеобразный булгаковский «извод» модернизма «… совмещал следование реалистической традиции, внимание к социальным сторонам жизни, бытописательство, скрупулезное изображение бытовых проявлений обыденности <…> с нереальным, мистическим, фантастическим»[654].

Равная приверженность писателя традициям реализма и модернизма даже позволяет Т. Т. Давыдовой отнести писателя к неореалистам. Так, исследовательница полагает, что Булгакова можно охарактеризовать как представителя «религиозного подтечения» неореализма, подчеркивая, однако, что это специфическая религиозность — «близкая к ереси»[655].

Не разделяя точку зрения исследовательницы (прежде всего по причине неприятия расширительного толкования термина «неореализм»), отметим, однако, что наследие «нового реализма» XX века для Булгакова не менее важный источник творчества, чем классический реализм XIX века. Писатель, безусловно, наследует и неореализму 1910-х годов (думается, ему особенно близка манера Замятина, с которым его впоследствии связывали дружба и творческий диалог), и тому специфическому реализму Бунина, которым, на наш взгляд, во многом подготовлен синтез реализма и модернизма в

---

653 Химич В. В. Странный реализм М. Булгакова // Русская литера тура XX в.: направления и течения. Сб. научн. трудов. — Екатеринбург, 1992. С. 105–115.

654 Голубков М. М. Мистический писатель. Москва и «Московский Текст» в модернистской эстетике М. А. Булгакова // Филологическая регионалистика. 2011, № 1. С. 7–17.

655 Давыдова Т. Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин. И. Шмелев, М. Пришвин. А. Платонов, М. Булгаков и др.). — М.: Флинта: Наука, 2006. 332 с.

литературе последующих десятилетий[656].

В данной работе мы исходим из представлений о булгаковском стиле как о ярчайшем проявлении русской неклассической прозы (концепция Е. Б. Скороспеловой), точнее — гротескного реализма, русской гофманианы, черты которой прослеживаются в творчестве В. Катаева, Ю. Олеши, «Серапионовых братьев» и др.). Голубков пишет: «Обращаясь к фантастическому гротеску, прямо совмещая его с картинами привычного и повседневного, он идет по пути Н. В. Гоголя, которого наряду со Щедриным называл своим великим учителем»[657].

Именно гротескный реализм Булгакова, на наш взгляд, и стал вершинным проявлением русского модернизма, своего рода подведением итогов предшествующих десятилетий — в том числе и в жанровой сфере — и, забегая вперед, подчеркнем — в области мистерии.

Еще раз обратимся к книге Полонского, постулирующего несостоятельность попыток писателей рубежа XIX–XX веков создать мистерию: «В свое время происходящий на рубеже веков уникальный исторический слом, вызванный кризисом доверия к цельности человека и материальной стороне мира, призванной отражать бытийственные ценности духа, Бердяев связал с двумя разнонаправленными векторами исхода из лона классической эстетики. Оба они — добавим — подразумевали мифопоэтизацию художественной формы как актуальную задачу.

По первому пути двинулись те, кто искал синтеза через «пассеизм», теургию, «проповедь соборности», «обращенную назад», которая потому оказывается «не имманентной нашему времени», а ему «совершенно трансцендентной» (прежде всего Вяч. Иванов). В жанровой перспективе

---

656 См. также о важности для Булгакова бунинского опыта синтеза реализма и модернизма: Чжу Цзыцзин, Кольцова Н. З. К вопросу о диалоге М. Булгакова с В. Вересаевым: «Записки юного врача» и «Записки врача» как два варианта «врачебных записок» в русской литературе первой трети XX века // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование», 3(51). С. 40–49.

657 Голубков М. М. Мистический писатель. Москва и «Московский Текст» в модернистской эстетике М. А. Булгакова // Филологическая регионалистика. 2011, № 1. С. 7–17.

пределом эстетических чаяний такого рода должна была стать возрожденная мистерия. Мифологизация текста здесь в общем была обречена на роль инструмента в утопико-археологическом проекте по реконструкции мистериальной формы в новых условиях. И хотя на этом пути русская литература обогатилась немалым числом замечательных сочинений, эксперимент в целом не удался: мистерия не состоялась, а сама эта задача свидетельствовала не только о кризисе классического канона, но и о глубокой от него зависимости…»[658].

В данной работе мы предпринимаем попытку доказать, что неудавшийся эксперимент Серебряного века в творчестве Булгакова обернулся несомненной удачей: писателю удалось не просто соединить миф и модернистскую технику (в этом преуспели и Мережковский, и Брюсов, и Сологуб, и Белый), но и создать подлинную мистерию.

§ 5.2. Жанровое своеобразие булгаковского романа

В современном литературоведении до сих пор не утвердилось единого мнения насчет жанровой природы «главного» булгаковского текста: «Мастера и Маргариту» называют и философским романом (В. Я. Лакшин), и сатирическим романом (А. З. Вулис), бриколлажем (М. Н. Золотоносов), фантастическим философским романом (И. И. Виноградов), и романом о художнике, и романом о романе, и романом-гротеском.

Безусловно, все указанные определения по сути своей верны, но ни одно из них не может считаться исчерпывающим, более того, несложно заметить, что выявление черт той или иной жанровой разновидности осуществляется на разных основаниях: в одном случае в качестве дифференциального признака выступает тематика или проблематика, в другом — структура романа или принципы создания образа мира. Нам представляется, что все попытки обнаружить жанровое ядро романа, исходя из рассмотрения лишь одной из сторон его сугубо романной (и даже шире — эпической, литературной)

---

658 Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. — М.: Наука, 2008. С. 265.

поэтики, заведомо тщетны, поскольку разбиваются о сам текст, синкретичный по своей природе, о чем свидетельствует его необычная даже для модернистского романа структура — прежде всего пространственно-временная организация текста. Думается, что двуплановым построением хронотопа и задан вектор восприятия текста, а, значит, и его исследования, требующего выхода за пределы рассмотрения не только эпических, но и литературных жанров, то есть применения той стратегии, которая была предложена Бахтиным еще по отношению к романам Достоевского. Выдвинутая Бахтиным концепция полифонического романа не отменяла традиционного взгляда на произведения писателя, совмещающие в себе черты социально-психологического и философского романов, но смещала акценты с литературных методов постижения текста в область музыкальных ассоциаций, аналогий — пусть сам термин «полифония» и приобрел у ученого метафорическое значение. Контрапунктический принцип построения текста, взятый за основу Достоевским при написании эпического произведения, очевидная ориентация писателя на законы музыки сегодня ни у кого не вызывают сомнений[659]. Однако не менее важным для понимания сложной природы романов Достоевского было предложенное Бахтиным уточняющее понятие мениппеи[660], которое, несмотря на то что и по сей день вызывает

---

659 См., например, Альшванг А. А. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом // Избранные сочинения. Т. 1. — М., 1964. С. 73–96; Асриева С. А. К проблеме музыкальности «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского // Труды Самаркандского гос. университета. Новая серия, вып. 238. Проблемы поэтики, Т. 2. Самарканд, 1973. С. 238–254.

660 Мениппея (от антич. жанра «Мениппова сатира») — универсальный тип серьезно-смехового жанра, охватывающий литературные явления разных веков, от античных романов до произведений Гоголя, Достоевского, Булгакова. «Мениппова сатира» оказала очень большое влияние на древнехристианскую литературу (античного периода) и на византийскую литературу (а через нее и на древнюю русскую письменность). В разных вариантах и под разными жанровыми названиями она продолжала свое развитие и в послеантичные эпохи: в средние века, в эпоху Возрождения и Реформации и в новое время; продолжает она, по существу, развиваться и сейчас». Для жанра мениппеи характерны большой удельный вес смехового элемента, использование фантастики и авантюрного начала для «для провоцирования и испытания философской идеи, <...> правды», сочетание «философского диалога, высокой символики, авантюрной фантастики и трущобного натурализма», «исключительный философский универсализм» (в мениппее задаются «последние вопросы», обсуждаются «решающие философские позиции, <...> слова и поступки человека»), «трехпланное построение» (действие происходит на земле, на небе и в преисподней), обилие резких контрастов, оксюморонов, резких переходов, использование вставных жанров, смешение стихов и прозы и т. д. (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 128–133).

споры в научной среде[661], оказывается весьма продуктивным при анализе произведений Вагинова, Замятина, Булгакова и др. Действительно, и многоплановая структура хронотопа, и травестирующая цитатность, и широкая шкала комического — все эти признаки без труда обнаруживаются в произведениях писателей, в той или иной мере наследующих Достоевскому. Однако, как нам кажется, по отношению к роману Булгакова понятие мениппеи (в бахтинской интерпретации термина) оказывается, как это ни странно, и слишком широким, так как указывает на связь произведения с карнавальной культурой в целом, не фиксируя примат евангельской традиции, и слишком узким, поскольку не захватывает интермедиальной природы текста, ориентированного, как мы попытаемся доказать далее, прежде всего на законы сцены. Действительно, вводя в литературоведческий обиход обновленное понимание мениппеи, Бахтин не столько фокусируется на восприятии мениппеи как синкретического действа, связанного с традицией представления (в контексте межродового синтеза Бахтин отмечает прежде всего свободный переход от стихов к прозе, «смешение прозаической и стихотворной речи»[662]), сколько на тех его признаках, которые сформировали роман («...романный жанр имеет три основных корня: эпопейный, риторический и карнавальный. В зависимости от преобладания какого-нибудь одного из этих корней формируются три линии в развитии европейского романа: эпическая, риторическая и карнавальная... В области серьезно-смехового и нужно искать исходные точки развития

---

661 Как известно, не принимал бахтинской теории мениппеи М. Л. Гаспаров, утверждавший, что «Бахтин … занимается не историческими реконструкциями, а типологическими обобщениями, а потом представляет их как конкретную реальность. В центре его обобщений, по-видимому, стоит «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, а на периферии — все, что может иметь любые черты сходства с ним: идейные, тематические или стилистические» (Гаспаров М. Л. История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Материалы Международной научной конференции 10—11 ноября 2004 года: «Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения». М.: Изд-во МГУ, 2004. С. 8–10). Очевидно, разделяет точку зрения Гаспарова и Зенкин, отмечающий метафорическую природу выражения «память жанра», на котором и основывается бахтинская теория мениппеи: «Метафорами имеет смысл пользоваться тогда, когда не хватает обычных, точных понятий», — пишет исследователь в работе «Память жанра: анализ одной гипотезы» (Зенкин С. Н. Работы о теории. Статьи. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 421).

662 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 6. — М.: «Русские словари», «Языки славянской культуры», 2002. С. 123.

различных разновидностей третьей, то есть карнавальной, линии романа...»[663]). В современном литературоведении термин утвердился именно в бахтинском понимании и используется в основном по отношению к произведениям романической формы — как своего рода «карнавальный роман»[664].

Нам представляется, что рассмотрение «Мастера и Маргариты» в свете бахтинской теории мениппеи (такой точки зрения придерживаются Л. Силард, Н. Боярская, и др.[665]) оказывается необходимым, но недостаточным условием для понимания специфики булгаковского мифа. Действительно, признаки мениппеи без труда обнаруживаются и в замятинской антиутопии, тогда как разница в мифомоделирующих установках Замятина и Булгакова очевидна.

Так, если у Замятина мифологизация художественного пространства осуществляется за счет равноправного существования (взаимного сцепления и наложения) античных, библейских, историко-культурных мотивов и образов, то у Булгакова библейский план подчиняет себе остальные, выдвигаясь на передний план и оформляясь в самостоятельный сюжет (разумеется, историко-культурные мифы играют в тексте важную роль, но используются они в основном для подсветки плана современности). Однако более существенным для понимания специфики булгаковского мифотворчества оказывается театральный или даже «монтажный» принцип совмещения сакрального и профанного планов. И если мифотоворчество Замятина протекает в русле романической традиции, сформированной культурой Серебряного века, то Булгаков заимствует алгоритм из иных источников — образцом для него служит не только романическая и даже не эпическая форма как таковая, но и театральное действо (понимаемое в данном случае весьма

---

663 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 123.

664 Зенкин С. Н. Память жанра: анализ одной гипотезы // Зенкин С. Н. Работы о теории. Статьи. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 292–305.

665 Силард Л. Мениппея // Russian Literature. 1985. Т. 17. №1. С. 69; Боярская Н. Роман и теория, Булгаков и Бахтин: взаимное освещение, «Мастер и Маргарита», карнавал, мениппея. Дис. докт. филол. наук. Лозанна, 2015. 322 с. [Электронный ресурс].URL: https://core.ac.uk/reader/77174830 (дата обращения: 01.05.2024).

широко — как «представление», немыслимое без участия «зрителей-соучастников»). Иными словами, обновление, модернизация жанра романа Булгаковым, как и Замятиным, осуществляется за счет обращения к мифу, но к мифу, в данном случае опосредованному *театральной* традицией, — точнее к той форме его бытования, которая утвердилась в средневековой Европе, — мистерии.

В данной работе мы исходим из понимания мистерии как синкретического жанра, объединяющего религиозный сюжет и карнавальное действо в одно общее театральное представление, являющееся результатом совместного творчества актеров, музыкантов, чтецов и оформителей сценической площадки (в роли которой выступает, как правило, городская площадь или городское пространство как таковое). Именно эта интерпретация жанра, по нашему мнению, отвечает булгаковским представлениям о специфике трагедии Гете[666], послужившей прообразом «Мастера и Маргариты» не только в тематическом, но и жанрово-композиционном плане.

Взгляд на «Мастера и Маргариту» как на роман-мистерию уже представлен в отечественном литературоведении: в работе 1979 года Г. А. Лесскис использует этот термин по отношению к роману Булгакова[667]. Так, подчеркивая, что «жанр определен самим автором как „фантастический роман“ — так написано наверху первого листа с перечнем возможных названий», сам исследователь все же настаивает на ином жанровом обозначении, обосновывая это прежде всего тем, что главным героем произведения должен стать не Воланд, но тот, кто уже «в первом из

---

666 «В любом случае… начинать приходится с „Фауста“… Эпиграф к „Мастеру“ — достаточное на то основание, не говоря уже о совпадающей ситуации диалога между человеком и сатаной, а также о повторенном у Булгакова имени главной героини… У Гете между всевышним и, так сказать, наинижайшим (имея в виду дислокацию нечистой силы на религиозных схемах) происходит в „Прологе на небесах“ дискуссия, завершаемая элементарным пари: способен ли человек устоять против козней сатаны…», — пишет А. Вулис (Вулис А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — М.: Художественная литература, 1991. С. 59). Так, согласно выводам О. М. Фрейденберг и О. Р. Арановской, сам жанр трагедии сохраняет в себе мистериальную модель.

667 Лесскис Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. — Т. 38. Вып. 1. — М., 1979. С. 52–59.

черновиков назван Фаустом»[668]. Последнее обстоятельство очень интересно: Булгаков в этой редакции тождеством имен своих героев с героями трагедии Гете акцентировал какую-то, ему очевидную, связь своей мистерии, написанной в условиях и по поводу второго акта всемирного катаклизма, с мистерией, созданной во время его первого акта»[669]. Обосновывая свою концепцию романа-мистерии, исследователь вступает в полемику с Вулисом и гневно обрушивается на своего оппонента, предложившего другое обозначение жанра булгаковского романа — мениппея. Вулис основной смысл романа «узрел в сатире, в силу чего и объявил его «мениппеей»[670] — пишет Лесскис. Однако заметим, что спора (пусть и заочного) могло бы и не быть, если бы оппоненты «договорились о терминах»: для Лесскиса мениппея — античный жанр (в своей работе он приводит выдержку из ЛЭСа), тогда как Вулис использует термин в бахтинском значении (о чем свидетельствует и ход его рассуждений, и само понимание мениппеи, имплицитно явленное в главе «Инфернальное в банальном»[671]). Мениппея, или «карнавальный роман», Вулиса вполне соотносима с романом-мистерией Лесскиса; а если вспомнить, что, по Бахтину, мистерия есть средневековый извод мениппеи, или «христианская мениппея», противоречия между двумя концепциями и вовсе снимаются: «В средние века жанровые особенности мениппеи продолжают жить и обновляться в некоторых жанрах латинской церковной литературы, непосредственно продолжающей традиции литературы древнехристианской, особенно в некоторых разновидностях житийной литературы. В более свободной и оригинальной форме мениппея живет в таких диалогизованных и карнавализованных жанрах средневековья, как „споры“, „прения“,

---

668 Лесскис Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция). С. 52–59.

669 Лесскис Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции. «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». — М.: ОГИ. 1999. С. 219.

670 Там же. С. 229.

671 Вулис А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — М.: Художественная литература. 1991. С. 58–63.

амбивалентные „прославления“ (desputaisons, dits, débats), моралите и миракли, а в позднее средневековье — мистерии и соти»[672], — пишет Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского». Более того, термин «мистерия» по отношению к роману Булгакова Вулисом также используется: «Вообще, проблема жанрового самоопределения для инфернальной литературы наиважнейшая… Байрон в „Каине“ придает жанру значение обязательства перед героями, которое подкреплено программой: „В старину драмы на подобные сюжеты носили название „мистерий“… Автор старался, чтобы каждое действующее лицо мистерии говорило соответствующим ему языком…“»; приведя цитату из произведения Байрона, Вулис задается вопросом, «помнил ли Булгаков „Каина“», когда работал над „Мастером и Маргаритой“, или не помнил», и сразу же на него отвечает: «В любом случае у него маячил перед глазами все тот же сценарий средневекового диспута о боге, дьяволе и человеке — праформе, которая, как генетический код, заложена в структуру инфернальных жанров и которой следуют не для проформы. А по эстетической необходимости»[673]. Показателен синонимический ряд к слову «мистерия» — «сценарий средневекового диспута», «инфернальные жанры»: за ним скрывается указание и на тот же «дьяблерий» (по Бахтину: «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», 1965 г.), и, что для нас принципиально важно, – на интермедиальную, театрально-сценическую жанровую предысторию романа — «праформу», «генетический код» (по Вулису: «Метаморфозы комического», 1976 г.; «Роман М. Булгакова „Мастер и Маргарита“», 1991 г.).

В данной работе, опираясь на точку зрения Лесскиса, оценивающего роман как мистерию, мы в то же время рассматриваем последнюю и в соответствии с концепцией Вулиса, восходящую, очевидно, к теории Бахтина, который видел в мистерии одну из разновидностей карнавальной культуры.

Вряд ли уместно рассуждать о сознательном стремлении Булгакова

672 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 153.

673 Вулис А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 62.

перенести в текст все признаки средневекового действа, скорее, в традициях Бахтина, следует говорить о «памяти жанра», сохранившейся именно в трагедии Гете. Тем не менее корневые признаки мистерии у Булгакова обнаруживаются без труда. Это прежде всего многоплановый хронотоп, а также временная атрибуция — «отнесенность» основных событий к определенному календарному периоду. В романе Булгакова время строго «расчислено по календарю», и читателю ничего иного не остается, как «войти» в этот временной поток, приняв его не как художественную условность, но как *проживаемую* реальность. Средневековая мистерия, как известно, длилась несколько дней, а то и недель — и основной романный план (до эпилога) охватывает именно этот промежуток.

Кроме того, булгаковский текст, суггестивный по своей природе, наращивает эмоциональный потенциал не только за счет орнаментальной техники, подключающей произведение к поэтической традиции, но и благодаря установке на катарсис, что привносит в текст как *трагическое*, так и *трагедийное* начало. Результатом мистерии, как известно, должно было стать очищение не только героев, но и «зрителей» (точнее — со-участников), которые, проходя через череду испытаний, подвергаясь сильнейшему эмоциональному воздействию (амплитуда колебаний от смешного до ужасного, резкие переходы от профанного к сакральному и призваны «высвободить», «раскрыть» эмоции, «открыть» вход в душу), в итоге должны были пережить откровение, чувственно познать истину. Преображение героя, таинство смерти и воскрешения — всему этому зритель должен стать не свидетелем, но именно со-участником. У Булгакова тема преодоления смерти, преображения героев в пространстве «послесмертия» определяет звучание, цветосветовую фактуру и образный ряд последней главы романа: перед читателем открывается поистине грандиозное зрелище метаморфоз героев — Мастера, Маргариты, Азазелло, Бегемота. Удивительные превращения явлены читателю с необычайной художественной убедительностью и наглядностью. Более того, преображение испытывает, по мнению Г. А. Лесскиса, и сам создатель романа — и, вероятно, не только имплицитный автор, образ

которого конструируется в тексте, но и автор биографический: «Уже в 1931 году замысел романа существенно изменяется… появляются трагические герои — Маргарита и ее спутник (пока еще безымянный), усложняется интрига… Но, может быть, самое примечательное в рукописи 1931 года, — это надпись, сделанная Булгаковым в правом верхнем углу листа с набросками одной из последних глав („Полет Воланда“): „Помоги, Господи, написать роман. 1931“. Этот неожиданный метатекст — обращение к Господу Богу писателя, работающего над трагическим произведением о борении добра и зла в истории человеческого рода от рождения Бога-Человека до всемирной социальной революции, о Божественной справедливости и о Божественном милосердии, — звучит пронзительной и чистой нотой. Она — знак преображения самого художника, его освобождения и очищения в процессе собственного творчества, победы добра в его душе. Эта лирическая нота в последней редакции романа, становящегося мистерией, превратится далее в доверие к Божественному замыслу…»[674].

Исходя из сказанного, исследователь отвергает мысль об атеизме писателя: «В литературе о Булгакове до сих пор распространено в основном представление об атеизме этого писателя, о том, будто религиозные символы и темы в его произведениях суть только приемы и средства показать нечто в не совсем обычном ракурсе… Это утверждал еще К. Симонов в предисловии к однотомнику 1973 года… То же спустя 16 лет утверждает Б. Соколов: „Для писателя мистическое начало было не частью мировоззрения, а своеобразным литературным приемом“. К той же мысли приходит и американский исследователь Генрих Эльбаум… Между тем, мы рискуем ничего не понять … в произведениях Блока, Булгакова, Пастернака, если не примем во внимание, что для нескольких поколений русских интеллигентов … было типично… исповедание одного из двух мифов: один „миф“ — о „царстве

674 Лесскис Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции. «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». С. 217.

свободы“… другой — о близком „конце света“»[675]. Развивая идеи исследователя, отметим, что, возможно, именно рассмотрение романа как мистерии «снимает» с Булгакова обвинения в стремлении описать «черную мессу», или предложить «неканоническую» версию христианского сюжета — «Евангелие от сатаны»[676]. Несложно заметить, что Воланд действует в отведенном ему пространстве нижнего яруса — там, где в соответствии с законами средневековой мистерии и полагается безобразничать черту. Другое дело, что проделки нечистого у Булгакова, сохраняя свою буффонадную, балаганную природу, выходят за рамки потехи на потребу публике — для писателя важен мотив «проверки» порочного мира (и здесь он, разумеется, наследует Гете, который уже в прологе к Фаусту обозначает тему испытания человека как главный сюжет мировой трагедии). Укрупняя фигуру балаганного черта до масштабов всемогущего повелителя зла, помещая Воланда в центр карнавального пространства (но превращая его из объекта в субъект смеха), Булгаков выявляет не только инфернальную, но и подлинно трагическую природу смешного, и делает это не из «уважения» к силам зла, а для углубления конфликта, для усиления «резкости» картины — выявлению контраста между равновеликими силами света и тьмы.

Тем не менее еще раз подчеркнем: трехъярусная структура мироздания (верх, низ, «срединный мир») — основа мистерии — у Булгакова сохраняется (более того, забегая вперед, отметим, что она уже апробирована в «Театральном романе», в пространстве которого есть и «раек», и «яма», или преисподняя). Так, И. П. Уварова пишет: «...наверху мистерия, внизу балаган. Мистерия в Иерусалиме, балаган в Москве… И пока мелкие людишки

675 Лесскис Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции. «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». С. 218.

Подобных воззрений на христианство придерживается и критик Эдвард Эриксон — младший: см. Галинскую (Галинская И. Л. Рецепция творчества М. А. Булгакова в англоязычной критике // Галинская И. Л. Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. Сборник науч. трудов / РАН ИНИОН. Центр гуманит. науч. информ. исслед. Отд. культурологии. — М, 2003. С. 107–127).

676 Макаров Д. В. К проблеме авторского замысла в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Аналитика культурологии. 2009, № 13. С. 150–155.

копошатся внизу, нас развлекая, наверху идет мистерия»[677]. Справедливо отмечая главную особенность романа Булгакова — ценностную вертикаль, в соответствии с которой и иерархизировано художественное пространство, исследовательница, однако, односторонне интерпретирует понятие мистерии, рассматривая ее исключительно как священное действо («мистерию верхнего этажа» по ее определению), Следует признать, что подобный взгляд на мистерию как на церковную драму, свободную от карнавального элемента, широко распространен в литературоведении. Так, М. С. Петровский пишет: «Мистерия — театральное действо на библейский или апокрифический сюжет, ожившие сцены мифа, рассказывающие не столько о том, «как там все было», сколько о том, как есть и будет всегда: мистериальность — предельно эффективный способ художественного обобщения, придающий всему происходящему смысл «вечности» и «повсеместности»»[678]. Итак, мистерия, по Петровскому, не включает в себя буффонаду, которая воспринимается как самостоятельно существующий жанр: «Буфф — острое и эксцентрическое зрелище, захватывающее самые низменные (и потому — предельно конкретные) стороны повседневного быта, не стесняющееся вполне брутального шутовства, гаерства, клоунады»[679].

Однако, как уже было отмечено, мистерия Средних веков вбирает в себя балаган, и сам жанровый канон предусматривает неразрывную связь высокого и низкого (о чем свидетельствует и текст «Фауста», ориентированный на традиции средневековой мистерии — сцены в кабачке Ауэрбаха привносят в трагедию смеховую компоненту). Так, в словаре Брокгауза и Ефрона читаем: «На развитие мистерии имели влияние и народные игрища драматического характера, и сцены, разыгрываемые бродячими фиглярами, и школьная драма, представлявшая пережиток драмы классической; но по существу своему средневековый театр исходит не из школы, не из хоровода и не из балагана, а

677 Уварова И. П. Вертеп: мистерия Рождества. — М.: Прогресс—Традиция, 2012. С. 261–262.

678 Петровский М. С. Мастер и Город. Киевские контрасты Михаила Булгакова. — Киев, 2001. С. 173.

679 Там же.

из церковной службы, которая на Западе, при открытом алтаре и при неустойчивости текста служебника, допускала драматический элемент в значительно большей степени, нежели служба православная»[680].

Возможно, представленное в современном литературоведении «обедненное» понимание мистерии как «строгого» церковного праздника неслучайно и укоренено в традиции, восходящей к Серебряному веку и закрепленной в отечественной культуре «символическим жестом» Маяковского, назвавшем свою пьесу о революции «Мистерией-буфф», «кощунственно» подчеркнув тем самым «сочетание несочетаемого» — сакрального и профанного.

Действительно, заострение (а по сути своей «удвоение») балаганного элемента в пьесе Маяковского во многом обусловлено реакцией футуриста на «крайности» символизма — прежде всего на «слишком серьезное» отношение к мистическому. Именно Серебряный век возродил жанр мистерии, но он же и сузил его до теургического действа.

В. Полонский пишет: «Как известно, сам концепт мистерии в традиционной эстетике и теории культуры имеет, как минимум, два принципиально разных толкования: это и ритуально-культовое действо, и конкретный средневековый жанр разыгрываемых сценок из Священной истории. Второе значение термина учитывалось символистами и даже полемически пускалось в ход, когда им приходилось отводить упреки в мистических «темнотах» ссылками на жанровый прототип. Однако в своей непосредственной литературной и критико-эстетической деятельности они почти исключительно были ориентированы на первое его значение»[681].

Родившаяся в религиозно-оккультной атмосфере Серебряного века, символистская мистерия если не утратила свою балаганную компоненту, то

---

680 Кирпичников А. Мистерии, вид средневековой драмы // Энциклопедический словарь / Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. — В 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами. [Электронный ресурс]. URL: https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/007/067/67450.htm (дата обращения: 18.04.2024).

681 Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. С. 82.

все же отвела ей весьма скромное место. Так, профанное не изгоняется из произведений Владимира Соловьева, Андрея Белого, но подается скорее как ироническая подсветка высокого, и даже мотив «козлований» в «Симфониях» не выходит на уровень карнавала. Искусство, по мнению Вячеслава Иванова, есть прежде всего «трансценс», или «теургический переход» из бытового в бытийное, благодаря чему можно «перейти за грань, где начинается чудо», подняться на подлинно божественную высоту: «…художник должен восходить до непосредственной встречи с высшими сущностями на каждом шагу своего художественного действия. Другими словами, каждый удар его резца или кисти должен быть такою встречей, — направляться не им, но духами божественных иерархий, ведущими его руку»[682]. Слова Вяч. Иванова, теоретика нового искусства, отражают общесимволистский настрой и обретают значение «программы»[683]. Столь же «программным» является и высказывание Бердяева о «смысле творчества»: «Символизм в искусстве переходит за грани классического искусства и его норм, в символизме открываются последние пределы творческого художественного акта, в нем путь к теургии»[684].

И если Серебряный век предложил понимание мистерии как исключительно теургического действа, избавившегося от карнавальной компоненты, то Маяковский, кажется, «подтвердил» подобную трактовку оксюморонным названием своей революционной пьесы, которое в дальнейшем стало восприниматься как жанровое обозначение произведения, совмещающего в себе сакральное и карнавальное, — даже если это

682 Иванов В. И. О границах искусства // Иванов В. И. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. — Брюссель, 1974. С. 650.

683 Среди множества мифов, сопровождающих жизнь и творчество Вячеслава Иванова, один является наиболее популярным. Это миф, который приписывает поэту стремление поставить Диониса и его культ на место Христа и христианской церкви, а дионисийское действо, из которого возникло театральное искусство, — на место литургического богослужения. Если же внимательно проанализировать текст Иванова, то можно убедиться в несостоятельности этого мифа. Степанова Г. А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. М. ГИТИС, 2005. С. 4.

684 Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. — М.: Издательство «Правда», 1989. С. 349.

совмещение происходит в пространстве романа. Так, стремление «расширить» булгаковскую мистерию до мистерии-буфф обнаруживается в работах М. С. Петровского: «Созданное Маяковским название «мистерия-буфф» — самое точное обозначение типологических особенностей не одних лишь пьес Булгакова, но всех его произведений, всего творчества. Едва ли не каждая булгаковская вещь — своего рода «мистерия-буфф». Особенно легко это просматривается в «Мастере и Маргарите» — там мистериальное недвусмысленно противопоставлено буффонадному в структуре романа, и «сакральные» ершалаимские главы отграничены от «профанических» московских; лишь к концу романа граница между ними размывается»[685].

Идеи Петровского близки и Яблокову, полагающему, что амбивалентная природа булгаковского текста предопределена прежде всего установкой автора на «диалог» с Маяковским[686].

На первый взгляд, оснований для сопоставления жанровых систем Булгакова и Маяковского более чем достаточно: это и обращение писателей к библейским сюжетам (в отличие от представителей Серебряного века, для которых образцом чаще выступали элевсинские мистерии), и привнесение в текст элементов грубой комики, благодаря чему тот приобретает черты сатиры и сближается с мениппеей.

Однако, по нашему мнению, синтез христианского сюжета и карнавального действа не может восприниматься как завоевание искусства XX века (и тем более как «открытие», совершенное Маяковским»), а «диалог сатириков» еще не дает оснований для использования названия пьесы футуриста в качестве жанрового обозначения модернистского романа, ориентированного на традиции прошлого.

В работах Петровского и Яблокова жанровые поиски Булгакова

---

685 Петровский М. С. Мастер и Город. Киевские контрасты Михаила Булгакова. С. 174.

686 «Для Булгакова с самого начала творчества Маяковский оказался одним из главных ориентиров литературной и общекультурной ситуации, одним из знаков эпохи. Но и для Маяковского последние пять лет жизни прошли в значительной мере «под знаком» Булгакова, даже «с оглядкой» на него» (Яблоков Е. А. Михаил Булгаков, Владимир Маяковский: Диалог сатириков / Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблоков. — М.: Высшая школа, 1994. С. 5–56.

осмысляются в сугубо синохроническом аспекте, что отвечает тыняновским требованиям связывать понятие жанра прежде всего с «литературной системой» эпохи: «изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно. Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой»[687]. По мнению Ю. Н. Тынянова, «эволюционное изучение должно идти от литературного ряда к ближайшим соотнесенным рядам, а не дальнейшим, пусть и главным»[688]. Однако очевидно, что «консервативному» писателю Булгакову «память жанра» (а, может быть, и память о жанре — т. е. собственно традиция) «ближе», чем современность, и, безусловно, важнее, чем стремление оппонировать Маяковскому. Как, впрочем, очевидно и то, что, вписывая роман Булгакова в общую литературную систему эпохи и сравнивая его с драматическими произведениями Маяковского, Петровский по сути изымает текст из собственно жанровой и даже родовой парадигмы, тогда как уже В. В. Виноградов протестовал против подобного рода исследовательской стратегии. Так, вступая в спор с Тыняновым, отстаивающим право определять жанровые признаки произведения, исходя из «функций» его элементов, Виноградов настаивает на недопустимости распространения законов, действующих внутри художественного текста, на близлежащие произведения: «Формы соотношения внутри системы и формы соотношения между системами явления разных плоскостей, поэтому предполагать возможность одновременного соотнесения элементов одной системы с другими ее членами и с «подобными» элементами другой системы незаконно»[689]. Сколь бы эффектно ни выглядело «заочное примирение» двух сатириков, заметим, что близость их художественных миров может быть охарактеризована лишь как

687 Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции (Борису Эйхенбауму). С. 276.

688 Там же. С. 281.

689 Виноградов В. В. О художественной прозе // Виноградов В.В. О языке художественно прозы. Избранные труды. — М.: Наука, 1980. С. 88.

конвергентное сходство (в терминах той же формальной школы — прежде всего Поливанова и Тынянова, заимствующих понятие конвергенции, очевидно, из естественных наук). Однако, как известно, конвергентное сходство, обусловленное лишь общностью условий, как правило, не бывает глубоким.

Не подвергая сомнению выводов Е. А. Яблокова о том, что Булгаков создает свои произведения с оглядкой на творчество Маяковского, отметим, что в своих жанровых поисках писатель вполне самостоятелен (а если и зависим, то лишь от предшественников) — как независим он и в разработке своей собственной буффонады (дьяволиады). Разумеется, усилиями двух сатириков и жанр мистерии в 1920-е годы XX века возведен на новую ступень. Однако способы и причины реформирования жанрового канона у писателей глубоко различны — как в итоге различаются и предложенные ими жанровые модели.

Новаторство Маяковского, столь остро воспринимавшееся современниками на фоне теургических мистерий Серебряного века, заключается не только в привнесении в жанр мистерии карнавальной компоненты, но и в установке на переосмысление понятий «верха» и «низа» в мировом универсуме и в человеческом сообществе (что эксплицировано и очевидной антиклерикальной направленностью его пьесы, попадающей в то же поле, что и произведения А. Франса). Новаторством также (и это чрезвычайно важно!) становится само «кощунственное» смешение смехового и серьезного, которые теперь не разнесены по разным «ярусам», маркированным хронотопом и / или архитектоникой произведения, но организуют единое пространство пьесы (чей жанр сам автор определил как «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи»). Но самое главное заключается в том, что у Маяковского осуществляется инверсия верха и низа – переосмысление представлений о «чистых» и «нечистых» (что, заметим, и становится для Булгакова признаком победы зла в мире, певцом которого выступает Маяковский). У Булгакова подобное смешение профанного и сакрального также сохраняется, но возможно оно лишь в

«московском плане» и не затрагивает романа об Иешуа, написанного, как подчеркивает Лесскис, «скупой, энергичной, местами почти мерной, чеканной прозой»[690]. Подобная манера повествования в ершалаимских главах призвана, по мнению исследователя, «актуализировать достоверность» текста, убедить читателя в том, что перед ним не роман, а исторический документ: «Никаких элементов вымысла, в том числе и никаких чудес, чертовщины, мистики, не позволяет себе внести автор в повествование об этих трагических событиях, не допускает ни тени комизма, гротеска, сатиры, фарса — ни малейшей разрядки трагического напряжения»[691]. Итак, авторская установка на «чистоту интонации», «единство стиля» в ершалаимских главах оттеняется принципиально иной манерой повествования в романе о Мастере, в котором «речь автора подчеркнуто диффузна — в нее постоянно проникают элементы речи, мыслей, чувств, физического и нравственного восприятия мира, характерных для его персонажей — Берлиоза, Бездомного, Поплавского, Маргариты, Аннушки и др. В этом романе вне диффузии только персонажи мистического плана и Мастер. Напротив, в романе Мастера отмечены всего два незначительных момента диффузного восприятия…»[692]. Таким образом, важнейшим маркером «высокого, горнего мира» в романе является, по мнению Лесскиса, сама «чистота стиля», в том числе и собственно языка. Гротескное изображение современности, отвечающее булгаковским представлениям о сущности земной жизни, в которой добро и зло не отделены друг от друга (милосердие стучится), также эксплицировано стилем и интонацией повествования: «Соответственно изображаемым событиям многообразна стилевая манера и эмоциональная окрашенность речи автора. Здесь много фарса и гротеска, но много и драматизма, лирической окрашенности, иногда — ужаса. Причем смена авторских интонаций

690 Лесскис Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция). С. 52.

691 Там же.

692 Там же. С. 53.

происходит мгновенно, фарсовое и лирическое или драматическое начала часто совмещены в пределах одной ситуации, одного эпизода»[693], — пишет Лесскис.

Подчеркнем, что исследователю стилевая асимметрия двух планов изображения интересна прежде всего с точки зрения соотношения истинного и неистинного (объективного и субъективного) в булгаковском тексте: «Таким образом, формы повествования в двух романах, составляющих «Мастера и Маргариту», образуют корреляцию по принципу актуализации достоверности, в которой роман Мастера является маркированным членом, а роман о Мастере — немаркированным (в лингвистическом и семиотическом смысле этих терминов»[694].

Однако в контексте наших рассуждений важной является не только проблема поиска истины автором и его героем, но и собственно контраст между гармонией и хаосом — между стилистически «однородным» романом Мастера и двуприродной, или, по Лесскису, «диффузной» фактурой московских глав: «И в самом деле. Автор романа о Мастере очевидно предлагает читателю две несовместимые модели изображаемого им мира: трагическую философско-религизную и буффонадную сатирически-бытовую»[695]. Как уже было отмечено, мистерия-буфф, если и «входит» в булгаковский роман, то попадает лишь в «нижний мир» — пространство дьяволиады.

Однако и в отношении к собственно буффонаде (дьяволиаде) у художников много различий. Разумеется, не может не обращать на себя внимания общность приемов двух сатириков — приверженность гиперболе, алогизму, гротеску — словом, всему тому, что ассоциируется с русской гофманианой, или гоголевской традицией в русской литературе, а также с

---

693 Лесскис Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция). С. 53.

694 Там же. С. 54.

695 Там же.

мировой смеховой культурой и театральной традицией как таковой. Но и здесь модернисту Булгакову не нужно учиться у футуриста Маяковского: школой для создателя романа явился собственно театр (а в раннем творчестве, как мы попытаемся доказать далее, и кино), и при этом театр «академический» — МХТ, в котором, как известно, всегда было место балагану, грубой комике, площадному смеху (забегая вперед, отметим, что не только основной репертуар свидетельствует об этом, но и знаменитые мхатовские капустники, атмосфера которых угадывается в булгаковских произведениях). Предшественниками писателя (как сам автор «Театрального романа» подчеркивает в свойственной ему автопародийной манере) оказываются и Мольер, и Гоголь: очевидно, что афиша, в которой имя автора пьесы «Черный снег» стоит в одном ряду с именами великих, не может скрыть за смеховым эффектом амбиций не только героя, но и самого автора, видящего в себе продолжателя традиций — в том числе буффонады.

Сказанное не означает, что Булгаков не выступает в роли реформатора, напротив, он стремится сказать новое слово в искусстве, и, когда герой «Театрального романа» заявляет: «Я новый, я пришел», — читатель не может не соотносить эти слова с авторскими устремлениями. Однако новатора Булгакова ни в коей мере не следует воспринимать как революционера: «„Мастер“ настоятельно заявляет о своей принадлежности к мировой традиции. И — одновременно — о своей нетрадиционности», — пишет Вулис[696]. По словам исследователя, из-за плеча автора романа постоянно «и Байрон выглядывает, и Гёте… Они, как и другие предшественника заявляют о себе опосредованно, через жанр…»[697] (соглашаясь с мнением исследователя, добавим: «из-за плеча» Булгакова «выглядывают» и Гуно — автор оперы, и Мольер – само воплощение театральной традиции, столь важной для создателя романа). Итак, для того, чтобы «впустить» в свою мистерию стихию балагана, Булгакову достаточно обратиться к образцам жанра — прежде всего к

696 Вулис. А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 58.

697 Там же. С. 63.

«Фаусту» Гете. Модернист Булгаков, если и создает свои произведения с оглядкой на эксперименты авангардиста Маяковского, то все же постоянно подчеркивает свою ориентацию на традиции мировой культуры, а не на разрыв с нею.

«Древние» корни булгаковской буффонады очевидны: предводитель «шайки гипнотезеров» Воланд подчеркнуто старомоден, а дикие шуточки его присных, при том что подчас выглядят как банальные выходки городских хулиганов («трамвайных хамов»), заставляют вспомнить о поистине средневековой жестокости: кровожадные фокусы Коровьева и Бегемота с «усекновением головы» вполне отвечают «варварской» природе средневекового смеха. Все вольности и дерзости в булгаковском романе — отнюдь не отзвук революционного авангардного искусства, глубоко чуждого писателю, но грубость самого Средневековья. Как отмечает Бахтин, в дьяблериях часто встречались сюжеты с «разъятием тела»: «...очень важным источником гротескной концепции тела была средневековая мистерийная сцена, в особенности, конечно, дьяблерии. Образ тела в дьяблериях — гротескный. Очень часто фигурирует разъятое на части тело, поджаривание, сжигание, проглатывание тела. Например, в <…> «Мистерии святого Кантена» — дается длинное перечисление глаголов — их более ста, – выражающих различные телесные пытки: их сожгут на огне, изуродуют, четвертуют, разорвут на части и т. п. Здесь, таким образом, производится гротескное разъятие, анатомизирование тела»[698]. Однако то, что смешило средневековую толпу, у Булгакова подается как поистине чудовищное — и здесь, вероятно, можно обнаружить «гоголевский след»: мастерски переводя смешное в жуткое, Булгаков обнажает дьявольскую природу смеха, в том числе смеха его оппонента Маяковского, попадающего в то же поле «дьяволиады».

Сколь бы ни было важно для Булгакова соперничество с Маяковским

---

698 Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. С. 384–385.

(будь то состязание в острословии, мастерстве игры на бильярде или в собственно художественном творчестве), как бы ни занимала его личность и судьба поэта, последний для него выступает прежде всего как объект пародии, в поле которой оказывается и набор приемов, не столько использующихся, сколько подвергающихся остранению. Они осознаются как приемы, заставляя читателя ужаснуться самой жестокости «операции» над обывателями, каковая, к слову, оказывается вполне приемлемой для «горлана, главаря» Маяковского, уже в раннем творчестве призывающего «кастетом кроиться миру в черепе». Таким образом, эпатаж, доходящий до жестокости и едва ли не до садизма — один из основных инструментов «хулигана» Маяковского (вспомним и маску автора в фильме со знаковым названием «Барышня и хулиган) — не используется Булгаковым, но осмысляется им как одна из «гримас» нечистого. Таким образом, уже на этом уровне сложно говорить об общности приемов двух авторов. Скорее можно рассуждать о булгаковской реакции на художественную манеру Маяковского, «тень» которого проступает за представителями порочного мира, являющегося объектом разоблачения в московских главах. Объектом пародии Булгакова выступает и высокий пафос Маяковского, которому противопоставляется не агрессия, но тонкая ирония. Маяковский «присутствует» в романе Булгакова не только как прототип поэта Рюхина и отчасти Бездомного, но и как певец (а значит и творец!) того мира, который оценивается Булгаковым даже не как чудовищная вакханалия, дьявольский карнавал, но как скучное, обыденное зло. Ирония Булгакова остра и беспощадна: мир Маяковского не столько демонизируется, сколько «заземляется», автор «понижает в чине» своего врага, помещая того в пространство скуки и обыденности — как делал это еще в «Заметках на манжетах»[699]. «Расправиться» с главой революционного, авангардного искусства автору помогает именно приверженность «акстарью» (в том числе

699 В «Записках на манжетах» гигантомании Маяковского, его пристрастию к гиперболам Булгаков противопоставляет своеобразную литоту — поэт готовит себе котлеты на примусе, любит сливочное масло и пр. Сам поэт представляется автору «Записок» маленьким лысеньким человеком в коротеньких подвернутых брючках.

традиции средневековой мистерии), от лица которой в данном случае выступает Воланд. Таким образом, не только сам автор, но и его художественные приемы попадают в роман, где становятся объектом иронического переосмысления. Очевидна и разная направленность смеха у двух писателей: для одного основной предмет осмеяния — прошлое и его пережитки в настоящем, для другого — настоящее, отрезанное от культурной традиции и потому погружающееся в пошлость, которая есть явление надвременное и вечное, не изживаемое: в отличие от автора «Мистерии-буфф», создатель «Мастера и Маргариты» далек от веры в возможность преодоления зла в земной жизни. То, что у Маяковского подвергается глумлению, у Булгакова формирует лирическую партию (в частности, тему дома) и наоборот: высокие темы Маяковского становятся предметом иронического переосмысления.

Но главное различие кроется все же в другом: утверждать, что комическое у Булгакова ограничивается лишь буффонадой, грубым площадным смехом, значит существенно разрежать смеховое поле романа. Чувство смешного у Булгакова развито в не меньшей степени, чем у Маяковского (а, возможно, и в большей, поскольку шкала комического у Булгакова неизмеримо шире — от сатиры до незлобивого юмора, неотделимого от лирической интонации: так, мягкая ирония сопутствует даже «романтическому» Мастеру, который входит в сознание читателя в больничном халате, но глава, представляющая его, носит «высокопарное» название «Явление героя»). И, безусловно, комическое у Булгакова включает в себя и самоиронию, в целом не свойственную раннему Маяковскому[700]. Булгаковская самоирония может разрастаться и до масштабов автопародии, позволяющей автору охарактеризовать собственную манеру и даже структуру

[700] «Идеологическая позиция Маяковского-сатирика определенна и может быть лаконично сформулирована...Тот идеал, с позиций которого и во имя которого борется Маяковский, не подлежит критике, на него не ложится и тени сомнения. Личная слабость, несоответствие идеалу — дело для Маяковского настолько стыдное, что он редко позволяет себе посмеяться над собою» (Яблоков И. А. Они сошлись… / Михаил Булгаков, Владимир Маяковский: Диалог сатириков / Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблоков. — М.: Высшая школа, 1994. С. 13.

своего произведения: сбивчивый рассказ «ненадежного повествователя» Иванушки об иностранце, коте и Понтии Пилате очень похож на бред, но на самом деле является «чистейшей правдой» — и уже поэтому он может быть прочитан как «конспект» романа «Мастер и Маргарита». И здесь Булгаков очевидно наследует традициям русской прозы, требующей от писателя «приема обнажения приема» (точнее — сюжета) в одном из эпизодов: так происходит и в «Станционном смотрителе», и в «Мертвых душах», и в «Мелком бесе», и в «Петербурге».

Истоки комического у Булгакова лежат в том числе и в области романной традиции, сформированной и полифоническим романом Достоевского (тема скандала, обнажающего хамско-примитивное в характерах персонажей), и оказавшим несомненное воздействие на Булгакова-прозаика неомифологическим романом Серебряного века (отнюдь не безразличного к смешному). Тому, что «потеснялось» в символистской мистерии, отводилось едва ли не центральное место в пространстве символистского романа, — прежде всего ироническому «заземлению» высокого. Травестия библейских сюжетов (едва ли не основной прием Маяковского в «Мистерии-буфф») имманентна стилю Булгакова именно как создателю прозаических произведений — повестей «Собачье сердце», «Роковые яйца», так что и здесь не следует ограничиваться рассуждениями об общности приемов двух авторов, усвоивших уроки Серебряного века. Но если язык травестирующей цитатности писатель использовал уже в повестях и рассказах, то высокий библейский слог он вырабатывал в «Белой гвардии». Не случайно Лесскис настаивает на необходимости комплексного рассмотрения трех романов писателя — «Белой гвардии», «Записок покойника» и «Мастера и Маргариты» — произведений, в которых художник должен (пусть и на разных основаниях) соблюдать баланс между высоким и низким, между профанным и сакральным. Таким образом, совмещение высокого и низкого у Булгакова заложено в корневой системе его прозы.

И наиболее яркое различие между мистериями двух авторов заключается в их отношении к сакральному, каковому у Маяковского по сути

нет места: «Мистерия-буфф» включает в себя фантастику, но не мистику, а благоговение и мистический экстаз подменяет ораторским пафосом и революционной патетикой. Библейские сюжеты для Маяковского — язык, декорации, но не содержание революционной пьесы, тогда как все усилия двух «мастеров» — «мистического писателя» Булгакова и его героя — направлены на то, чтобы приблизиться к разгадке величайшей тайны в истории человечества. И постижение истины, по Булгакову, может произойти только в результате откровения, озарения: не случайно Мастер произносит: «Как я все угадал!».

И если Маяковский, по словам Петровского, «буффонизировал мистерию», то Булгаков «мистеризировал» буффонаду: «Не вдаваясь в подробности, в первом, так сказать, приближении: богоборческой мистерии-буфф Маяковского противостоит богоискательская мистерия-буфф Булгакова»[701]. Однако несложно заметить, что в результате «буффонизации» мистерия как таковая у Маяковского исчезла, превратившись в сатиру. Не то у Булгакова: мистериальное не уничтожает карнавала, но содержит его в себе как неотъемлемый элемент, как нижнюю ступень на пути восхождения к истине и свету — не случайно роман открывается зарисовкой будничного городского ландшафта, а завершается торжественной фразой романа о Понтии Пилате. Текст романа Мастера таким образом оказывается «шире» и «больше» самого произведения, входящего в него со всей своей суетой и мельтешением, чтобы уступить в итоге место ясности и простоте. В процессе работы Булгакова над текстом дьяволиада («дьяблерия») не отвергается, но встраивается в произведение, приближающееся по своей структуре и жанровым признакам к канонической христианской мистерии: «Наконец, в ноябре 37 года начата последняя полная редакция этого произведения, получившего здесь свое окончательное название… только здесь была вполне выработана великолепная и безукоризненная манера повествования, какая отличает эту вещь Булгакова от его ранних прозаических произведений. Были

701 Петровский М. С. Мастер и Город. Киевские контрасты Михаила Булгакова. С. 182.

удалены многие политические намеки и выпады по адресу антирелигиозников, ставшие ненужными; ослаблена избыточная фантастика и эротика, восходящая к средневековым преданиям о «нечистой силе», уточнена четкая противопоставленность двух романов, прояснился вполне философско-религиозный смысл произведения»[702], — пишет Лесскис.

Таким образом, обновление жанра у Булгакова связано не с усилением балаганного начала, а, напротив, с возвращением высокого и серьезного — с пониманием мистерии как таинства, как подлинно священного действия, благодаря которому возможен переход в иные, высшие миры. Глумлению здесь нет места, а травестия высоких сюжетов призвана по контрасту оттенять истину, актуализируя основной конфликт произведения — столкновения света и тьмы. Двуплановая структура хронотопа, поддержанная стилистическим контрастом двух романов, восстанавливает ценностную вертикаль средневекового жанра (модель вертепа), память которого для Булгакова, «сохранил» прежде всего «Фауст» Гете.

По отношению к булгаковскому тексту жанровое определение «мистерия-буфф» оказывается не вполне корректным, так как, с одной стороны, высвечивает параллели с пьесой Маяковского, не захватывая область полемики двух «сатириков», а с другой, демонстрирует свою избыточность — оказывается не оксюмороном, но плеоназмом, по сути «дублируя» смеховую компоненту канонического жанра своим названием («буфф» по отношению к мистерии Булгакова выглядит ненужным дополнением).

Подводя итоги сказанному, отметим, что использование названия пьесы Маяковского в качестве жанрового определения булгаковского романа искажает не только восприятие жанровой специфики последнего, но и замысел Маяковского. Петровский отмечает глубинную связь названия пьесы Маяковского с заглавием «Божественной комедии», которое тот воспринимал в отрыве от его исторического значения: «Над жанровым определением

---

[702] Лесскис Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции. «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». С. 220.

„мистерия-буфф“ незримо витает тень великого Данте. Дело в том, что свою „Мистерию-буфф“ Маяковский сконструировал, осмысляя название Дантовой „Божественной комедии“. Придуманное не автором, а комментаторами, выражавшими свой благоговейный восторг перед грандиозностью замысла и воплощения Дантовой поэмы, оно первоначально значило просто „непревзойденный труд“, „неслыханной прелести создание“, „боговдохновенное сочинение“, но, адаптированное долгим употреблением, став привычным, оно этот смысл утратило и стало значить только: название Дантовой поэмы. Чуткое ухо Маяковского уловило противоречие между „божественным“ и „комедийным“. Маяковский прочел его как оксюморон и с помощью поэтической этимологии осмыслил „божественное“, сакральное — как мистерию, а „комедийное“, профанное — как буфф»[703]. Вероятно, над автором работы о Булгакове витала тень Маяковского — и так же, как и тень Данте мешала увидеть за красивым словосочетанием подлинный смысл названия, искажала авторский посыл, заложенный в названии произведения: вряд ли Маяковский видел свое новаторство в увеличении удельного веса смеховой компоненты мистерии — и уж точно не воспринимал дефис в ее названии (мистерия-буфф) как эквивалент математического знака «плюс». Словотворца, чуткого к музыке слова, «буфф», очевидно, привлекало и своим звучанием, ассоциирующимся с забавным «детским» звукоподражанием, имитирующим взрыв. «Буфф» и становится своеобразным знаком залпа или выстрела, уничтожившего культуру прошлого — в том числе и мистерию (вспомним, что столь же чутко реагирует на процесс уничтожения прошлого Хармс, оценивая, однако, его как величайшую трагедию — «Все все все девицы пиф // все все все мужчины паф //вся вся вся женитьба пуф. //Все все все славяне пиф // все все все евреи паф // вся вся вся Россия пуф»[704]).

И, разумеется, жанровое определение «мистерия-буфф» не покрывает

---

703 Петровский М. С. Мастер и Город. Киевские контрасты Михаила Булгакова. — Киев, 2001. С. 174.

704 Хармс Д. И. Все все все деревья пиф // Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения. — СПб., 1997. С. 101.

всех особенностей булгаковского текста, атмосфера которого задана не только контрастом сакрального и профанного, но и лирической интонацией, сопутствующей теме любви центральных героев. Сюжетная линия Мастера и его возлюбленной, восходящая к трагедии Гете, оказывается отнюдь не лишней и с точки зрения тональности средневековой мистерии — в том виде, в котором она распространилась в Германии: «в немецкой Мистерии на тему Страстей Христовых элемент трогательного был настолько силен, что он помог ей удержаться местами и до настоящего времени, например в Обераммергау»[705], — пишет Кирпичников.

Итак, методологической основой анализа жанровой специфики романа Булгакова в данной работе выступает концепция Лесскиса, рассматривающего «Мастера и Маргариту» как мистерию. Однако в центре внимания Лесскиса оказывается прежде всего нравственно-этический аспект произведения, аксиология автора: «Я полагаю, что материал, составляющий только часть поверхностного уровня произведения (этот материал можно увеличить), приведенный мною почти без анализа, несомненно подтверждает высказанный в начале статьи тезис: два романа, составляющие «Мастера и Маргариту», роман Мастера и роман о Мастере, образуют органическую единую жанровую структуру, оригинальную по составу действующих лиц, месту действия, способу развития сюжета, сочетанию реального и трансцендентного как в описании, так и в интерпретации, по сочетанию разных форм повествования, подчиненных исторической и философской, больше всего — этической проблематике»[706], — пишет Лесскис.

Несложно заметить, что, отмечая булгаковскую ориентацию на жанр мистерии, Лесскис обходит вниманием вопрос о его синкретической (интермедиальной) природе, оставляя тем самым простор для дальнейших

---

705 Кирпичников А. Мистерии, вид средневековой драмы // Энциклопедический словарь / Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. — В 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами. [Электронный ресурс]. URL: https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/007/067/67450.htm (дата обращения: 18.04.2024).

706 Лесскис Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция). С. 59.

научных изысканий.

В данной главе предпринята попытка рассмотреть произведение именно в русле интермедиального подхода. В современном отечественном литературоведении представлено немало работ, посвященных анализу музыкальных, театральных и кинематографических аллюзий в булгаковском тексте, однако целостного исследования, ориентированного на изучение романа как подлинно синкретического явления, объединяющего языки различных искусств, до сих пор не существует, тогда как, по нашему убеждению, своеобразие данного произведения обусловлено именно авторской установкой на диалог искусств. Театр, музыка, кинематограф у Булгакова не только выступают в роли вторичного языка, но прежде всего определяют сам тип мышления художника слова.

Как кажется, Булгаков обращается к жанру мистерии, будучи погружен в культуру Серебряного века, на которую, в свою очередь, глубокое, революционное влияние оказала музыка Скрябина.

Композитор мечтал создать «Мистерию», но эта мечта, став для него делом всей жизни, не реализовалась. Однако можно сказать, что она воплотилась в творчестве Скрябина в целом, причем проявившись уже в его ранних произведениях. Так, на синтез искусств (музыки, танца, поэзии, архитектуры) ориентированы финал первой симфонии Скрябина и замысел оперы (неосуществленный). Черты мистерии как музыкального жанра заметны и в симфонической поэме «Прометей». События «Прометея», как замыслил композитор, должны были происходить в храме с куполом в форме полушария. В сохранившихся скрябинских описаниях «Мистерии» говорится, что сферический храм, являясь моделью вселенной, одновременно отражает «я» творца, его внутренний мир. Таким образом, Скрябин помещает в центр мироздания личность художника, творца, и это, безусловно, заставляет вспомнить и о Блоке с его представлениями о предназначении художника (ср.

«Иисус — художник» — в набросках к пьесе об Иисусе Христе[707]), и о Булгакове с его трактовкой образа Мастера.

Действо «Мистерии» у Скрябина должно было происходить в семь дней: шесть дней включали все космическое время и время человечества, его историю. Седьмой день представлялся как момент полного преображения мира в результате вселенского экстаза. По замыслу композитора, в грандиозном действе должно было участвовать все человечество. Так Скрябин пытался выразить в своей музыке и свои предвидения (мир на пороге вселенской катастрофы), и идею и пафос жизнетворчества, и революционный дух времени, и (пожалуй, это главное) — чувство сопричастности художника-творца, с одной стороны, современной эпохе, а с другой — всей истории мира и человека в нем.

Было бы слишком смело утверждать, однако, что Булгаков испытал непосредственное влияние скрябинского мифотворчества. Скорее всего, музыка Скрябина не была близка писателю. Анализ произведений Булгакова свидетельствует о том, что он предпочитал музыкальную классику XIX века. Но можно говорить (согласимся с Вулисом) об опосредованном воздействии «через жанр» или о «памяти жанра» (по определению Бахтина), именно в Серебряном веке раскрывшего свой синкретический (интермедиальный) потенциал. Булгаков (равно как и Маяковский) выступает как наследник культурных опосредований мистерии — даже если эта преемственность и не осознается им.

Итак, интермедиальность — имманентный признак романа-мистерии. Мистерия как разновидность мифа — это не столько умопостигаемое, сколько проживаемое действо. Суггестивность прозы Булгакова достигается именно за счет привлечения иных видов искусства — это в том числе способ воздействия на читателя, который должен не столько понять, сколько прочувствовать, пережить ту истину, которая открылась героям романа.

---

707 Блок А. А. Дневники. 1901–1921 // Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. — М.; Л.: Художественная литература, 1963. С. 316.

Еще раз подчеркнем, что для представителей Серебряного века мистерия — это не только синкретический и соборный, но и «высокий» жанр. И, вероятно, именно стремление придать искусству сакральный статус многим помешало заметить, что XX век уже предложил свой вариант синкретического «соборного» действа — отнюдь не в сфере элитарной культуры, но в той области, которая долгое время не ассоциировалась с подлинным творчеством и высоким искусством (тем более с теургическим действом), — в области кинематографа.

Кино как мистерия XX века. Действительно, кинематографу долгое время пришлось доказывать свое право на звание чего-то большего, чем простое и грубое развлечение. Так, в 10-е годы XX в. кино ассоциируется прежде всего с массовыми аттракционами, площадным, балаганным действом. Не случайно эйзенштейновская теория «монтажа аттракционов» фиксирует связь между цирком и кинематографом: «Под аттракционом понималась единица или первичный элемент спектакля (а при дальнейшем развитии теории по отношении к кино — и фильма), оцениваемая с точки зрения реакции зрителя. Основой всей концепции С. Эйзенштейна был перенос центра тяжести на восприятие спектакля или фильма»[708].

Кино для писателей и поэтов 1910-х годов было прежде всего развлечением, «низовой» культурой, за счет сближения с которой, однако, возможно обновление языка «высокой» литературы. Так, Б. Гаспаров отмечает, что для поэтики «Двенадцати» А. Блока чрезвычайна важна ориентация на язык кино, что не мешает поэту причислять последнее к низовому слою культуры[709]. Более того, по мнению З. Г. Минц, именно влияние эстетики кино на творчество Блока в конце 1910-х годов. XX века

---

708 Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. — М., 1998. С. 167.

709 «Судя по репертуару петербургского кинематографа этого времени, Блок мог воспринимать его как еще одну разновидность низкого массового искусства, а довольно многочисленные кинопостановки своих собственных произведений - как род снижения, аналогичного тому, которому подвергается мир блоковской лирики в „Балаганчике“» (Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. — М.: Наука: Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 8).

является определяющим: Минц пишет: «В „Двенадцати“ функцию художественного кода в значительной мере берет на себя кинематограф (разумеется, в том его виде, который реально существовал в эпоху Блока). Заданный в первых стихах поэмы черно-белый алфавит передачи цветовой гаммы, разделенность на кадры, быстрота смены эпизодов, появление текстов-титров, преобладание движения над изображением, мелодраматизм ситуаций ведут нас к структуре кинематографа тех лет. Следует напомнить, с одной стороны, частое посещение Блоком кино в годы революции, а с другой — осознание им кинематографа как массового, народного и даже ярмарочно-балаганного вида искусства»[710]. Кино являлось сферой творческих исканий и А. Белого.

На рубеже XIX — XX веков кинематограф стремительно ворвался в жизнь человека и стал неотъемлемой частью массовой культуры. Литература того времени, безусловно, не могла не испытывать на себе его влияния. Многие участники литературного процесса — писатели, критики, мыслители — обратили свое внимание на новую сферу искусства. Среди них — Л. Н. Толстой, П. А. Флоренский, Я. И. Линцбах[711]. Литераторы Серебряного века не просто интересовались новым явлением в искусстве, но стремились принять непосредственное участие в процессе создания кино. А. Ханжонков, первый организатор кинопроизводства в России, получил у А. Амфитеатрова, Л. Андреева, А. Аверченко, Тэффи, О. Дымова, А. Каменского, Е. Чирикова и др. права на съемку фильмов. Некоторые (А. Аверченко, С. Есенин, В. Маяковский) выступали создателями оригинальных киносценариев.

Как отмечает Ю. Г. Цивьян, «в литературу предреволюционного двадцатилетия кинематограф входит не только как тема (А. М. Горький, А. С. Грин) или как образ (А. А. Блок, А. И. Куприн) — налицо попытка добиться, согласно определению, данному А. Серафимовичем еще

---

710 Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 книгах. — СПб.: Искусство — СПб, 2004. Книга 3: Поэтика русского символизма. С. 117.

711 Мартьянова И. А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности. — СПб.: Сага, 2001. С. 98.

в 1912 году, «кинематографичности» литературного стиля: воссоздать «наивную», «сентиментальную», «авантюрную» окрашенность повествования, воспроизвести в ткани литературного текста, казалось бы, побочные, но тем самым и наиболее узнаваемые параметры кинозрелища: от ранних трюковых эффектов, повлиявших на прозу А. Белого, до синтаксиса пояснительных надписей, опознанного современниками в стиховой культуре Маяковского, или акустико-оптических несовершенств кинопроекции, нашедших отражение в оркестровке и светопластике стихов Игоря Северянина»[712].

Разумеется, кино, как искусство, осуществляющее прыжок в будущее, не могло не вызывать особого интереса со стороны представителей авангарда. В статье 1922 года Маяковский заявляет: «Для вас кино — зрелище. Для меня — почти миросозерцание. Кино — проводник движения. Кино — новатор литератур»[713]. И все же слова о кино как о «почти миросозерцании» будут услышаны не сразу и не всеми. Так, и для поэта-имажиниста В. Шершеневича кинематограф является прежде всего порождением цивилизации: «шум большого города» для него неотделим от «звяканья», «звуканья кинематографа»[714]. Кино, по Шершеневичу, — это «одно из позорнейших явлений наших дней. Кинемо обращен в котел, переваривающий настроение жирных дам, еле втискивающих свою жирную улыбку в кресла <…>. Кинемо — это дешевый дом свиданий, и за это ему почет от публики. Кинемо уже весь традиционен. Вместо того чтобы оглушать нас, наш мозг мощной силой, спортизмом, динамикой улиц, веселым, животным, т. е. единственно благородным, смехом, оглушать при помощи возможности перемен, энергичной быстротой, вседостижением, — кинемо обращен в наглядное

712 Цивьян Ю. Г. Кинематограф как термин литературоведения. — Таллин: Ээсти Раамат, 1982.

713 Маяковский В. В. Кино и кино // Маяковский В. В. Собрание сочинений в 12 т. Т. 11. — М.: Издательство «Правда», 1978. С. 157.

714 Шершеневич В. Г. Декларация о футуристическом театре. Цит. по Хуттунен Т. Имажинисты и кино. По поводу кинодраматургии А. Б. Мариенгофа // ACTA SLAVICA ESTONICA X. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XVI. Серебряный век в русской литературе и культуре конца XIX — первой половины XX вв. К 90-летию со дня рождения З. Г. Минц. — Тарту, 2018. С. 241.

обучение адюльтеру, под одеялом темноты…»[715]. Следует подчеркнуть, что Шершеневич рассуждает прежде всего о дореволюционном кинематографе — еще во многом «наивном», не утратившем связи с породившим его цирком и балаганом, и, разумеется, немом. Однако и развитие языка кинематографа — в том числе появление звука в 1927 году — приветствуется далеко не всеми. И даже такой яркий представитель авангарда в искусстве и литературе, как В. Шкловский, оказывается консерватором в восприятии усовершенствований в сфере нового искусства: он долгое время отказывается воспринимать звуковой кинематограф, полагая, что технические открытия лишь вредят кино[716]. Более того, Шкловским и другими представителями ОПОЯЗА кино продолжает рассматриваться как некая «боковая», если не тупиковая ветвь искусства. Так, И. М. Мартьянова пишет: «В концепции ОПОЯЗа кино рассматривалось как младшая по отношению к литературе линия эволюционного развития»[717].

Таким образом, в России отношение к новому искусству — к кино — менялось с течением времени: вначале изобретение братьев Люмьер встретили одновременно с восторгом и с настороженностью, затем неоднозначность реакции сменилась подлинным интересом — профессиональным и исследовательским. Кино — его природу, суть, его место в современном искусстве и очевидное влияние на разные стороны жизни человека — стремились описать, изучить, понять.

Как пишет Руднев, кино не просто стало новым видом искусства XX столетия — можно говорить о том, что кинематограф создал «сам образ

---

715 Шершеневич В. Г. Декларация о футуристическом театре. С. 241.

716 «Наше кино чрезвычайно разговорчиво <...> Слово — огромное богатство человека... Но сейчас если в кинотеатре пропадает звук, то сами движения на экране становятся малопонятными. Оказывается, что в наших кинокартинах люди при помощи слов не только высказывают свои мысли, но главным образам обосновывают свои намерения, не всегда выражая при этом свой характер <...> говорят герои, говорит диктор, вставляются надписи, и слово в результате всего этого становится мало драматичным», — с неодобрением писал Шкловский (Шкловский В. Б. Слово и действие // Шкловский В. Б. За 40 лет. — М.: Искусство, 1965. С. 367).

717 Мартьянова И. А. Научное vs художественное в историческом повествовании Ю. Н. Тынянова // Текст и тексты: межвузовский сборник научных трудов. — Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2010. 186 с.

XX века»[718]. Речь, разумеется, идет не о простом «дублировании» действительности, перенесенной на кинопленку, но о кино как об инструменте структурирования и познания мира. Кино, как и миф, отражает и одновременно формирует механизмы мышления современного человека.

Можно предположить, что кино оказывается столь притягательным для Булгакова (как, впрочем, и для Белого, и для «серапионов», и для многих других представителей русской гофманианы), своей зримой «потусторонностью», поскольку делает видимой, «наглядной» иную реальность. Кино, как никакое другое искусство, ассоциировалось с зазеркальем, сновидением, — подчеркивает Метц, — и уже этим предопределено глубинное родство мифа и кинематографа, современной „фабрики грез“[719]. Наряду с категориями времени и памяти кино актуализирует и пересматривает и сами представления о реальности: ставшее частью повседневной жизни человека 1920-х годов, кино явилось зримым «доказательством» существования иной реальности. «С изобретением кинематографа уже не образ становится миром, но мир — собственным образом»[720], — пишет Делез. И «мистическому» писателю Булгакову кино интересно и этой своей «сновидческой» стороной. Кино как призрачный, магический, волшебный мир, своего рода инфернальное пространство, связанное с мифом, мистерией, — этим оно притягательно для Булгакова. Проблема взаимодействия кино и литературы не может быть сведена исключительно к выявлению формальных признаков кинематографической поэтики в структуре произведения (таких, как монтаж, сцены с выключенным звуком и пр.), но требует постижения самих законов мышления писателя — того принципиально иного видения мира, которое отличает XX столетие от

718 Руднев В. П. Словарь культуры XX века. С. 130.

719 «…фильмическое состояние, каким его создают традиционные игровые фильмы (и в этом смысле они действительно де-мобилизуют своих зрителей), отличается общей тенденцией к снижению степени бодрствования за счет погружения в дремоту и сновидение (Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. — СПб., Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 130).

720 Делез Ж. Кино. — М.: Ад Маргинем, 2004. С. 106.

предыдущих эпох и которое во многом связано с появлением кинематографа.

Как это ни парадоксально, но Булгаков, за которым закрепилась репутация консервативного автора (вспомним, как в пьесе «Клоп» Маяковский помещает Булгакова в «словарь умерших слов»: «Бюрократизм, богоискательство, бублики, богема, Булгаков...»), пришел в литературу как истинный сын нового века — века кинематографа, заявив о себе как о художнике, владеющем языком нового искусства. Слова Е. Замятина о «Дьяволиаде», в которой нет психологизма, все от кино[721], звучат как похвала. И булгаковское отношение к кино созвучно символистскому: в ранний период творчества кино прежде всего отводится место балагана, вертепа, народного действа и «грубого» зрелища — словом, всего того, что ассоциируется с «дьяволиадой».

Уже в ранних произведениях Булгаков открывается как писатель, стремящийся привнести киноэстетику в прозу.

От концентрированного кинематографизма фельетонов Булгаков приходит к более сдержанному и взвешенному взгляду на «новое искусство», которое не отвергается и не высмеивается, но, взаимодействуя с иными медиа, определяет поэтику крупных прозаических форм.

Мартьянова обращает внимание на своеобразный парадокс творчества Булгакова: в его поздних текстах почти не встречается кинематографическая лексика и киноэкфрасис (в отличие от фельетонов 1920-х), однако поэтика произведений, безусловно, «кинематографична» — может быть, даже в большей степени, что проявляется на макро- и на микроуровне — в композиции и синтаксисе: «Между тем ЛК [литературная кинематографичность — Н. К.] — в крови булгаковского письма. Ее обнаруживает пристальное внимание автора к предикатам зрительного восприятия, кадрирование видения, метонимичность взгляда, выделяющего

721 См. анализ «Дьяволиады»: Замятин Е. И. О сегодняшнем и о современном // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: «Русская книга», 2003. С. 140–153.

крупный план...»[722].

Но следует еще раз сказать, что кинематографизм булгаковской прозы является одним из проявлений «неомифологического сознания» автора. Именно поэтому анализ поэтики романа «Мастер и Маргарита», в частности, вычленение его кинематографического «кода», преследует целью постичь заложенные в тексте механизмы управления восприятием читателей. Изучение «кинематографического языка» Булгакова (как на лексическом, словарном уровне — киноаллюзии, киноцитаты, так и на уровне грамматики — композиционные приемы, или, по Мартьяновой, первичные признаки литературной кинематографичности) призвано доказать, что писатель стремится, помимо расширения смыслового поля произведения, преодолеть «уплощенность», «одномерность» слова, сделать его наполненным, красочным, объемным. Булгаков не пренебрегает звуковым кино, в его тексте слова воспринимаются и «на цвет», и «на слух».

Повесть М. Булгакова «Дьяволиада» (1924) предвосхищает «Мастера и Маргариту» не только в тематическом аспекте и в сфере используемых приемов и средств (алогизма, гротеска, мотивов двойничества и пр.), но и в плане ориентации на язык нового искусства XX века — искусства кино[723]. Безусловно, художественное своеобразие романа не сводится исключительно к воспроизведению кинематографической образности: в значительной степени оно предопределено авторским интересом к иным видам искусства — музыке, театру, опере[724]. Однако именно влияние «великого немого» ощущается в эпизодах с участием «неразлучной парочки», заставляя вспомнить не только о цирковом искусстве, но и о восходящем к нему трюковом кино, достигшем

---

722 Мартьянова И. А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности. С. 12.

723 Кольцова Н. З. Булгаков как «словесный кино-мастер» (к вопросу о кинематографической технике в творчестве М. Булгакова: от «Дьяволиады» к «Мастеру и Маргарите») // Вестник Бурятского государственного университета. 2016, № 5. С. 165–173. Далее (по с. 390) цитируется указанная статья.

724 См. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века; Вавулина А. В., Кольцова Н. З. «Мастер и Маргарита»: Роман или опера? (К вопросу о музыкальной природе булгаковского романа) // Язык, литература, культура: Актуальные проблемы изучения и преподавания. Филологический факультет Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, № 9. С. 235–255.

своего расцвета в 1910-е годы XX века, и о так называемой ***«комической»***, особой жанровой разновидности немого кинематографа, и о ***ФЭКС*** (театральная группа «Фабрика эксцентрического актера»). Эксцентрика, балаган, грубая комика — все это роднит кинематограф начала века в первую очередь с цирком, а не с театром (фильмы 1920-х годов густо насыщены трюками, цирковыми номерами, пантомимой)[725], и, думается, балаганная эстетика романа восходит не столько к театральным жанрам, сколько к кинематографу. Кроме того, и сцены с участием Бездомного, преследующего Воланда, с неправдоподобно стремительным движением героя, и необъяснимое появление Азазелло из зеркала, и «неубиваемый» Бегемот, которого «не берут» пули, — все это заставляет вспомнить именно о кинематографических спецэффектах. А сцена в Торгсине, кажется, даже предвосхищает столь популярные в мировом кинематографе «кулинарные поединки» — сражения, в которых в качестве метательных снарядов используются различные яства.

Безусловно, такая крупная форма, как роман, требует от автора свободного владения различными видами письма, тогда как небольшая по объему вещь (повесть или рассказ) может быть организована с помощью если не одного приема, то по крайней мере с использованием одной техники. И если «Мастер и Маргарита» — произведение, в котором художник проявляет себя и как мастер драмы, и как опытный либреттист, и как художник, умеющий соединять язык театра с поэтикой романа (о чем свидетельствует «Театральный роман»), то «Дьяволиада» может восприниматься как своеобразная проба пера писателя, желающего освоить новый язык — язык кинематографа, как эксперимент художника, пытающегося «превратить» кинематограф в литературу. И некоторая «эскизность», или нарочитая неряшливость в описании персонажей, интерьера, а также рваный ритм

---

[725] Например, С. Эйзенштейн утверждает, что «сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную — цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы» (Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. — М.: Искусство, 1964. С. 272).

повествования — все это, возможно, входит в задачу передать ощущение «мельтешения», суеты. Подобное ощущение возникает у зрителя при просмотре «немой фильмы»: зритель вместе с героем оказывается запертым в пространстве, организованном по каким-то ему неведомым, непонятным — а потому и абсурдным — законам. Алогизм и гротеск в повести Булгакова призваны передать прежде всего растерянность героя, столкнувшегося с миром, в котором он не в состоянии ориентироваться, и, возможно, растерянность Короткова — это и растерянность зрителя, столкнувшегося с «новым миром» — миром кинематографа.

Как уже было сказано, одним из первых, кто отметил «кинематографичность» булгаковской «Дьяволиады», был Замятин: он увидел в ней «быструю, как в кино, смену картин», плокостность и двухмерность, характерную для кино («всё — на поверхности, и никакой, даже вершковой, глубины сцены — нет»[726]).

Известно, что на талант молодого автора обратил внимание и Андрей Белый, они с Булгаковым даже обменялись своими книгами (на книге, подаренной Булгакову, была надпись «от искреннего почитателя»)[727]. Возможно, этот интерес к творчеству Булгакова связан и с тем, что Белый увидел в «Дьяволиаде» не только развитие гоголевской линии в русской литературе (продолжателями которой, безусловно, являлись и Олеша, и Маяковский, и Зощенко), но и попытку освоить язык того «нового» искусства, который так привлекал и самого автора «Петербурга»[728].

О том, что в жизни Булгакова было место для кино, мы можем судить по его рассказам и фельетонам, а также по воспоминаниям о нем. Т. Лаппа рассказывает о походах в кино в Киеве в 1918 году: «И с Михаилом ходили в кино — даже при петлюровцах ходили все равно! Раз шли — пули свистели

---

726 Замятин Е. И. О сегодняшнем и о современном // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: «Русская книга», 2004. С. 144.

727 Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. — М.: Локид; Миф, 1997. С. 70.

728 Шулова Я. А. Киносценарий Андрея Белого «Петербург» // Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 191–219.

прямо под ногами, а мы шли!»[729] Герой автобиографического рассказа «Богема» вспоминает, как потратил последние деньги (предназначенные «на покупку физики Краевича») «на кинематограф»[730]. Иными словами, кино воспринималось как развлечение, на которое хотелось попасть, а кроме того, кино для Булгакова — важный элемент быта Москвы 1920-х годов: «Ветер мотает кинорекламы на полотнищах поперек улицы. Заборы исчезли под миллионами разноцветных афиш. Зовут на новые заграничные фильмы <...> десятки диспутов, лекций, концертов»[731].

Вопрос о влиянии кинематографа на творчество Булгакова уже не раз поднимался литературоведами. М. Чудакова в комментарии к рассказу «Налет» (имеющему подзаголовок «В волшебном фонаре») отмечает важную роль света электрического фонарика, участвующего в действии рассказа[732]. Е. Яблоков пишет о влиянии кино на повесть «Роковые яйца», которое проявляется в особой светописи — искусственном («странном кинематографическом») освещении Москвы: «это, в сущности, «реализованная» коллизия «света» и «тьмы», ибо «виртуальный» мир состоит именно из этих субстанций...», а также в том, как разворачиваются события — «по законам «дьявольского кинематографа», лихорадочно-контрастно как по темпоритму, так и по «зрительному» впечатлению»[733]. Впрочем, эта манера письма была опробована Булгаковым уже в «Дьяволиаде».

Более детально кинематографический код в творчестве Булгакова рассмотрен в диссертационной работе Р. Янгирова. Он пишет, что уже фельетоны и «Записки на манжетах» демонстрируют знание Булгаковым

---

729 Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. — М.: Книга, 1988. С. 62.

730 Булгаков М. А. Богема // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: АСТ: Астрель, 2011. Т. 1. С. 459.

731 Булгаков М. А. Сорок сороков // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. С. 166.

732 Чудакова М. О. Приложение // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. — М., 1989. Т. 1. С. 613—622.

733 Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. — М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 192.

приемов кино, и даже «семантика названия „Записок на манжетах“ близка кинематографической: этот термин принадлежал профессиональному жаргону раннего русского кино, обозначая сценарный набросок»[734].

Кинематографический фон «Дьяволиады», по мысли Янгирова, «сформирован аллюзиями на фильмы немецкого экспрессионизма („Кабинет доктора Калигари“, „Доктор Мабузе“, „Носферату — симфония ужаса“), оказавших исключительное влияние на художественное сознание эпохи»[735], однако возможные типологические схождения между повестью и кино немецкого экспрессионизма в работе не приводятся.

Действительно, фильмы немецкого экспрессионизма: «Доктор Калигари» Р. Вине (1919), «Доктор Мабузе, игрок» Ф. Ланга (1922), «Носферату, симфония ужаса» Ф. В. Мурнау (1921) — были популярны в России 1920-х годов, подтверждение популярности этих фильмов находим в литературе (см., например, реминисценции из «Носферату» и «Доктора Мабузе» в сборниках М. Кузмина «Форель разбивает лед» и «Новый Гуль»).

Хотя у нас нет достоверных данных о том, был ли знаком Булгаков с перечисленными фильмами, можно утверждать, что «Дьяволиада» вбирает в себя черты разных направлений и жанров кино 1910–1920-х годов, в том числе и немецкий экспрессионизм. С ним (а не только с «Записками сумасшедшего» Гоголя) может быть связана тема сумасшествия главного героя. Кстати, прием помещения истории о безумном докторе Калигари в повествовательную рамку (о нем рассказывает пациент сумасшедшего дома, как это выясняется в конце фильма), благодаря которой всё произошедшее объясняется больной фантазией героя, и которая может рассматриваться как своеобразная «субъективная камера», оказывается типологически близким иронической мотивировке появления в Москве Воланда, принадлежащей Иванушке Бездомному в эпилоге: «Ивану Николаевичу все известно, он всё знает и всё

734 Янгиров Р. М. Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910-х–1920-х годов: Дис. … канд. филол. наук. — М., 2000. С. 149.

735 Там же. С. 151.

понимает. Он знает, что в молодости он стал жертвой преступных гипнотизеров, лечился после этого и вылечился...»[736]

С фильмами немецкого экспрессионизма ассоциируются такие приемы, как гротеск, соединение «мутного сна», ночного бреда и реальности (например, образ из сна Короткова — огромный оживший бильярдный шар на ножках — рифмуется с шарообразным лицом Кальсонера и с финальным эпизодом борьбы в бильярдной; герои буквально появляются из воздуха: используется та же метафора, что и позже в «Мастере и Маргарите» — «соткался из … воздуха прозрачный господин престранного вида» (с. 8)). Часть действия вынесена в лестничное пространство, и это не что иное, как традиционный прием, штамп из фильмов ужасов. Хронотоп лестницы создает тягостную атмосферу ожидания чего-то ужасного. Эту же цель преследует автор, используя мотив игры света и тени (идеально вписывающейся в пространство лестницы): «Бросаясь в стены и царапаясь, как засыпанный в шахте, он наконец навалился на белое пятно, и оно выпустило его на какую-то лестницу. Дробно стуча, он побежал вниз. Шаги послышались ему навстречу снизу. Тоскливое беспокойство сжало сердце Короткова, и он стал останавливаться. <...> Коротков качнулся и вцепился в перила руками. Одновременно скрестились взоры, и оба завыли тонкими голосами страха и боли...»[737] Момент превращения Кальсонера в кота в этой сцене также подается в кинематографической (зримой и слышимой) манере: сначала персонаж «с громом» рухнул вниз затылком, затем обернулся котом — быстрая смена одного кадра другим.

Атмосфера страха, создающаяся яркими визуальными образами, напоминает об экспрессионистских фильмах: «Страх пополз через черные окна в комнату, и Коротков, стараясь не глядеть в них, закрыл лицо шторами. Но от этого не полегчало. Двойное лицо, то обрастая бородой, то внезапно

---

[736] Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 томах. Т. 5. — М.: Художественная литература, 1990. С. 381.

[737] Булгаков М. А. Дьяволиада // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 томах. Т. 2. — М.: Художественная литература, 1990. С. 36.

обриваясь, выплывало по временам из углов, сверкая зеленоватыми глазами»[738]. Р. Янгиров интерпретирует образ двойного лица как литературный аналог двойной экспозиции[739]. Эпизод напоминает о кинематографическом приеме наложения кадров, часто встречающийся как раз в фильмах ужасов, когда лица или силуэты, по каким-то причинам нагоняющие ужас на героя, появляются словно из воздуха (подобный прием видим, например, в финале фильма «Доктор Мабузе, игрок», когда доктору мерещатся его жертвы).

Эпизод прихода Короткова в бюро претензий носит комический, даже фарсовый, характер. Более чем странное поведение героини-брюнетки в сцене ее «соблазнения» ничего не подозревающим и не готовым ни к каким решительным действиям Коротковым, вполне объяснимо и даже естественно и предсказуемо с точки зрения кинематографической «этики»: читатель (зритель) испытывает радость от узнавания той модели поведения, к которой его приучили киногероини 1910–20-х годов — и заламывание рук, и страстные речи (не имеющие при этом «предыстории» в виде предыдущих сцен и эпизодов) — не более чем набор штампов. Более того, для кинематографической условности характерно резкое, неожиданное приобщение зрителя к обстоятельствам жизни героя — это может быть появление нового персонажа, который оказывается старым знакомым, а то и родственником героя, и зритель должен сразу «принять на веру» эти новые обстоятельства. Комический эффект (Коротков должен знать героиню, но он, кажется, видит ее впервые) не в последнюю очередь достигается благодаря столкновению литературной и кинематографической условности: неспешное повествование со «своевременными» мотивировками «противится» монтажной подаче эпизодов. Гротескный характер сцен воссоздает взгляд на кинематограф человека, привыкшего воспринимать жизнь через призму

738 Булгаков М. А. Дьяволиада. Т. 2. С. 26.

739 Янгиров Р. М. Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910-х–1920-х годов: Дис. … канд. филол. наук. — М., 2000. С. 152.

классической литературы. Не догадываясь об этом, Коротков оказывается главным героем кино, но продолжает оценивать происходящее с точки зрения не персонажа, но человека (а в контексте предложенной Булгаковым модели — зрителя и читателя), что и порождает сильнейший остраняющий эффект.

Однако в конце эпизода в бюро претензий комическую стихию сменяет атмосфера фильмов ужасов: например, возникает образ, напоминающий спецэффект из кино: «Муть заходила по комнате и окна стали качаться»[740]. К кино, вероятно, восходит и прием «искажения пропорций», один из приемов нагнетания страха (саспенс) в фильмах ужасов: «В мути блондин стал пухнуть и вырастать...»[741]. Заключительные строки главы: «Крылатка порхнула в сторону, потянуло ветром и сыростью из сетки, уходящей в пропасть»[742] — вновь заставляют вспомнить фильмы немецкого экспрессионизма. В этом эпизоде, безусловно, видна связь и с литературной традицией: мотивы крыла (крылатки) и бездны (пропасти) метонимически отсылают к поэтике Гоголя и «Петербурга» А. Белого.

В «Дьяволиаде» можно увидеть черты и других жанров кинематографа 1910–1920-х годов. Одним из главных эффектов раннего кино называют анимацию, и это видно, например, по феериям Ж. Мельеса[743] с оживающими фотографиями и статуями. Мотив оживающей статуи присутствует и в «Дьяволиаде» в сцене с Яном Собесским-Соцвосским и «золотистой женщиной» Генриеттой Персимфанс. Думается, фарсовый характер сцены с оживающими статуями в большей степени отсылает нас к кинематографическому, нежели к литературному опыту. Кроме того, с анимационными фильмами может вызвать ассоциации изображение действий

740 Булгаков М. А. Дьяволиада. Т. 2. С. 42.

741 Там же.

742 Там же. С. 43.

743 К «трюковому» кинематографу Ж. Мельеса исследователи возводят многие трюки Воланда и его свиты. См.: Янгиров Р. М. Там же. С. 153; Шевченко Е. Жорж Мельес и Михаил Булгаков: об одном источнике фантастического в романе «Мастер и Маргарита» // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): Сборник материалов Международной научной конференции. 29–31 марта 2007 г. Самара, 2009. С. 188–195.

героев в подчеркнуто визуальной манере: например, кассир удаляется, «проломив брешь в живой стене»[744], — нам не рассказывается, как герой пробирается сквозь толпу, расталкивая людей; или «делопроизводитель и секретарша мгновенно разлетелись в разные стороны»[745].

В начале повести дается точное указание на день и на время: 20 сентября 1921 года, «в одиннадцать часов пополуночи», — таким образом не только вводится автобиографическая тема (Булгаков приехал в Москву 21 сентября 1921 года), но здесь можно увидеть и игру в документализм, поскольку документальное кино активно развивалось именно в эти годы (например, творчество Дзиги Вертова).

Кинематографичность последней главы повести — «Парфорсное кино и бездна» — подчеркнута уже в названии, и, видимо, поэтому эта глава чаще всего получала внимание исследователей: «В сущности, это литературная запись фильмового действия, выполненная приемом остранения. Финальная же сцена падения героя с крыши небоскреба вообще необъяснима без понимания эффекта перевернутой камеры в фильме, пущенном в обратном порядке»[746]. М. Петровский предполагает, что метафора «парфорсного кино» имеет кинематографический источник: «После 1908 года <Булгаков> мог видеть на киевском экране хроникальный фильм „Парфорсная охота“, выпущенный фирмой А. Дранкова. Преследование, бегство и гибель загнанного в паранойю Короткова — „парфорсное кино“ Булгакова — хорошо проясняется комментарием киноведа к этому фильму: „Парфорсная охота … очень эффективный вид спортивной охоты, сохранившийся только в царской России, — преследование конными охотниками со сворой борзых зайца или лисицы“»[747].

---

744 Булгаков М. А. Дьяволиада. Т. 2. С. 7.

745 Там же. С. 13

746 Янгиров Р. М. Там же. С. 152.

747 Петровский М. С. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2008. С. 178.

«Парфорсную охоту» за Коротковым в конце повести можно воспринять как пародийное изображение эпизодов с погоней за преступником в гангстерских фильмах. Коротков остается невредимым, несмотря на то что находится под обстрелом: «Выстрелы летели теперь за Коротковым частые, веселые, как елочные хлопушки, и пули жикали то сбоку, то сверху. Рычащий, как кузнечный мех, Коротков стремился к гиганту — одиннадцатиэтажному зданию, выходящему боком на улицу и фасадом в тесный переулок»[748]. Несмотря на то, что появление гангстерских фильмов относят к более позднему времени, к концу 1920-х годов. (один из первых гангстерских фильмов — «Подполье» Дж. Штернберга (1927))[749], тенденция развития кино уже так или иначе улавливается Булгаковым.

Одна из главных характеристик кино, по Шкловскому, — его прерывность: «Как известно всякому, кинолента состоит из ряда моментальных снимков, следующих друг за другом с такой быстротой, что человек сливает их, получается из ряда неподвижных элементов иллюзия движения»[750]. Прерывность достигается при помощи приема монтажа, который позволяет сократить или даже вырезать события между эпизодами. В «Дьяволиаде» монтируются общие и крупные планы (например, объявления, зажигаемые Коротковым спички и другие детали показываются крупным планом), меняется ракурс изображения. Время в тексте то сжимается, то, наоборот, растягивается. Быстрое мелькание кадров погони Короткова за Кальсонером («понесся... вырвался... повернулся... упал... ушиб... поднял... поспешил в вестибюль»[751]) сменяется замедлением темпа событий, ретардацией, как будто эпизод снимался ускоренной съемкой с гораздо большим количеством кадров, чем остальной фильм: «А Кальсонер тем

---

748 Булгаков М. А. Дьяволиада. Т. 2. С. 47.

749 Кино: Энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 88.

750 Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. — Берлин: Русское Универсальное Издательство, 1923. С. 25.

751 Булгаков М. А. Указ. соч. С. 19.

временем начал погружаться в сетчатую бездну. Первыми скрылись ноги, затем живот, борода, последними глазки и рот...»[752]; «Коротков бросился за ним, поскользнулся и, наверно, разбил бы себе голову о перила, если бы не огромная кривая и черная ручка, торчащая из желтого бока. Она подхватила полу коротковского пальто, гнилой шевиот с тихим писком расползся, и Коротков мягко сел на холодный пол»[753].

Б. Эйхенбаум в статье «Проблемы кино-стилистики» пишет об особенной роли крупного плана в конце фильма, сопоставляя его с музыкальным fermato: «...поток времени как бы останавливается, дыхание фильмы задерживается — зритель погружается в созерцание»[754]. Аналогичный прием можно обнаружить в конце пятой главы «Дьяволиады»: «В это мгновение часы далеко пробили четыре раза на рыжей башне, и тотчас из всех дверей побежали люди с портфелями. Наступили сумерки, и редкий снег пошел с неба»[755]. «Камера» показывает сначала общий план вечернего города, спешащих с работы домой людей, затем на город медленно опускается ночь и начинается снег, который на некоторое время в конце главы оказывается главным объектом изображения. То же можно увидеть в конце восьмой главы: «Прошло часа два, и непотушенная лампа освещала бледное лицо на подушке и растрепанные волосы»[756] — камера как бы останавливается и какое-то время (продолжительность действия подчеркивается и выбором глагола несовершенного вида — «освещала») показывает спящего Короткова.

Динамический характер изображения событий, бросившийся в глаза Замятину, достигается как при помощи приема монтажа, так и лаконичным и отрывистым синтаксисом, который, в сочетании с отсутствием

---

752 Булгаков М. А. Дьяволиада. Т. 2. С. 21.

753 Там же. С. 30.

754 Эйхенбаум Б. М. Проблемы кино-стилистики // Поэтика кино / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. — М. — Л.: Кино-издательство РСФСР, 1927. С. 45.

755 Булгаков М. А. Указ. соч. С. 25.

756 Там же. С. 38.

психологической мотивировки поведения героев, позволяет подчеркнуть быстроту развития действия, придать событиям ускорение: действия кассира в начале повести описаны так: «...накрылся своей противной ушастой шапкой, уложил в портфель полосатую ассигновку и уехал. <...> Вернулся же кассир в четыре с половиной часа пополудни, совершенно мокрый. Приехав, он стряхнул с шапки воду, положил шапку на стол, а на шапку — портфель и сказал...»[757]. Читателю не сообщается, куда и зачем поехал кассир, не объясняется, почему он «совершенно мокрый». Внимание фокусируется на действиях, жестах персонажа, таким образом достигается эффект визуализации: мы видим кассира благодаря перечислению деталей одежды и настоятельной фиксации взгляда именно на них, но ничего не узнаем о нем самом и его чувствах. При помощи приема монтажа время, на которое кассир отлучался со службы, как бы вырезано из повествования. Таким же образом описывается и уход кассира («накрылся... сунул... взмахнул... крикнул»[758]. Крупным планом показана одна деталь: «большая мертвая курица со свернутой шеей», подчеркивающая странность и неестественность происходящего. Таким образом, то, что часто ассоциируется в ранних булгаковских повестях с фельетонным, журналистским, стилем, может рассматриваться под другим углом зрения: как сознательная установка писателя на кинематографичность.

Реплики сослуживцев Короткова в первой главе напоминают надписи на экране в немом кинематографе (звук в кино появляется только в 1927 году), интертитры, призванные объяснить последующую картину, «озвучить» ее, обозначить связь между эпизодами. Реплики — «Денег не будет», «Как?», «Да как же?»[759] и пр. — отличают предельная краткость и условность. Те, кто задает вопрос, как будто и не ждут подробностей, объяснений. Откуда кассир знает о произошедшем? Долго ли придется ждать получки? Героев это словно

---

757 Булгаков М. А. Дьяволиада. Т. 2. С. 6.

758 Там же. С. 7.

759 Там же.

бы не интересует — их короткие реплики передают лишь удивление, ошарашенность, но не выражают внутренние переживания. Эти реплики в сущности эквивалентны условной, скупой мимике немого кино — поднятым бровям, крупной слезе[760] и т. п. Экспозиционную, начальную, надпись в кино, кратко обрисовывающую ситуацию и историю главного героя, напоминают и первые строки повести. Заканчиваются они также традиционной для кино фразой-завязкой, в которой заявляется об окончании идиллического существования героя: «Но увы вышло совсем не так...»[761]. Эта фраза настраивает на ожидание необычных, нарушающих привычный ход жизни событий, возможно, авантюрного характера, ее легко можно представить предваряющей приключенческий фильм.

Условная мимика персонажей «Дьяволиады», изображение характеров через жесты и движения также восходят к поэтике кино: о Короткове — «он остановился и широко открыл рот»; «Коротков вышел от кассира, широко и глупо улыбаясь»[762], «глупая улыбка не сходила с его лица»[763]; «на пороге канцелярии он приостановился и приоткрыл рот»[764]; «не помня себя, подскочил к Кальсонеру, оскалив зубы»[765]; о Кальсонере — «Изумление изменило резко верхнюю часть лица Кальсонера. Светлые его брови поднялись, и лоб превратился в гармонику»[766]. В конце сцены «проверки» спичек Коротков повреждает себе глаз, корчится от боли, но его страдания передаются практически без звука (за исключением двух кратких реплик), через внешние проявления: «Несколько мгновений он перебирал ногами, как

760 Об этом см. Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. — Берлин: Русское Универсальное Издательство, 1923. С. 25.

761 Булгаков М. А. Дьяволиада. Т. 2. С. 6.

762 Там же. С. 8.

763 Там же. С. 9.

764 Там же. С. 27.

765 Там же. С. 30.

766 Там же. С. 28.

горячая лошадь, и зажимал глаз ладонью»[767].

Таким образом, кинематографическая техника оказала влияние на все уровни поэтики «Дьяволиады»: от мотивной стуктуры до системы персонажей (в повести видим типажи, восходящие к немому кино) и жанра. Нарочитый антипсихологизм, отмеченный Замятиным, оказывается чем-то большим, чем минус-прием, поскольку передает состояние человека (зрителя), еще «не приученного» к языку кинематографа и воспринимающего новое искусство как «дьявольскую», «инфернальную», реальность: Коротков оказывается «полномочным» зрителя, испытывающего во время киносеанса целый комплекс ощущений — шок, удивление, восторг, ужас, головокружение. Булгаков еще будет обращаться к кинематографической технике в «Роковых яйцах», «Собачьем сердце» и, конечно, в романе «Мастер и Маргарита», даже композиционно организованного с оглядкой на структуру киносеанса начала XX в.

Однако не меньшее (если не большее) влияние на «закатный роман»[768] Булгакова оказал жанр киносценария. Опыт в этой сфере оказался для писателя поистине неоценимым: киносценарий — особый вид литературного творчества. В книге «Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники» финский исследователь Т. Хуттунен пишет: «…характерной чертой постреволюционного десятилетия был переход многих литераторов от поэзии к прозе и к сценариям. Своеобразным связующим звеном между разными языками культуры стал монтаж как господствующий принцип в искусстве того времени. Об этом, в частности, красноречиво свидетельствует первый художественный роман Мариенгофа «Циники», который без преувеличения является образцом применения монтажной теории в художественной практике»[769]. К жанру киносценария обращаются Е. Замятин, А. Толстой и,

---

767 Булгаков М. А. Дьяволиада. Т. 2. С. 10.

768 Именно так —«последний закатный роман» — называл «Мастера и Маргариту» сам Булгаков.

769 Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. — Кафедра славистики Университета Хельсинки. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 99.

разумеется, Булгаков, сумевший перенести в роман те художественные эксперименты в области создания киносценария, которым не суждено было увидеть свет: кинопоэма «Мертвые души» так и не вышла на экран.

Вопрос о кинопоэме и ее роли в судьбе Булгакова так или иначе затрагивали все видные исследователи его творчества — от М. Чудаковой, Л. Яновской, Б. Соколова и Е. Яблокова до Г. Файман, который, на наш взгляд, наиболее полно осветил историю создания сценария. В 1987 году в нескольких номерах журнала «Искусство кино» он опубликовал большую статью «Кинороман Михаила Булгакова». В дальнейшем Файман включил материал статьи в свою книгу «Неформат»[770], опубликованную в 2013 году.

Описывая кинематографическую деятельность Булгакова в середине 1930-х годов, Файман рассказывает о тех сложностях, с которыми столкнулся писатель при написании сценария к фильму «Мертвые души». Булгаковед тщательно анализирует все доступные материалы и источники, в том числе служебную переписку, письма, дневниковые записи, статьи и газеты тех лет. Файман приводит и фрагменты булгаковского сценария — для лучшей фиксации, вычленения того, на что не знакомый с кинопроизводством исследователь или просто читатель может не обратить внимание. Исчерпывающие данные, изложенные в хронологическом порядке, позволяют погрузиться в атмосферу, окружавшую Булгакова во время работы, а также помогают лучше увидеть художественные задачи, которые писатель ставил перед собой.

Подчеркнем, что, на наш взгляд, сама история совместной работы Булгакова и режиссера Пырьева, все надежды на создание общего произведения, которые постепенно сменились взаимной неприязнью (возможно, сопровождаемой ссорами, враждой), изучена предшественниками в достаточной мере. Так, в «Булгаковской энциклопедии»[771] есть глава, авторства Б. Соколова, посвященная этим событиям. В данном исследовании

---

770 Файман Г. С. Неформат. — М.: Издательство «Знание», 2013.

771 Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. — М.: Локид; Миф, 1997. С. 336–341.

нас прежде всего интересует булгаковская техника перевода поэмы с литературного языка на язык кинематографический в свете булгаковского же видения поэтики Гоголя, а в дальнейшем, напротив, – литературное переложение кинопоэмы – превращение ее в роман, но уже не о Чичикове, но о его литературном потомке – Воланде. Эта тема также занимала исследователей, например В. Спесивцеву, которая писала о трансформации гоголевской поэмы в киносценарий. Однако — мы видим это уже из названия работы[772] — она сосредотачивается на лингвопоэтическом аспекте «перевода» поэмы. В нашем исследовании мы попробуем рассмотреть поэтику сценария Булгакова всесторонне.

Отдельное внимание необходимо уделить различиям в трактовке поэмы писателем-модернистом и режиссером, ратующим за реалистический способ воссоздания гоголевского текста.

Кинопоэма Булгакова — далеко не первая попытка «кинематографического прочтения» творчества Гоголя: уже в фельетонах писатель осваивает подобную технику.

Более того, эксперименты по кинематографической подаче гоголевских приемов (а не только сюжетов) были осуществлены современниками Булгакова — А. Белым и А. Н. Толстым («Приключения Растегина» — это своего рода киноприключение авантюриста, подобного Чичикову). Для Белого гоголевская техника — предвосхищение кинематографа. Так, Мартьянова пишет следующее. «Гоголь в его анализе занимает особое место, потому что, по мысли Белого, его способ мировосприятия особенно близок человеку XX века: „Гоголю свойственно видеть играющей „толпу стен“, как ее видим мы из трамвая: с прыжками домов, открывающих и закрывающих перспективу“... Белый пишет о способности Гоголя изображать мир как в кинематографе. «Новые глаза» Гоголя воспринимают мир в динамике, точнее само его восприятие изменчиво, динамично. Само «чудо» гоголевского

772 Спесивцева В. Композиционно-синтаксическая трансформация гоголевского текста в киносценарной интерпретации М. А. Булгакова. Дис. . канд. филол. наук.— СПб., 2008. 190 с.

приема Белый видит „в росчерке, стягивающем комплекс движений, которого реальность — не в следовании предметным подробностям, а в верности линии движения...“... Показательно, что исследование А. Белого *Мастерство Гоголя* изучал и высоко ценил С. М. Эйзенштейн, называя его анализ „живым укором перед любым литературным легкомыслием“... Гоголь, увиденный Белым, был необходим Эйзенштейну в его поисках литературной традиции, «предков» кино в цветописи, в передаче крупности плана, динамики движения[773].

Возвращаясь к Булгакову, отметим, что он как талантливый интерпретатор Гоголя привлек внимание Пырьева благодаря премьере спектакля, которая состоялась во МХАТе 28 ноября 1932 года и, хотя получила критические отзывы (в частности, со стороны Андрея Белого), имела успех. В апреле 1934 года от московского «Союзфильма» Булгакову поступило предложение написать сценарий по «Мертвым душам» для кино. Режиссером должен был стать молодой, но подающий надежды режиссер Иван Пырьев, к этому времени уже создавший фильмы «Государственный чиновник» (1931) и «Конвейер смерти» (1932).

Почти сразу Булгаков заключил договор и представил готовый сценарий уже в июле. Первая редакция сохранила оригинальное название поэмы: «Похождения Чичикова, или Мертвые души».

Следует отметить, что Булгаков сразу значительно сократил объем произведения — и, на наш взгляд, сделал это виртуозно: пожертвовав сюжетными перипетиями и некоторыми персонажами, он усилил гротескный потенциал текста. Кроме того, писатель настаивал на сохранении в сценарии лирической стороны поэмы. Система персонажей должна была «работать» на зрительскую вовлеченность в переживания героев, которые должны были восприниматься как живые люди, а не как сатирические маски (сцены с участием Плюшкина, существующие в особом регистре, — «О моя юность! о

773 Мартьянова И. А. Кинематографичность идиостиля А. Белого // Stylistyka V. Opole, 1996. С. 270–278.

моя свежесть!»[774], очевидно, были особенно важны для Булгакова).

Не менее существенной, по мнению Булгакова, была необходимость сохранить и эпические и сатирические миниатюры, такие как «Повесть о капитане Копейкине» и история Наполеона, захватывающего губернский город.

Булгаков перенес предысторию Чичикова (эпизоды на таможне, аферу с брабантскими кружевами) в начало произведения. Таким образом, отказавшись от гоголевского приема обратной экспозиции (ретроспективного принципа построения образа), автор добился того, что герой сразу же предстал перед зрителем мошенником, который не только сам поддался соблазну легкого заработка, но и склонил к этому своего начальника. Кроме того, сразу после идет эпизод с секретарем опекунского совета, который случайно подсказывает Чичикову идею новой аферы с покупкой мертвых крестьян. Такой разворот от детективного характера фильма к авантюрному началу не только не разрушает динамику киноленты, но, напротив, наращивает ее. Перед зрителем с самого начала возникает (а впоследствии закрепляется) образ Чичикова-авантюриста, путь которого совсем не прост и лежит через сложные схемы взаимодействий с помещиками и чиновниками.

Особого внимания заслуживает работа писателя с комическим элементом: Булгаков не ограничивается традиционными для театра комедией положений и комедией характеров (аналог первой в современном кино — ситком), но ищет способы перенесения речевого комизма на экран. Здесь необходимо особое мастерство, поскольку комическое у Гоголя часто скрывается в самом построении фразы или целого периода. Как мы полагаем, Булгаков дорожит именно самим «дыханием» гоголевской прозы — и движение фразы имитирует скольжением камеры, воссоздавая таким образом не только направление взгляда реципиента (а это было и у Гоголя, который не всегда «позволял» читателю рассмотреть тот или иной объект: «Когда экипаж

---

774 Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 7 томах. Т 5. М.: Художественная литература, 1978. С. 106.

въехал на двор, господин был встречен трактирным слугою, или половым, как их называют в русских трактирах, живым и вертлявым до такой степени, что даже нельзя было рассмотреть, какое у него было лицо»[775]), но, кажется, сами ритм и даже мелодию гоголевского слова.

Использует Булгаков и элементы театрализации, к тому времени имеющие в кино особую традицию. Переодевания героев, элементы грубой комики и буффонады, лубочное, карнавальное начало столь важные для Гоголя, также не забыты писателем.

Не менее важной для Булгакова, как «мистического писателя», является «готическая линия», которая в оригинальной поэме выступает как исходный момент повествования и которую пародирует автор. Убрав из сценария персонаж Коробочки и связанные с героиней сцены ночного вторжения Чичикова в ее дом, Булгаков вместо этого вводит страшные сцены в «плюшкинский план»: сцена с появлением в окне «багровой физиономии»[776] плюшкинского «племянника» — «упыря» — предвосхищает известные главы «Мастера и Маргариты» (Варенуха).

Булгаков не может не учитывать свой зрительский опыт в работе над сценарием. Важна для Булгакова стилистика немецкого экспрессионизма, которая раскрывается лучше всего в «готических сценах»[777]. Мистическая атмосфера в эпизоде с Собакевичем поддерживается не только визуальными, но и звуковыми средствами (свист и стук дрозда периодически появляются на протяжении всего разговора). Совершенно очевидно, что Булгаков учитывает художественные особенности звукового кинематографа и применяет их в своем сценарии — прежде всего монтаж с помощью звука, благодаря которому осуществляется переход от одного эпизода к другому (так

---

775 Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 7 томах. Т 5. М.: Художественная литература, 1978. С. 7.

776 Булгаков М. А. Киносценарий «Мертвых душ» (первая редакция). ОР РГБ, ф. 562, к. 15, ед. хр. 3. Л. 18.

777 Неклюдова О. А. Киносеанс черной магии. К вопросу о кинематографических источниках романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Журнал «Вопросы литературы», №2, 2017. С. 229–245.

называемый «вертикальный монтаж»). Термин «вертикальный монтаж» уже появился в работах С. Эйзенштейна в этой области[778]. Вертикальный монтаж используется и в сцене, в которой почтмейстер рассказывает историю капитана Копейкина. Чиновник выступает в роли рассказчика: «…сказочная Шехеразада. Мосты там висят этаким чортом… Шпиц в воздухе… Словом, Семирамида»[779] (59 л). Здесь слышится отзвук «Шинели», с ее «Иллюзией сказа»[780]. Кинематографическими средствами обыгрывается специфика сказа как стилевой тенденции, активизируется образ рассказчика: в фильме это должен быть голос (в буквальном смысле слова) почтмейстера, тогда как «актер» — Копейкин — здесь лишь «иллюстрирует» историю своим поведением (и здесь, несомненно, проявляются истоки кино — пантомима). Привлекает внимание, однако, важная и узнаваемая пушкинско-булгаковская черта этой «пантомимы»: Копейкин грозит шпилю, что воспринимается и как аллюзия на «Медного всадника», и как предвосхищение эпизодов с участием поэта Рюхина, завидующего памятнику Пушкину. Итак, интерпретация гоголевской поэмы для Булгакова становится и способом диалога с русской классикой в целом.

Булгаков учитывает все современные ему кинематографические приемы и средства — межкадровый параллельный монтаж, вертикальный монтаж (в том числе объединение кадров звуком), наплыв, затемнение, ритмический монтаж. Писатель-сценарист тщательно продумывает «склейки» кадров, учитывает перемещение героев и вещей в мизанкадре, определяет логику внутрикадрового монтажа. Важными категориями для Булгакова становятся ракурс, высота и угол съемки. Не менее популярный и сегодня прием — флешбэк — также активно используется в булгаковских «Мертвых душах». Чичиков, сидя у себя в номере, читает списки приобретенных крестьян и

---

778 Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. — М.: Искусство, 1964. 156 с.

779 Булгаков М. А. Киносценарий «Мертвых душ» (первая редакция). Л. 59.

780 Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. — Пг.: 18-я Гос. тип., 1919.

представляет последние мгновения их жизни. Он читает имя — Пробка Степан, плотник. После этого следует сцена, в которой крепостной забирается по веревке на самый верх колокольни, соскальзывает и падает головой вниз[781]. Другой крепостной — Максим Телятников, сапожник — появляется в сцене, в которой заказчик тычет ему в лицо лопнувшим сапогом, после чего тот пьяный идет по улице и бормочет: «Нет житья русскому человеку»[782]. Еще один — Григорий Доезжай-не-доедешь, извозчик — погибает от удара ножом в спину[783]. С помощью флешбэка Булгаков привлекает внимание к гоголевскому «приему миниатюры», благодаря которому акцентируется тема столкновения живого и мертвого, создается образ живой России (как и у Гоголя, воплощением ее становятся умершие крестьяне — и в кино это может быть подано очень эффектно). С помощью того же приема решается проблема воссоздания предыстории героев. Самой яркой является сцена преобразования дома Плюшкина. После успешной сделки с помещиком Чичиков представляет, как выглядел дом двадцать лет назад. Дом начинает «оживать»: с заколоченных окон исчезают доски, ветхие стены обновляются, а сад убран огнями и светящимися плошками. Плюшкин, помолодевший на двадцать лет, сидит в кресле и беседует с гостем. Потом все это начинает меркнуть. Вещи ветшают. Плюшкин старится и изменяется, но по-прежнему сидит в кресле. Такой прием драматург использует неоднократно в своем сценарии. Таким образом, литературному приему ретроспекции в кинематографе может соответствовать не только флешбэк, но и так называемая задержанная экспозиция. Нетрудно заметить, что и игра со временем, и создание зыбкой атмосферы «перейдут» в закатный роман – не столько на уровне темы, сколько в сфере самой поэтики.

Кинематографичность добавляется и приемом рифмовки сцен. Мотив тайного пересечения границы России появляется в самом начале поэмы.

781 Булгаков М. А. Киносценарий «Мертвых душ» (первая редакция). Л. 40.
782 Там же. Л. 41.
783 Там же.

Бараны, обмотанные кружевами и покрытые вторыми шкурами, незаконно переходят границу[784]. Так же и Наполеон, переодетый Чичиковым, тайно пересекает границу в явно выдуманной истории, рассказанной Ноздревым[785]. Эта композиционная рифма не только связывает сцены произведения, но и привлекает внимание к остроумной параллели между Наполеоном, Чичиковым, мертвыми душами и чичиковскими «жертвами» — баранами (вспомним, что подобный параллелизм используется в «Мастере и Маргарите»: в эпилоге романа череда арестов захватывает и сцены с несчастным котом-«злоумышленником»[786]). Сцена с освобождением Наполеона с острова Святой Елены предваряет чичиковский побег из тюрьмы в конце кинопоэмы[787]. Композиционная рифма в киносценарии не только связывает сцены произведения, но и позволяет обнаружить общие черты в характерах персонажей. Например, если в начале фильма Плюшкин падает на колени перед Чичиковым в благодарность за сделку[788], то позже Чичиков падает на колени перед генерал-губернатором князем Однозоровским, уверяя того в своей невиновности[789]. Такой композиционный параллелизм является визуальным доказательством подлости и мелочности человека. Особенно это комично выглядит после короткого монолога Чичикова о Плюшкине («И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек!»). Булгаков здесь вкладывает важнейшие авторские слова из лирического отступления в уста героя[790]). Более того, Булгаков таким образом привлекает внимание и к важнейшему гоголевскому мотиву зеркала (взаимного отражения персонажей

---

784 Булгаков М. А. Киносценарий «Мертвых душ» (первая редакция). Л. 2.

785 Там же. Л. 57.

786 Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Т. 5. С. 374.

787 Булгаков М. А. Киносценарий «Мертвых душ» (первая редакция). Л. 77.

788 Там же. Л. 24.

789 Там же. Л. 71.

790 Там же. Л. 25.

друг в друге), объединяющему «Мертвые души» и «Ревизора» (вспомним эпиграф «На зеркало неча пенять…», а также знаменитое «Чему смеетесь…»). Еще одна параллель между Чичиковым и Ноздревым: в сцене, где герой вот-вот будет побит Ноздревым и его слугами, Чичиков пользуется моментом и сбегает через окно. В конце произведения есть похожая сцена, в которой уже Ноздрев сбегает через окно в номере Чичикова от подступающих жандармов.

Использует Булгаков и гоголевский прием «оживающих» картин. О том, насколько для него важна гоголевская портретная галерея, пусть и разбросанная по домам разных помещиков, свидетельствует интерьер театра в «Театральном романе». Очевидно, однако, что Гоголь в произведениях писателя XX века — и в кинопоэме в частности — возведен в немыслимую, то есть «гоголевскую», степень. Если у Гоголя Маврокордато и другие греческие полководцы просто с неодобрением взирают на совершающуюся сделку, а в комнате Коробочки Кутузов и некий старик в военной форме мирно соседствуют с птицами, то в кинопоэме Булгакова персонажи картин часто заслоняют собою «живых» героев (и в этом также проявляется установка на выявление главной темы — столкновения живого и мертвого, героического прошлого и бесславного настоящего). Необходимо отметить, что мотив оживающего портрета, известный в России, пожалуй, со времен «Мельмота скитальца» и закрепленный гоголевским «Портретом», в литературе 1920-х обретает особую популярность, становится одним из маркеров «русской гофманианы» и ассоциируется с творчеством как Булгакова, так и Маяковского (в стихотворении «О дряни» оживает портрет Карла Маркса).

У Булгакова портреты «страшных, усатых греческих полководцев: Маврокордато, Миаули, Канари» украшают стены в доме Собакевича. Кроме того, в кинопоэме они выполняют роль монтажного перехода. Сцена диалога Чичикова и Манилова монтируется, «склеивается» через образы полководцев со сценой такого же диалога Чичикова с Собакевичем. Благодаря такой «склейке» и перебивке планов эффектно осуществлялся переход от линии одного персонажа к линии другого. Монтаж помогает Булгакову обыгрывать гоголевский прием сопоставления и противопоставления персонажей.

Другой кинематографический переход — наплыв — используется Булгаковым после эпизода с Собакевичем. Во время движения Чичикова по дому Собакевича коридор превращается в аллею в запущенном саду Плюшкина. Писатель часто использует плавные переходы, особенно между сценами: «Кабинет полицеймейстера исчезает, и появляется Петербург в тумане». А когда нужно «выйти» из кадра, в котором присутствуют Чичиков и Ноздрев, комната, в которой они находились, «начинает угасать», и когда картина наполняется светом, появляется только Ноздрев, сидящий за игральным столом, он как будто «выплывает» из дыма[791]. Как видим, универсальный композиционный принцип романа – прием перебивки, варьирования, наложения временных планов – уже апробирован писателем-сценаристом.

В кинопоэме Булгакова герои, храбрецы, полководцы представлены в действии, в самый разгар сражения — так показан переход Суворова через Альпы[792]. Писатель визуализирует подтекст и контраст живого и мертвого, который присутствует в гоголевском оригинале. Если сюжет фильма, воссоздающий линию России мертвых душ, подан более динамично, чем в оригинале, то и высокая тема живой Руси должна быть выражена более ярко, чтобы зритель, так же как и читатель, не забывал о главном «нерве» произведения — конфликте между чичиковской Россией и Россией настоящих героев и богатырей. Обостряя, выпрямляя и даже огрубляя приемы Гоголя, Булгаков идет по пути не упрощения и опрощения текста, но перевода его на язык других медиа. Так, когда Михаил Ромм писал о кино как о «грубом искусстве»[793], он, очевидно, не имел в виду установку на создание примитивной картины, а рассуждал о характере работы с «материалом»: даже для высечения тонкой, еле уловимой эмоции режиссер должен действовать более наглядными, ощутимыми средствами, чем это может себе позволить

---

791 Булгаков М. А. Киносценарий «Мертвых душ» (первая редакция). Л. 51.

792 Там же. Л. 34.

793 Ромм М. И. Беседы о кинорежиссуре. — М.: Союз кинематографистов СССР, 1975. 245 с.

писатель или художник.

Эпизод с суворовскими солдатами, участвующими в сражении, контрастирует и в то же время перекликается с действиями героев в «чичиковской» реальности. Особенно ясно это видно в переносе реплик реальных героев в мир оживших картин. Когда Суворов кричит: «Держите его, сукина сына!»[794], «в реальности» Ноздрев призывает своих помощников разобраться с Чичиковым и загоняет того на строительные козлы. Помимо комичности ситуации сцена передает и важную для Булгакова подлинно эпическую, героическую составляющую оригинальной поэмы. Не менее комично и одновременно патетично выглядит и рассказ Ноздрева о переодетом Наполеоне. Весь эпизод включает в себя и побег бывшего императора с острова, и переход через границу, и невероятно масштабный и «героический» захват губернского города с последующим подчинением, порабощением его жителей и поджогом[795].

В целом образ Ноздрева в кинопоэме подается на языке театральных аллюзий, что, безусловно, отвечает «хлестаковской» сути его натуры. Булгаков особое внимание уделяет ритмическому монтажу, благодаря которому высвечивается доминанта характера Ноздрева — ложь и суетливость, прикрывающие пустоту. Рифмующиеся эпизоды с участием Ноздрева (важен мотив переодеваний: один актер исполняет разные роли в том числе Наполеона)[796], с одной стороны, отвечают логике характера героя, с другой, несут на себе сюжетную нагрузку, становясь важнейшей мотивировкой слухов и сплетен. Рассказывая «правду» о Чичикове, Ноздрев в красках воссоздает все его «преступления» — мнимые и действительные. Он вживается в роль — и вот он уже Чичиков, но он же и Наполеон (вспомним, что двойниками Чичикова в оригинальной поэме выступают не только Копейкин, но и Наполеон, и антихрист, и даже чубарый конь — «панталонник

---

794 Булгаков М. А. Киносценарий «Мертвых душ» (первая редакция). Л. 35.

795 Там же. Л. 57–59.

796 Там же. Л. 51–52.

немецкий», «Бонапарт», по словам Селифана). Итак, у Булгакова герой-протей предстает в образе Чичикова-Наполеона-Ноздрева: последний появляется перед изумленными чиновниками в треугольной шляпе полицмейстера, в шинели, накинутой «по-наполеоновски», — и все это очень «по-гоголевски». Но очевидно, что череда превращений героя-протея в творчестве писателя на этом не заканчивается: чуткий и внимательный читатель Гоголя, Булгаков не забывает о еще одном «двойнике» и прообразе Чичикова – об антихристе, за которого испуганные чиновники принимают пройдоху «миллионщика» («многие даже открыли в нем апокалипсические цифры»). Однако разрешение эта гоголевская «партия» получает в романе, углубляя и проясняя образ Воланда. Иными словами, поэтика цитации включает в себя и автоцитацию.

В кинопоэме «активизируются» не только «внесценические» и эпизодические персонажи, но и реквизит — не столько бричка, сколько шкатулка. Второе дно «коробочки» в первом томе поэмы демонстрируется читателю в «Коробочкиной» главе для того, чтобы оттенить образ самого героя — человека с «двойным дном», афериста, выдающего себя за благонамеренного человека, которого, не догадываясь об этом, разоблачила дубинноголовая старуха, что остроумно подметил А. Белый в «Мастерстве Гоголя»: «„Коробочка“ Чичикова у Коробочки вскрыла тайное дно, о котором Коробочка раззвонила»[797]. Булгаков не только включает шкатулку в ряд двойников главного героя, но и придумывает для нее сюжетную роль: интерес следователей к шкатулке имеет вполне конкретное, детективное объяснение — в ней могут быть (и должны быть, но их заранее уничтожили) доказательства чичиковской аферы. Таким образом строится полноценная кинематографическая интрига, нарастание напряжения — и в этом «повинна» шкатулка[798].

Благодаря усилению патетики Булгаков добивается удивительного эффекта — обнажает присутствующие в поэме Гоголя аллюзии на

---

797 Белый А. Мастерство Гоголя. — М.: ОГИЗ, 1934. 98 с.

798 Булгаков М. А. Киносценарий «Мертвых душ» (первая редакция). Л. 72.

гомеровский эпос и героический эпос как таковой, иронически обыгрывая столь важную для Гоголя проекцию «эпопеи рода меньшего» (нравоописательного произведения) на «настоящую» поэму — ту, каковой она была во времена античности. Иными словами, за легкой и остроумной игрой автора с подтекстом произведения скрывается едва ли не филологическая задача: вынести на поверхность не только проблематику произведения Гоголя, но и саму жанровую предысторию его создания.

Более того, темы и мотивы, казалось бы, «навязанные» оригинальному произведению, на поверку оказываются вполне «гоголевскими»: особенно наглядно это проявляется в сценах пожара.

Тема пожара встречается в сценарии дважды. Город целиком сгорает в рассказе Ноздрева[799], и локальный пожар устраивает один из чиновников незадолго до побега Чичикова[800]. Интересно, что тема пожара играет ключевую роль в романе «Мастер и Маргарита». Как и в романе, пожар вызван действиями «темных сил». Только в кинопоэме эти силы заметают следы преступления, в то время как в романе пожар также является наказанием порочного города. Можно предположить, что пожар воспринимается Булгаковым как своего рода «римская» тема (вспомним Нерона, образ которого неотделим от представлений о поджоге Рима). Образ Рима, таким образом, оживает в кинопоэме не только благодаря «перебросам» в пространстве. Тем не менее писатель использует и этот эффектный кинематографический прием: Булгаков расширяет границы пространства, включая в сценарий различные внесюжетные элементы, благодаря чему хронотоп включает в себя такие миры, как Испания, Рим, Альпы, остров Святой Елены и Петербург. Учитывая возможности кино, Булгаков добивается большей конкретности и «визуализации» фантазий и чаяний героев, что позволяет на равных показать реальное и воображаемое. Яркая образность сцен с различной степенью реальности играет ключевую роль в этом процессе.

---

799 Там же. Л. 58.

800 Там же. Л. 75.

Доводя до абсурда саму природу слухов и сплетен, Булгаков кинематографическими средствами уравнивает в правах правду (Чичиков не тот, за кого себя выдает) и вымысел (фантазии Ноздрева): в кино эти планы обретают равную наглядность, убедительность, а значит, для зрителя обладают равной степенью реальности. Можно предположить, что кинематограф подарил визуальный опыт автору, впоследствии создавшему сверхреалистичные, яркие и красочные ершалаимские главы.

Не менее интересен (и важен для самого Булгакова) финал кинопоэмы. Перед зрителем предстает Рим, где на одном из его балконов виден силуэт человека в темном плаще. За этим образом угадывается сам Гоголь, который на расстоянии наблюдает за Россией («Русь, Русь! Вижу тебя из моего чудного, прекрасного далека»[801]). Он же, по всей видимости, выступает то ли в роли рассказчика, то ли в роли автора всего произведения, а, возможно, вся поведанная (показанная зрителю) история является плодом его воображения. Интересно, что образ Гоголя в черном плаще широко используется в одноименном фильме 1984 года (автор сценария и режиссер Михаил Швейцер). Образ Рима и тема заграницы для самого Булгакова были далеко не абстрактны: во время работы над сценарием он вместе с женой неоднократно подавал документы для получения загранпаспорта. И каждый раз получал отказ. Как известно, мечта поехать с женой во Францию, где жили два его родных брата, и в Италию и написать об этой поездке книгу была разрушена. Однако в контексте данного исследования важнее другое: римская тема и «сцена на балконе» кинопоэмы очевидно предваряет сцену прощания Воланда с Москвой. Вспомним, что параллель «Рим—Москва» раскрывается и в диалоге героев, Воланда и Азазелло: «Мессир, мне больше нравится Рим!»[802]

Безусловно, все свои художественные находки писатель перенес в роман — возможно, и потому, что в кино ему их реализовать не удалось: первый вариант сценария не был одобрен. Режиссер Пырьев попросил внести

---

801 Булгаков М. А. Киносценарий «Мертвых душ» (первая редакция). Л. 79.

802 Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Т. 5. С. 349.

изменения.

Пырьев не оценил все те художественные сценарные находки, которыми так дорожил Булгаков, они ему показались лишними. В первую очередь режиссер потребовал исключить из сценария пролог — объемный эпизод на таможне, в котором рассказывалось об афере Чичикова с брабантскими кружевами. Уже во второй редакции наряду с эпилогом пришлось убрать финальный эпизод с Гоголем в Риме (важный и для Булгакова лично). Почти все эпизоды-флешбэки были также вырезаны. В первой редакции было четыре сцены гибели крепостных (как это нарисовалось в воображении Чичикова), во второй редакции оставили только одну сцену — с дворовым человеком Поповым, а в третьей не осталось уже ни одной. Отказались от эпизода с греческими полководцами (а, между тем, он представлял собой интересный переходный элемент от одного помещика к другому: от Манилова к Собакевичу). Также вырезали и многие переходы между сценами: например, особенно яркий переход Чичикова из коридора дома Собакевича в аллею запущенного сада в усадьбе Плюшкина. Убрали интересный, емкий и кинематографически очень эффектный эпизод с помолодевшим на двадцать лет Плюшкиным, показывающий, как тот деградировал за эти годы. Многие переходы от кадра к кадру режиссер заменил на затемнение, плавный переход в черный экран. Очевидно, сценарий от этих сокращений не выиграл. Все эти переходы и «склейки» были тщательно и очень профессионально продуманы Булгаковым, (следует заметить, что булгаковские представления о способах монтажа актуальны и для современного кино) и соответствовали духу поэмы. В «Мертвых душах» отступления от сюжета часто были основаны именно на приеме «преодоления» времени. Дело в том, что Гоголь описывал нам предысторию тех персонажей, которые, согласно его замыслу, должны были «воскреснуть». Это прежде всего Плюшкин и Чичиков. Образы этих героев в поэме раскрываются в том числе с помощью приема обратной экспозиции: их предыстории даны не сразу или даже ближе к концу рассказа о них. И этот литературный прием отлично соотносится с классическим кинематографическим флешбэком.

Во второй редакции сильно была сокращена сцена с Суворовым, а в третьей ее убрали вовсе, что стало поистине утратой для эпического повествования. Видимо, режиссер решил, что положительного героя российской истории, почти мифологическую фигуру нельзя показывать заурядным, обычным, заурядным человеком со «шпажонкой» в руке, который еще к тому же ругается «сукиным сыном»[803]. Неуместной могло показаться Пырьеву и сравнение слуг Ноздрева с «чудо-богатырями» Суворова. Весь этот эпизод, возможно, представлялся чересчур комичным, написанным без всякого почтения к такой известной исторической личности, а между тем в 1934 году царского полководца, которого в первые годы после революции годы критиковали, уже «назначили» прогрессивным историческим лицом.

Может быть, Пырьев думал именно об этом и поэтому вырезал данную сцену, хотя, на наш взгляд, она является истинно «гоголевской»: комическое сближение Ноздрева с Суворовым вполне обосновано уже тем, что Ноздрева называют «историческим человеком». Скандальные истории, причиной которых всегда был сам Ноздрев, воссоздаются в тексте поэмы не единожды, однако важнее для читателя сам тон повествования о нем и развернутое сравнение, с помощью которого Чичиков соотносится с «осаждаемой крепостью», а Ноздрев и его слуги — с войском, которому уготована победа. Булгаков, очевидно, стремился не только усилить комическое в характере и поведении героя, но и, основываясь на тексте произведения, кинематографическими средствами «развернуть» сравнение в целую цепочку, охватывающую не один эпизод. Лейтмотив в кино, как доказывает текст сценария, может быть столь же важен, как и в литературе. Так, В. Шкловский убеждал, что кинематограф может пользоваться средствами, освоенными поэзией: «Существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не только ритмом, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом

803 Булгаков М. А. Киносценарий «Мертвых душ» (первая редакция). Л. 35.

кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые <…> Бессюжетное кино — есть „стихотворное“ кино»[804].

Сопоставительный анализ сценария Булгакова с работами формалистов тем более интересен, что проливает свет на теорию и практику искусства — не только кино, но и литературы.

Возвращаясь к истории «утрат» булгаковского сценария, отметим, что большой потерей является эпизод с Наполеоном. Целая история про его побег с острова Святой Елены, тайное проникновение в Россию и захват города с поджогом в конце превращается в простую сцену с пантомимой, которую изображает пьяный Ноздрев перед чиновниками.

Эпизод с капитаном Копейкиным — с большим количеством сцен, выразительным персонажем и глубоко нагруженный социально (что важно, поскольку здесь прослеживаются параллели с событиями 1930-х годов) — постигла та же судьба. С каждой последующей редакцией этот эпизод все более упрощался, пока наконец не превратился просто во фразу-упоминание, которую произносит один из героев — чиновник.

Писатель принял требования режиссера и заместителя директора киностудии не по своей воле, а из осознания своей полной зависимости от заказчиков. 15 августа 1934 года сценарий «Мертвые души» был утвержден. Третья редакция сценария казалась Булгакову финальной и в какой-то степени даже удовлетворяла его. Но правки на этом не закончились. После того как работа над инсценировкой была окончена, а сценарий уже утвержден киностудией, Пырьев вновь решает внести изменения, но уже собственными силами.

В первую очередь в исправленном сценарии писатель обратил внимание на то, что, правки «очень безграмотно выражены»[805]. Судя по всему, он имел

---

804 Шкловский В. Б. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». — СПб.: Российский институт истории искусств, 2001. 92 с.

805 Дневник Елены Булгаковой. От 15 сентября 1934 года. / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина; Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской; Вступ. ст. Л. Яновской. — М.: Изд. «Кн. палата», 1990. 400 с. — (Из рукописного наследия).

в виду некорректные с точки зрения русского языка формулировки Пырьева: «Выпорхнув, она легко вспорхнула…», «Лакей, захлопнув даму дверцей, закинул ступеньки и, вскочив на задок, крикнул…», «От понуканий и мужицкой тяжести у лошадей пошел пар…»[806]. Помимо этого Булгакова смутили фактические ошибки. Например, Пырьев ввел в сценарий нового персонажа — урядника, хотя урядники появились в России только в 1878 году. Похожая ситуация была с менуэтом на губернаторском балу, который тоже никак не могли танцевать в чичиковские времена. Целый ряд других ошибок и искажений, в том числе стилистических, Булгаков попросил исправить лично: «И я прошу Вас прислать мне экземпляр для того, чтобы я его выправил, с этого выправленного переписать и лишь тогда давать его читать»[807]. В конце концов его фамилия указана на титульном листе сценария и он не хочет нести ответственность за чужие ошибки. Об этом он написал режиссеру в ответном письме.

Между тем уже полным ходом шел подготовительный период съемок. Пырьев договорился с художниками, актерами и композитором. Музыку согласился писать Шостакович, а Мейерхольд должен был играть роль Плюшкина. Свою же версию киносценария Пырьев показал официальному консультанту-литературоведу на киностудии. Заказчиков смутило, что недостаточно подробно была показана социальная обстановка эпохи, а образ Чичикова недостаточно характеризовал его как представителя периода первоначального накопления (по Марксу). Все дальнейшие изменения в сценарии от автора потребовали согласовывать и регулярно докладывать о них киностудии.

Фильм так и не был завершен. Из состава съемочной группы убрали

---

806 Файман Г. С. Кинороман Михаила Булгакова // Файман Г. С. Неформат. — М.: Издательство «Знание», 2013. С. 142.

807 Письмо Булгаков М. А. Пырьеву И. А. 5 ноября 1934 г. // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома за 1976 год. Л., 1978. С. 75. Перепечатано: Искусство кино, 1987, № 8. Печатается и датируется по второму изданию.

Или: Письмо Булгаков М. А. Пырьеву И. А. 5 ноября 1934 г., цит. по [Егоров Б. Ф. М. А. Булгаков – «переводчик» Гоголя // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома за 1976 год. Л., 1978. С. 75].

Шостаковича, заменив его на Валерия Желобинского. Много лет спустя Пырьев писал: «Уже начали готовиться к пробам, шить костюмы, делать парики... как вдруг в „Правде“ появилась редакционная статья „Сумбур вместо музыки“. Статья резко обрушилась на Д. Шостаковича за его музыку к опере „Леди Макбет Мценского уезда“. <…> Я понял ее [статью], возможно, даже шире ее действительного значения. Она прозвучала для меня как призыв отдать свои силы правдивому художественному отражению нашей современности»[808]. В довершение всего здоровье Булгакова сильно пошатнулось (видимо, не в последнюю очередь из-за неурядиц в ходе написания сценария, вынужденных его переделок и режиссерского вмешательства), что отразилось на дальнейшей работе.

Работа Булгакова над сценарием «кинопоэмы» «Мертвые души» интересна не только как опыт прочтения гоголевского произведения (поскольку позволяет понять, что видит в гоголевской поэме писатель XX века, как интерпретирует замысел, сцены, основные приемы и пр.), но и как текст, подтверждающий интерес Булгакова к «новому искусству» — искусству кино»[809]. Не отрицая влияния на Булгакова традиций русской классики, отметим очевидное: писатель учился композиции и у кино. Не случайно Е. Замятин, обративший внимание на «Дьяволиаду», писал: «У автора, несомненно, есть верный инстинкт в выборе композиционной установки: фантастика, корнями врастающая в быт, быстрая, как в кино, смена картин — одна из тех (немногих) формальных рамок, в какие можно уложить наше вчера — 19-й, 20-й год»[810].

Отмеченный Яблоковым кинематографизм приема перебивки планов в

---

808 Пырьев И. А. Избранные произведения. В 2-х томах. Т. 1. — М.: Искусство, 1978. С. 30–31.

Статья в «Правде» на самом же вышла только через год после описываемых событий (28 января 1936 года), поэтому отсюда мы можем сделать вывод о том, как Пырьев относился к деятелям культуры, которые плохо вписывались в рамки советского искусства. Режиссер, очевидно, хорошо чувствовал политическую повестку и отказался от неблагонадежного и сомнительного Шостаковича заранее.

809 Кольцова Н. З. М. А. Булгаков как «словесный кино-мастер» (к вопросу о кинематографическом прочтении романа «Мастер и Маргарита»). С. 163–173.

810 Замятин Е. И. О сегодняшнем и о современном // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: «Русская книга», 2004. С. 144 .

«Мастере и Маргарите», который он связывает с возможным знакомством писателя с фильмом «Нетерпимость», на самом деле мог быть апробирован Булгаковым-сценаристом, и композиционные решения (в том числе организация хронотопа) в романе не в последнюю очередь имеют кинематографическую (а не только театральную) природу.

Уже после смерти Булгакова, по прошествии многих лет, кинематографисты признали, что именно он наиболее полно и адекватно воплотил гоголевский замысел. И. В. Вайсфельд, бывший в 30-е годы заместителем директора киностудии по художественной части, в 1988 году писал: «Работа над сценарием шла трудно. Михаил Афанасьевич Булгаков видел дальше и знал о Гоголе больше, чем кинематографические производственники. <…> Но пресс вульгаризаторских оценок литературы и кино сжимал замыслы экранизаторов, и очертания будущего фильма постепенно менялись. <…> Режиссерский сценарий в каких-то своих элементах смещался под уклон от Гоголя к его противоположности. <…> Но кто знает, что выиграл бы кинематограф, зритель и сам Иван Пырьев, если бы на экране вместо булгаковского прочтения «Мертвых душ» появилось компромиссное произведение»[811].

Подводя итоги темы «кинопоэма как „претекст“ романа „Мастер и Маргарита“», отметим, что не только у каждой эпохи может быть «свой Гоголь», но, вероятно, у каждого художника он «свой». Можно было бы сказать, что XIX век увидел в Гоголе реалиста, имя которого начертано «на знамени» натуральной школы, тогда как XX век прочитал Гоголя под знаком русской гофманианы, или гротескного реализма (вспомним «Алмазный мой венец» В. Катаева и воспоминания В. Каверина «Здравствуй, брат, писать очень трудно»). Однако сотрудничество-поединок Булгакова и Пырьева доказывает, что и XX век очень по-разному воспринимает наследие Гоголя — и дело не только в том, что художники обращаются к разным произведениям классика. Один и тот же текст интепретируется по-разному: для Пырьева

811 Воспоминания о М. Булгакове: Сборник. — М.: Советский писатель, 1988. 423 с.

«Мертвые души» — своего рода социальный роман, для Булгакова — именно поэма, в новой, гротескной форме осмысляющая и традиции готического романа, и «Одиссею», и даже фаустиану, в свою очередь опирающуюся на традиции Данте, но, главное — поэмы как лиро-эпического произведения.

То мистериальное начало, которое выйдет на поверхность в «Мастере и Маргарите», уже содержится в кинопоэме — потому, что эту «мистериальность» (ту, которую Маяковский определяет словосочетанием «мистерия-буфф») писатель обнаруживает в самой поэме Гоголя. Булгаков тонко понимает жанровые различия между эпической поэмой (по Гоголю «меньшего рода эпопеей») и поэмой как лиро-эпическим произведением. Разумеется, Гоголь при создании своего шедевра учитывал обе традиции, тогда как Пырьев откликнулся на то нравоописательное начало, которое хотя и присутствует в тексте, но не является его единственным богатством. Вспомним, что подобное остраняющее (в данном случае уплощающее) зрение воспроизведено в «странном» произведении Добычина «Город N»: с помощью метода ненадежного повествования автор актуализирует сам процесс восприятия текста подростком, который не носит очки. Мы полагаем, что для Булгакова таким искаженным (неполным) художественным зрением оказался наделен Пырьев — когда дело коснулось именно Гоголя. От себя добавим: возможно, Пырьеву просто чужда гофманиана 1920-х, ему интересен «свой» Гоголь, как впоследствии будет интересен «свой» Достоевский.

Итак, Булгакову не удалось создать фильм, но это не значит, что работа была проведена напрасно. Все свои находки (и кинематографические в том числе) художник перенес в свой «закатный роман».

Первая треть XX века — эпоха самых смелых открытий в кинематографе (экспериментов С. Эйзенштейна, Л. Кулешова, ФЭКСов), а также время теоретического осмысления языка нового искусства, которое воспринимается и как инструмент познания литературы (работы В. Шкловского и Ю. Тынянова), но кино для многих писателей и поэтов по-прежнему остается принадлежностью массовой, низовой культуры и ассоциируется именно с миром «зрелищ» — в той же степени, что и эстрада, и варьете, с которыми к

тому же часто мирно соседствует, уживаясь в одной программе[812]. Так, Е. С. Булгакова вспоминает, что поход на просмотр фильма в американское посольство подразумевал и собственно прием («бал») со «всякими вкусностями»[813].

Воспоминания Е. С. Булгаковой дают представления о фильмах, которые смотрел писатель: «Прием у военного атташе Файмонвилла в доме американского посла. Два фильма. Первый, по Уэллсу, — „Грядущее“ („Future“) — о будущей войне. Начало очень сильное, конец — надуманный, неубедительный. Вторая картина — Мелодии Бродвея 1936 года — веселая комедия с обворожительной танцовщицей в главной роли». Среди упоминаемых Еленой Сергеевной фильмов есть и «Бенвенуто Челлини» (16 февраля 1936 года). Как видим, среди фильмов преобладают иностранные киноленты — различные в жанровом плане и при этом в художественном отношении не самые изысканные.

Тем не менее у Булгакова вызывает интерес и такое «несерьезное», развлекательное кино, о чем свидетельствуют как воспоминания его друзей и близких (прежде всего жен), так и собственно произведения писателя, в которых присутствуют кинематографические аллюзии, — ранние повести и рассказы. Некоторые из них («Дьяволиада») полностью построены на параллели между литературой и кино, тогда как в других кинематографическое начало может быть не столь очевидно (например, в романе «Мастер и Маргарите», уже самим эпиграфом отсылающем к традициям высокой литературы): «При этом, — подчеркивает Мартьянова, — в его оригинальной прозе очень мало собственно лексических сигналов кинематографичности»[814].

---

812 Кольцова Н. З. М. А. Булгаков как «словесный кино-мастер» (к вопросу о кинематографическом прочтении романа «Мастер и Маргарита») // Журнал «Вестник Бурятского гос. университета, 2016. №5. С. 163–173. Далее (по стр. 422) цитируется указанная статья.

813 Булгакова Е. С. Дневник. 1933–1940 // Воспоминания о Михаиле Булгакове: Е. С. Булгакова, Т. Н. Лаппа, Л. Е. Белозерская. — М.: АСТ; Астрель, 2006. С. 85–86.

814 Мартьянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. С. 12.

И все же некоторые эпизоды романа «не скрывают» своей связи с кино, пародируя и уже вполне оформившиеся жанры (боевик, комедию, мелодраму) и приемы, очевидно, уже успевшие стать штампами: отстреливающийся от преследователей кот на люстре оказывается неуязвимым, как настоящий киногерой, а погони оставляют ощущение мелькающей, скачущей киноленты. И если бегущий с нечеловеческой скоростью Воланд, как представитель «иной» реальности, «имеет право» так действовать и в литературном мире, то столь же нечеловечески выносливый Бездомный, способный преодолевать огромные расстояния (пусть он это и делает в состоянии аффекта), в таком ритме может существовать именно в кино (и у зрителя подобное «поведение» героя не вызывает раздражения, поскольку оправдано первичной условностью — условностью самого искусства). «Кинематографичным» является у Булгакова и образ зеркала, являющегося некой дверью в иной мир: наиболее ярким подтверждением этого предположения служит сцена появления Азазелло из трюмо в квартире Степы Лиходеева. Несомненно, образ зеркала издревле существует в мировой культуре как символ некоего пограничного пространства между мирами. Однако несомненно и другое: именно кинематограф, особенно в первые годы своего существования и времени первых попыток понять природу «нового искусства», часто ассоциируется с зеркалом: «Поскольку кинематограф сам по себе имеет много общего с зеркалом, кинематографическая образность включает в себя так много зеркал, и зеркала так часто становятся средоточием перекрестков высказываний в кино»[815]. В том же «кинематографическом» регистре существуют сцены с «постановкой» драк, дебошей — в Торгсине, в Грибоедове и других общественных местах, кажется, самим кинематографом предназначенных для проведения «кулинарных поединков». Думается, и многие персонажи обнаруживают кинематографическое происхождение: так, «гаденькая» фигура Коровьева-трикстера (как, впрочем, и образы многих персонажей-современников булгаковского героя — в частности, образ инженера Гарина в

[815] Метц К. Зеркала в кино // Киноведческие записки. 1992. № 3. С. 29–31.

романе А. Н. Толстого) восходит не только к литературной и театральной традиции (эстраде, варьете), но и к фильмам 1920–1930-х годов, в которых появляются подобные «опереточные» злодеи («Процесс о трех миллионах» Я. Протазанова, 1926 год).

Безусловно, интермедиальность романа не исчерпывается исключительно диалогом литературы и кино. Не менее важную роль в тексте играют музыкальные аллюзии, а также параллели с оперным искусством. Эти параллели сказываются на разных уровнях поэтики произведения — от названия, которое к XX веку ассоциировалось уже не столько с литературой, сколько именно с оперой или даже опереттой (в название опер и оперетт часто выносятся имена героев), до способов обрисовки персонажей, которые имеют ярко выраженные голосовые, а точнее — тембральные характеристики (бас, тенор, контральто и пр.), заставляя вспомнить прежде всего оперу[816]. Кроме того, для понимания специфики произведения интерес представляют и параллели с эстрадным искусством (варьете), и с драматическим театром, и с живописью — и здесь прежде всего обращают на себя внимание картины, «нарисованные» писателем в последних эпизодах романа — с явным преобладанием «врубелевских» цветов.

И все же сам синкретизм булгаковского романа заставляет вспомнить именно о кино — не только о том или ином фильме, но о киносеансе как таковом и даже о той ***«атмосфере кино»***, которая сопутствует походу в кинематограф, — с особой «наэлектризованностью» воздуха, с ожиданием чудес, с предвкушением опасности, приключений, с обостренным восприятием страшного, прекрасного и безобразного. Интерес представляют не столько типологические переклички или генетические связи между романом Булгакова и теми фильмами, которые демонстрировались в кинотеатрах 20-х годов, сколько кинематографическая «подоплека» романа в целом — «кинематографическое мышление» писателя, определяющее

816 Вавулина А. В., Кольцова Н. З. «Мастер и Маргарита»: роман или опера? (к вопросу о музыкальной природе булгаковского романа) // Язык, культура: актуальные проблемы изучения и преподавания. 2013. № 9. С. 235–255.

особенности композиции, принципы введения персонажей в текст, способы создания образа мира.

Думается, выявление кинематографических корней «Мастера» проливает свет и на вопрос о совмещении русского и «иностранного» в пространстве булгаковского романа, в частности на вопрос о причинах странного облика и не менее странного имени «консультанта» (как, впрочем, и представителей его свиты). С одной стороны, имя «Воланд» может восприниматься как указание на принадлежность героя к миру театра (как заведомо условное, сценическое имя). С другой стороны, в тексте постоянно подчеркивается именно «заграничный шик» в облике и поведении Воланда, с которым в романе связаны и сцены осмеяния сугубо «советских» представлений о «загранице» как о потустороннем мире (подчеркнем, что для Булгакова, страдающего от невозможности выехать за границу, в этой насмешке над «невыездными» — как их позже окрестят в Советском Союзе — содержится не меньше горечи, чем веселья). Воланд принадлежит чарующему, но опасному миру, в котором есть и аромат духов, и модные наряды, но есть и разврат, и опасность — словом, все то, что ассоциируется с порочной (демонически-притягательной) буржуазной культурой Запада. Конечно, мир булгаковской Москвы дан в двух временных измерениях, и Москва конца 20-х годов еще помнит о временах НЭПа, но сцена в Варьете не оставляет сомнений в том, что магия даров Воланда кроется именно в их «иноземном» происхождении. И если в конце 20-х годов связи с Европой еще не были оборваны, то в 30-е годы ситуация коренным образом изменилась, и, думается, именно кино для булгаковских современников было основным «окном в Европу». Западные фильмы оставались в советском кинопрокате, и долгое время именно они, а не модные журналы (Эллочка Людоедка осталась в 20-х годах) формировали представления советских людей о недоступном, а потому особенно притягательном мире массовой культуры Запада. Думается, булгаковская ориентация на западный кинематограф ощущается не только в самой установке на «развлекательность» романа (отечественный кинематограф в этом плане едва ли уступал западному), но и в том соединении

развлекательности со значимым отсутствием дидактизма, которое не могло не ощущаться отечественным зрителем как имморализм, чуждый традициям отечественной культуры. Иными словами, Булгакову удается перенести в роман сам «дух» европейского кино.

В то же время возможна и связь романа с отечественным кинематографом, в котором именно в это время закладываются традиции таких жанров, как музыкальная кинокомедия (или киноопереттa — своеобразный аналог западного мюзикла, ревю). Этот отечественный киножанр в значительной мере отличается от западных аналогов тем вниманием, которое уделяется «массовому искусству» — вспомним, что хоровое пение является важнейшей составляющей булгаковского романа. И если Ильф и Петров работают над созданием музыкальных жанров непосредственно в кинематографе («Цирк», 1936), то Булгаков осваивает (и, возможно, пародирует) искусство кино, как и столь близкое к кинематографу тех лет искусство оперы, именно в литературе («роман» Булгакова с оперным искусством в Большом театре был еще более коротким, чем с драматическим театром в МХАТ, а сотрудничество с кинорежиссером И. Пырьевым, как мы уже говорили выше, для писателя обернулось жестоким разочарованием).

Можно предположить, что кино для Булгакова — это не столько набор сюжетов или тем, сколько искусство, родственное приему остранения, поскольку оно предлагает «другой взгляд» на мир и на литературу в частности. Так, о прозе своего друга Ю. Слезкина М. Булгаков пишет: «Обильные происшествия не лезут друг на друга, увязая в болотной тине русского словоизвержения, а стройной чередой бегут, меняясь и искрясь. Лента кино. Складная лента»[817]. Из сказанного следует, что кино воспринимается Булгаковым как искусство, способное преодолеть те недостатки русской прозы, о которых писал и Замятин, упрекая ту в «сюжетной анемии»: «Традиционной болезнью русских беллетристов стала какая-то пешеходность

[817] Булгаков М. А. Юрий Слезкин // Булгаков М. А. Собрание соч. в 8 т. Т. 3. — М.: АСТ; СПб.: Астрель, 2009. С. 126.

фантазии, сюжетная анемия, все ушло в живопись»[818]. Для Булгакова, как и для Замятина, важным представляется противопоставление кино и живописи, кино для Булгакова — это именно преобладание движения над изображением. И булгаковские похвалы в адрес Слезкина связаны именно с быстрым чередованием картин в прозе: «Где так быстро летят картины? Где они вспыхивают и точас же гаснут, уступая свое место другим? На экране кино. Ю. Слезкин — словесный кино-мастер, стремительный и скупой»[819]. Следует подчеркнуть, однако, что «стремительность» для Булгакова отнюдь не всегда связана со «скупостью»: в его собственных произведениях сюжетная динамика, высокий темп повествования или смены картин не отменяют «пышной», подчас доходящей до чрезмерности, орнаментальности.

О том, что кинолента для Булгакова — это прежде всего скорость, позволяет судить и характер работы писателя над сценарием «Мертвых душ» — работы, которая велась именно в период создания «Мастера и Маргариты». По словам И. А. Мартьяновой, «сопоставление результатов его работы над «Мертвыми душами» для театра и кино… убеждает в том, что Булгаков глубоко чувствовал законы театральной и киносценарной интерпретации»[820]. Значительная часть изменений гоголевского сюжета связана с «уплотнением» действия — и дело не только в сугубо сюжетной занимательности, к которой, безусловно, стремится Булгаков — автор «кинопоэмы», но и в необходимости продуманного чередования сцен и эпизодов, обеспечивающего ту развлекательность, которая имманентна именно кино как искусству движущихся картин. «Мертвые души» в булгаковском исполнении оказываются очень кинематографичными: зритель едва успевает следить за приключениями Чичикова, Ноздрева и даже Собакевича (который в кинопоэме оказывается гораздо менее «неповоротливым», чем в поэме), а

---

818 Замятин Е. И. Новая русская проза // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: Русская книга, 2004. С. 130.

819 Булгаков М. А. Указ. соч. С. 126.

820 Мартьянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. С. 12.

также за перемещениями тех персонажей, которые в первоисточнике были не более, чем «статистами» (как некто длинный с перевязанной рукой), являлись безмолвными носителями экзотического имени (как Макдональд Карлович), а то и вовсе пребывали «вне сцены», или «за кадром» (как великие русские полководцы или Наполеон). Выявляя «родство» произведений основателя русской гофманианы с искусством кино, Булгаков обнаруживает знание выигрышных кинематографических «ходов», и дело здесь, очевидно, не в том, что писатель «вдохновлялся» определенным киносюжетом, но в том, что хлестаковская или ноздревская «легкость в мыслях необыкновенная» в XX веке воспринимаются как неотъемлемая черта именно кинематографа — и это «хлестаковское» свойство нового искусства одновременно эксплуатируется и пародируется в произведениях писателя.

Изучение киносценария «Мертвых душ» (особенно первой, собственно булгаковской, редакции) позволяет предположить, что писатель имел представление и о секретах операторской и режиссерской работы: в «кинопоэме» учитываются такие приемы, как «наплыв», «затемнение», «параллельный монтаж», тщательно продумывается логика монтажных переходов. Здесь необходимо подчеркнуть разницу в толковании термина «монтаж» по отношению к литературе и кино: если в литературоведении представления о монтажной композиции сводятся в основном к указанию на прием перебивки планов и лежат в одной плоскости с таким явлением, как коллаж, то для кино монтаж — чрезвычайно важное и емкое понятие, едва ли не синонимичное самому понятию кинематографа. Как это ни парадоксально, но литературное произведение (и особенно произведение с монтажным принципом композиции — как, допустим, «Война и мир» Л. Н. Толстого) вполне допускает немотивированные переходы от одного пространственно-временного или сюжетного плана к другому, в то время как для кинематографа важным оказывается как раз сам принцип соединения, техника склеивания кадров — при том, что зритель, как правило, даже не фиксирует эти моменты перехода. В известном смысле, технику монтажной склейки можно уподобить процедуре создания тропа — метафоры или сравнения, поскольку кадры могут

соотноситься друг с другом по принципу контраста или подобия, важными могут представляться как «содержание», так и композиция кадра, за основу соединения (как и за основу сравнения) могут быть взяты и цвет, и свет, и звук — по сути «любое смысловое пятно», если пользоваться гаспаровским определением лейтмотива. Конечно, некоторые «связующие элементы», или «коммуникативные швы» текста, о которых пишет Б. Гаспаров, можно отнести и к лейтмотивам, однако очевидно, что в романе «Мастер и Маргарита» особую группу подобных повторяющихся «смысловых пятен» составляют те, которые отвечают именно за моменты перехода от ершалаимских к московским главам (а не за «наложение» или взаимную проекцию двух планов повествования). И здесь Булгаков демонстрирует поистине кинематографическую чуткость к самому принципу «склейки»: мотивы головной боли (болит голова у Понтия Пилата и Степы Лиходеева), грозы, света и тьмы, безусловно, относятся к тем составляющим литературного текста, которые могли бы наглядно и эффектно существовать как некие «регуляторы переключения» кадров в кинокартине. Как отмечает Мартьянова, «давно отмечено, что Булгаков откровенно монтирует «Мастера и Маргариту», на стыках глав (1 и 2, 2 и 3, 16, 24 и 25) происходят сюжетные и модальные сдвиги текстовой ткани. Повторы синтаксем и синтагм, актуализирующие монтажные швы, осложняются сменой речевого плана»[821]. Думается, идиостиль Булгакова не в последнюю роль определяется именно характером «склеек», или коммуникативных швов (как правило, помимо неких универсальных способов межкадрового перехода, режиссер обладает своим вполне узнаваемым набором приемов, которые в значительной степени определяет стиль и ритм фильма).

Как уже отмечалось, ритм Булгаков считает определяющим свойством хорошего произведения — как в литературе, так и в кино (вспомним: обильные приключения в произведении Слезкина бегут «***стройной чередой***»). И секрет обаяния булгаковской прозы в значительной степени скрывается в таком ее

821 Мартьянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. С. 15.

качестве, как ярко выраженный ритм, который ощущается и на небольшом отрезке текста, где он поддерживается прежде всего синтаксическими, интонационными или звуковыми средствами («За мной, мой читатель…»), и на уровне соотношения эпизодов, глав, картин — и здесь визуальный ритм играет не менее важную роль. Собственно, само чередование света и тьмы, организующее пространство романа и проясняющее замысел произведения в целом, является органичным свойством именно кино. Так, Е. Яблоков подчеркивает: «„Кинематографическая“ тема у раннего Булгакова — это, в сущности, „реализованная“ коллизия „света“ и „тьмы“, ибо „виртуальный“ мир состоит именно из этих субстанций; позже тема света и тьмы получит развитие в романе „Мастер и Маргарита“»[822]. И следует отметить, что чередование света и тьмы является не только философской основой романа, но остается, как и в ранней прозе, способом визуального и композиционного оформления многих сцен — как московского, так и ершалаимского планов (это и сцена погони Ивана Бездомного, и сцена беседы Пилата и Афрания). Создается ощущение, что Булгаков активно пользуется нехитрым кинематографическим *приемом затемнения*, приспосабливая его к сугубо литературным нуждам, остроумно обыгрывая и находя ему различные «литературные» обоснования.

Безусловно, понятие *ритма* приложимо и к другим сторонам произведения, поскольку и смена повествовательной стратегии, и взаимодействие хронотопов, — все в романе подчинено внутреннему ритму, который Булгаков ощущает как подлинный мастер формы. Но если смену повествовательного ракурса еще можно соотнести с кинематографическим приемом субъективной камеры (хотя, думается, смена ракурса — в равной степени свойство литературы и кино), то прием перебивки пространственно-временных планов отсылает к театральному опыту Булгакова, освоившего законы как оперного, так и драматического театра. Не случайно Яблоков

822 Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. — М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 192.

связывает прием взаимопроникновения хронотопов именно с традициями театра: «Одним из проявлений „театрализации“ романного пространства оказывается „встраивание“ одного хронотопа в другой — аналог драматургического приема „театр в театре“»[823]. Однако существует другая — и, заметим, не менее убедительная — версия предпосылок двухпланового построения хронотопа в булгаковском романе. Так, М. Петровский замечает: «Видел Булгаков — или по крайней мере знал — великий фильм Гриффита „Нетерпимость“ <…> параллельное рассмотрение мистерии Христа с современными историями невинных мучеников типологически чрезвычайно близко, если не целиком совпадает с „параллельными монтажами“ Булгакова в „Мастере и Маргарите“»[824]. Исследователь подчеркивает, однако, что отечественной цензурой (сначала дореволюционной, а после и советской) библейский план из фильма Гриффита был вырезан. В то же время исследователь полагает, что Булгаков мог видеть фильм полностью в 1918—1919 годах, если тот «проскочил» на киевскую сцену[825]. Безусловно, многоплановое построение хронотопа известно и литературе: убедительным представляется и выявление мениппейной традиции в романе, и соотнесение структуры романа с композицией «Фауста». Думается, театральная, кинематографическая и литературная версии объяснения предпосылок «палимпсестной» конструкции романа не исключают, а дополняют друг друга: в любом случае очевидна ориентация на драматургический, сценический способ структурирования эпического материала. Еще раз повторим: кинематографическое начало текста никоим образом не отменяет связи романа с другими видами искусств.

Булгаков, как и многие его современники, проявляет интерес к различным видам искусств не только как художник, откликающийся на все

---

823 Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 189.

824 Петровский М. С. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. С. 188.

825 Петровский М. С. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. С. 189.

прекрасное, но и как подлинный «мастер», стремящийся учиться у художников «смежных профессий» и переносить все свои знания и умения в литературное произведение. Так, З. Г. Минц рассматривает творческий путь А. Блока как освоение художником всемирного культурного опыта: «...индивидуальный творческий путь сознательно мыслился Блоком как овладение *всем* художественным опытом человечества, а поэзия — как изоморфная искусству в его синтетическом единстве»[826]. «Закатный роман» Булгакова можно воспринимать как произведение, в котором художник обобщил *свой* художественный опыт — опыт литератора, актера, автора оперных либретто и даже одной оперной арии, опыт драматурга и сценариста — и кино здесь играет не единственную, но далеко не последнюю роль.

§ 5.3. От «Театрального романа» к «Мастеру» — от драмы к опере

Однако не менее важен для понимания интермедиальной (мистериальной) природы романа «Мастер и Маргарита» театральный код, заданный уже «Театральным романом»[827]. «Закатный роман» Булгакова вбирает в себя не только «Дьяволиаду», кинопоэму, но и это произведение — не только на уровне частных приемов, но и организации в целом. И не случайно Лесскис рассматривает «Театральный роман» (наряду с «Белой гвардией» и «Мастером и Маргаритой») как мистерию. Более того, забегая вперед, добавим от себя, именно в «Театральном романе» писателем апробирована та модель, воссоздающая иерархию пространственно-временных планов (вертикаль — верх-раек, срединный мир, преисподняя), которая характерна для средневековой площадной мистерии (с ее структурой райка, вертепа).

Проблемам художественного своеобразия незавершенного булгаковского романа посвящено немало исследований, среди которых

826 Минц З. Г. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 книгах. — СПб.: Искусство — СПб, 2004. Книга 3: Поэтика русского символизма. С. 117.

827 Кольцова Н. З. К вопросу о жанровом своеобразии «Театрального романа» М. А. Булгакова (Булгаков и театрализация романа) // Российское историко-культурное наследие. — 2002. № 6–7. С. 164–171.

следует отметить работы Г. А. Лесскиса[828], В. И. Лосева[829], В. И. Немцева[830] и др. Однако, думается, вопросу взаимодействия драмы и эпоса в «Театральном романе» еще не уделялось должного внимания.

Очевидна ориентация Булгакова на традицию *романа о художнике*, оформившуюся в европейской литературе — прежде всего в культуре немецкого романтизма, в творчестве Л. И. Тика и И. В. Гете, в романах которых можно обнаружить также и черты романа воспитания и романа путешествия. Следует подчеркнуть, что в «Годах ученичества Вильгельма Мейстера» Гете путь самопознания героя подан как история его взаимоотношений с театром. Театр оказывается не только зеркалом, в котором отражается мир, но и школой жизни. Следы романа пути можно выявить и в булгаковском «Театральном романе»: «Итак, — говорил я самому себе… — я побывал в следующих мирах. Мир первый: университетская лаборатория… Этот мир я покинул во время гражданской войны… После этого я оказался в „Пароходстве“… Я лелеял мысль стать писателем. Ну и что же? Я покинул и мир „Пароходства“. И, собственно говоря, открылся передо мною мир, в который я стремился…»[831]. «Память жанра» заявляет о себе на уровне структуры булгаковского романа: показано два круга «странствий» героя-повествователя, первый из которых связан с попыткой вхождения героя в литературную среду, второй — с постижением законов театрального мира. И если литературная среда вскоре разочарует героя, то мир театра — загадочный, а подчас жестокий и зловещий — одновременно пугает и манит его. Пространство театра — это не только «зазеркалье», или «закулисье», но и пространство музыки, и онейрическое пространство: «Окружающий мир меня

828 Лесскис Г. А. Триптих М. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. — М.: ОГИ, 1999.

829 Лосев В. И. Комментарии к роману «Записки покойника»// Булгаков М. А. Записки покойника. — М.: Азбука-классика, 2004.

830 Немцев В. И. Вопросы изучения художественного наследия Михаила Булгакова. Учебное пособие для студентов филологического факультета. Материалы к лекциям. — Самара, 1999.

831 Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман) // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 томах. Т. 4. — М.: Художественная литература, 1990. С. 431.

волновал чем-то. Как будто в давних сновидениях я видел его уже»[832].

Театральный мир для Максудова, как и для самого Булгакова, вбирает в себя не только искусство драматурга, режиссера, актеров, музыкантов, художников, но и «низовую» культуру — театральные истории, «предания», «байки» и даже сплетни, а также театральный быт, будничную жизнь рядовых тружеников сцены — не только актеров, но и оформителей, монтировщиков-декораторов. Так, в главе со знаковым названием «Я познаю истину» упоминается уже знакомый читателю по «портретной галерее» заведующий поворотным кругом — но уже не как комедийный персонаж, не как некий сниженный *Deus ex machina*, а как настоящий профессионал, фанатически преданный своему делу — делу «машинной инженерии». Не случайно от упоминаний об этом герое рассказчик — актер Бомбардов — переходит к рассуждениям о театре как о сложном механизме: «Бывают сложные машины на свете, но театр сложнее всего…»[833]. Развернутая метафора «театр-машина», которая организует пространство булгаковского романа, вероятно, восходит к гоголевским представлениям о театре, раскрывающимся в «Театральном разъезде после представления новой комедии»: «…течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело»[834].

«Театральный разъезд…» Гоголя является, по определению Ю. Манна, *«пьесой о пьесе»* — особой разновидностью автокомментария. С точки зрения Манна, образцом для Гоголя могла послужить мольеровская «Критика на школу женщин» — в современном переводе названия «Критика „Школы жен“»[835]. Генеалогию булгаковского романа можно определить как «роман о

---

832 Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман). Т. 4. С. 437.

833 Там же. С. 512.

834 Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 7 томах. Том 4. М.: Художественная литература, 1977. С. 228.

835 Манн Ю. В. «…Умнее я ничего не читывал по-русски»: о пьесе Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии» // Литература. Издательский дом «Первое сентября». № 01, 2005. [Электронный ресурс]. URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200500117 (дата обращения: 01.05.2024).

пьесе», точнее — как «роман о романе, ставшем пьесой, которой не суждено увидеть света рампы» (следует подчеркнуть, что благодаря скрупулезному описанию постановочного процесса булгаковский текст обнаруживает точки соприкосновения и с таким жанром эпохи, как *производственный роман*).

К Гоголю, возможно, восходит и образ разбитого зеркала. Этот «вечный» образ-символ достаточно ясен и, кажется, не нуждается в дополнительных комментариях: разбившееся зеркало предвещает беду, сулит несчастья. Однако в булгаковском романе, можно предположить, присутствует еще один смысловой план: в русской литературе со времен гоголевского «Ревизора» с его эпиграфом «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» зеркало является символом театра, отражающего человеческие пороки. Для Булгакова, конечно, важен не столько обличительный социальный пафос, сколько сама параллель «театр-зеркало» и взаимоотношения героя с театром, который и притягивает, и отталкивает и, возможно, отвергает того, кто пытается навязать ему свою волю и не может принять его законов и неписаных правил.

Драматургическая и — шире — театральная природа булгаковского текста проявляется на уровне не только плана содержания, но и плана выражения: автор пишет свой роман в соответствии как с законами эпического рода, так и с условиями сцены. Так, время в «Театральном романе» предельно условно и соотнесено не столько с реалиями эпохи, сколько с этапами мировой истории драматического искусства: временные рамки романа раздвигаются за счет отсылок к временам античного театра, театра Мольера, а также театра Островского, Чехова. Попадая в Независимый Театр, герой Булгакова оказывается и в площадном театре, балагане: «Мне очень хотелось надеть такой же точно кафтан, как и на актерах, и принять участие в действии. Например, казалось, что было бы очень хорошо, если бы выйти внезапно сбоку, наклеив себе колоссальный курносый пьяный нос, в табачном кафтане, с тростью и табакеркою в руке и сказать очень смешное…»[836]. Здесь можно

[836] Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман). Т. 4. С. 674.

услышать и автобиографические мотивы: как известно, Булгаков с успехом играл роль Судьи во мхатовской инсценировке «Посмертных записок Пиквикского клуба».

Время развоплощается, застывает и начинает жить по законам пространства и благодаря фигуре Ивана Васильевича, в доме которого жизнь движется по кругу, подчиняясь раз и навсегда установленным правилам. Домочадцы и слуги-помощники Ивана Васильевича обитают в «вечности», повторяя одни и те же слова, совершая одни и те же действия. Более того, и старая тетушка Ивана Васильевича, и карета с кучером вместо автомобиля, кажется, возвращают времена Островского. Таким образом, необходимая для театра иллюзия протекания событий в настоящем времени создается не за счет использования непривычных для романа грамматических форм (в булгаковском романе преобладают характерные для эпического рода глаголы прошедшего времени совершенного вида), но с помощью различных композиционных приемов и образных средств — в том числе и мотива вечного возвращения, дурной бесконечности, а также приема так называемой «спатиализации»[837] («опространствления» времени). Действительно, эпизоды не столько следуют друг за другом, сколько располагаются друг подле друга.

Ощущение условности пространства нагнетается благодаря размыванию границ между миром «реальным» (в котором есть и ненавидимая героем служба в газете, и комната, напоминающая каморку Раскольникова, и диван с распоротой обшивкой и торчащей пружиной) и миром театра. Последний обладает сказочными возможностями: театр может сжиматься до пределов «волшебной коробочки», которую видит лишь автор, создающий пьесу, а может раздвигаться до размеров настоящей сцены (которая, однако, располагается в небольшом здании) и даже включать в себя «пространство мифа», символизируемое «золотым конем», являющим нечто большее, чем элемент декорации. Кроме того, расширение художественных координат романа происходит благодаря образу Аристарха Платоновича, находящегося

837 Frank J. Spatial Form in Modern Literature: an Essay in Three Parts // Sewanee Review, 1945, Vol. 2–3.

в Индии, — для советского человека едва ли не синонима потусторонней реальности.

Особое место в «Театральном романе» занимают «внесценические» персонажи — герои, о которых герой-повествователь узнает благодаря рассказам актера Бомбардова — своеобразного Вергилия, раскрывающего тайны закулисья. С образами «внесценических» персонажей связана тема истории театра, кроме того, они принимают участие в сценках комедийного характера (это прежде всего такие герои, как Комаровский де Бионкур и «мнимый больной» Герасим Николаевич, образ которого создан с оглядкой на мольеровскую театральную традицию). Однако грань между «сценическими» и «внесценическими» персонажами у Булгакова — в полном соответствии с законами драмы — оказывается зыбкой: некоторые из важных героев пьесы входят в сознание читателя как «внесценические» персонажи (Иван Васильевич, Людмила Сильвестровна Пряхина), а после появляются на сцене (в буквальном смысле этого слова). Кроме того, Аристарху Платоновичу, как известно из воспоминаний жены писателя, предстояло вернуться из заграничной поездки и сыграть важную роль в судьбе главного героя.

Ориентация на законы сцены проявляется и в использовании такого «старинного» театрального средства, как «диалоги глухих», самым важным из которых является неразрешимый спор Максудова и Ивана Васильевича. Противостояние этих героев, каждый из которых является носителем своей «правды» (при этом, что чрезвычайно важно, «правды искусства»), позволяет рассматривать «Театральный роман» как трагедию: несмотря на то что повествование ведется от лица Максудова, более чем скептически относящегося к «теории» Ивана Васильевича, читатель понимает, что в словах и действиях последнего — внешне абсурдных и нелепых — есть своя («театральная»!) логика. Так, комическое, на первый взгляд, предложение не показывать столкновение масс на сцене («А они пусть за сценой столкнутся. Мы этого видеть не должны ни в коем случае. Ужасно, когда они на сцене

сталкиваются…»[838]. обусловлено не только боязнью конфуза или скандала, но и соблюдением законов театра.

«Драматургическая» природа булгаковского романа проявляется в экономном использовании художественных средств (в скупом — по булгаковским меркам — обращении к цветовым характеристикам и деталям-лейтмотивам), в относительно ограниченном количестве центральных героев, в афористичности и сжатости авторских характеристик «проходных» персонажей (часто такие характеристики — по-гоголевски выпуклые и емкие — напоминают «разросшиеся» ремарки).

Образы персонажей очерчены в соответствии с традицией того или иного жанра — от трагедии и сатиры (фигура Максудова), до водевиля (Комаровский де Бионкур), мелодрамы (Людмила Сильвестровна Пряхина) и даже капустника (фигуры эпизодических или «внесценических» персонажей — актера Елагина, дирижера Романуса). Кроме того, прием травестирующей цитатности, выявление «высокого» через «низкое», трагического через комическое, особый тип построения хронотопа (в мире театра есть свои «небеса» и своя «преисподняя») свидетельствуют не только о карнавальной природе булгаковского мира, но и о наличии в романе свойств мениппеи (в бахтинском понимании термина).

Притом, что книга Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» была написана в 1929 году, ни дневники, ни художественные произведения Булгакова не подтверждают факта знакомства писателя с бахтинской теорией полифонического романа (интересно отметить, однако, что главный герой максудовской пьесы носит фамилию Бахтин). Тем не менее очевидна булгаковская ориентация на структуру романов Достоевского, основу которых составляет диалогическое отношение к миру и диалог как таковой. Диалог у Булгакова «внесюжетен» в той же степени, что и у Достоевского: он шире сюжета и не исчерпывается им. Несмотря на наличие в романе Булгакова «ведущей партии» — го́лоса, или точки зрения героя-повествователя,

838 Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман). Т. 4. С. 488.

разветвленная система лейтмотивов (многие из которых, кстати, маркированы именами писателей и драматургов — Достоевского, Островского и др.) вводит в партитуру текста и голоса других героев — носителей определенной «истины» («партии» актера Бомбардова, режиссера Ивана Васильевича, литератора Ликоспастова). Первые главы «Театрального романа» изобилуют аллюзиями на «Преступление и наказание»: это и появление в жизни (и в каморке!) героя «Мефистофеля» — издателя Рудольфи, который неожиданно уезжает в Америку, тем самым словно реализуя метафору-эвфемизм Свидригайлова, замышляющего самоубийство («Я, Софья Семеновна, может, в Америку уеду…»), и темы преступления (самоубийства и кражи браунинга), и мотивы скандала (глава «Катастрофа»), и даже обвинения героя в «достоевщинке». Думается, столь плотный реминисцентный слой не в последнюю очередь призван привлечь внимание к особенностям поэтики Достоевского — и прежде всего к сценической, театральной природе его романов[839].

Так, Т. М. Родина, исследуя «механику жанра» романов Достоевского[840], подчеркивает, что и специфический способ построения сюжета, и особенности хронотопа, и зрелищность сцен, эпизодов, и своего рода «визуализация» психологических процессов являются следствием диффузии драмы и эпоса. По мнению исследовательницы, Достоевский создает для своих героев особый «режим внутреннего существования, выраженный структурно и стилистически»[841]. Действие в романах Достоевского развивается (в соответствии как с законами романтического искусства с его особым пониманием психологизма, так и с правилами театра, которые писатель усвоил еще в молодости, в пору увлечения игрой актера Мочалова) по вершинам, от одной кульминации к другой. Острота коллизий романов Достоевского

839 Гроссман Л. П. Достоевский и театрализация романа // Гроссман Л. П. Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. — М.: Никитинские субботы, 1927. С. 147–154.

840 Родина Т. М. Достоевский. Повествование и драма. — М.: Наука, 1984. 244 с.

841 Там же. С. 33.

предопределена не только и не столько сюжетной динамикой, сколько резкими переходами героев из одного состояния в другое, душевными скачками, взрывами. Безусловно, подобное внимание к поворотным кризисным моментам в жизни героя отличает и автора «Театрального романа». Булгаковский герой, как и «подпольный человек» Достоевского, переживает постоянную смену подъемов и спадов духа.

Т. М. Родина справедливо утверждает, что зарождение в творчестве Достоевского темы «подпольного» сознания во многом обусловлено увлечением писателя театром и особенно игрой актера Мочалова — с его неровной, стихийно-импровизационной манерой, утверждающей в глазах молодого писателя не значимость той или иной «окончательной» идеи, но сам мучительный процесс поиска истины: «Для Достоевского «подпольный человек» — любой человек, не находящий выхода к людям, замкнутый в одиночестве своей противоречивости и субъективности»[842].

Высказывание или мысль «подпольного» героя — монологичные по форме — по сути своей диалогичны: подпольный человек, как носитель разорванного, хаотического сознания, пребывает в нескончаемом диалоге с собой и миром. Драматургическая природа булгаковского романа также обусловлена не только столкновением героя с внешним миром, но и — в первую очередь — выдвижением на передний план проблем сознания героя — тоже «подпольного человека», живущего внезапными озарениями, вспышками, героя мятущегося и нецельного. Именно эта «нецельность» героя-повествователя придает его запискам глубину и многослойность, позволяя рассматривать «одноголосный», казалось бы, текст как музыкальную партитуру со сложным переплетением голосов.

Как известно, Достоевского занимала проблема музыкального построения литературного произведения, возможность перенесения в роман

842 Родина Т. М. Достоевский. Повествование и драма. С. 35.

конструктивных принципов симфонии[843]. Действительно, полифоническая природа поздних романов Достоевского проявляется не только в неслиянности голосов, точек зрения героев, каждый из которых является воплощением определенной идеи, но и в способах построения сюжетных линий, принципах организации эпизодов и сцен, в соотношении различных планов повествования. Иными словами, в связи с творчеством Достоевского слово «полифонизм» можно использовать не только в бахтинском значении, но и в сугубо музыкальном понимании термина. Безусловно, прием контрапункта, как и в целом «музыкальность» литературного произведения, окончательное оформление получит в прозе Андрея Белого, однако уже у Достоевского трагедия соединяется не только с «духом музыки», но и с самой музыкой как универсальным искусством структурирования и гармонизации жизненного хаоса. Для Булгакова параллель «пьеса — опера» является настолько важной и даже очевидной, что он привлекает к ней внимание с помощью приема автопародии, по-гоголевски дерзко травестируя самое сокровенное и дорогое, вкладывая слова истины в уста комического персонажа: в одной из ключевых сцен романа дирижер Романус с негодованием отмечает музыкальную природу максудовской пьесы:

«— Если у нас ставятся пьесы, больше похожие на оперу… — начал было Романус, но спохватился, что автор сидит тут же, и продолжал, исказив свое лицо улыбкой в мою сторону, — что и правильно! Ибо наш автор понимает все значение музыки в драме!..»[844].

Именно понимание Булгаковым значения музыки в драме (и шире — в литературном произведении) и приводит к тому, что музыкальная природа творчества проявляется на всех уровнях поэтики романа — от тематического плана (введение в повествовательную ткань партии Мефистофеля из оперы Гуно) до композиции, жанровых особенностей и самой «тональности» того

---

843 Асриева С. А. К проблеме музыкальности «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского // Труды Самаркандского гос. университета. Новая серия, вып. 238. Проблемы поэтики, Т. 2. Самарканд, 1973.

844 Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман). Т. 4. С. 527–528.

или иного эпизода или даже реплики персонажа. Так, Максудов — с его обостренным звериным, «волчьим» чутьем — безошибочно распознает неправду в игре актера или поведении собеседника. Он слышит ее так же, как человек, наделенный абсолютным слухом, слышит фальшивую ноту или неверную интонацию. Именно с образом Максудова в роман входят черты трагедии, которая, будучи высоким жанром, позволяет не только герою, но и читателю подняться над проблемами житейского порядка, ощутить присутствие истины в повседневной жизни — той истины, которая может лежать за пределами человеческой жизни, не обесценивая ее, но придавая ей смысл и подлинное величие. Для булгаковского героя такой истиной является его творение, его роман, и читатель должен с самого начала повествования понять и принять это — иначе исчезнет интрига в произведении, являющемся «Записками покойника». Да, читатель должен смириться со смертью героя, но не со смертью его детища. Судьба романа (его жизнь, его преображение — превращение в пьесу, а пьесы в спектакль, даже его «любовь» — священный союз с театром) — вот основной нерв максудовской трагедии, и не случайно в образе героя нагнетаются отталкивающие черты — раздражительность, злопамятность, даже мелочность. Герой не испытывает любви к себе (что, собственно, и придает психологическую достоверность образу самоубийцы), и автор не стремится внушить читателю симпатию к создателю романа «Черный снег». Его цель — сместить акценты с судьбы Максудова на судьбу романа. Таким образом, «роман о романе» — весьма распространенный жанр в литературе 20–40-х годов XX века — у Булгакова приобретает и признаки «романа-трагедии», и этот жанровый план высвечивается, маркируется многочисленными отсылками к творчеству Достоевского.

Столь же неслучайно и упоминание Островского, зависть к которому «терзает» героя-драматурга. Булгаков, подобно Островскому, поверяет жизнь и театр — театром: в романе звучат мотивы кривляния, дешевого комедиантства, но звучит и тема высокого искусства, которое живет не только в творчестве драматурга, сражающегося за свою «правду», но и в рядовых артистах. Подлинное искусство живо в них вопреки «ложной» (с точки зрения

Максудова) теории режиссера Ивана Васильевича, как живо оно и в самом Иване Васильевиче — настоящем артисте.

Булгаковский роман — это не только повествование о театре, не только авторская исповедь о «романе с театром», но и — прежде всего — роман, созданный, «написанный» театром.

«Театральный роман» «входит» в структуру «Мастера» еще и потому, что предвосхищает важнейшую тему «закатного романа» — тему освоения пространства «послесмертия». И здесь второе (или первое) название — «Записки покойника» — оказывается не менее важным.

Дихотомия света и тьмы, жизни и смерти, добра и зла[845] является центральной в творчестве Булгакова. Именно эта оппозиция, этот конфликт и определяет раскрытие главных тем булгаковианы (в том числе темы судьбы творца, его взаимодействия с обществом). Наиболее наглядно это проявляется в структуре романа «Мастер и Маргарита», но и в «Театральном романе» тема творчества, судьбы художника, поданная весьма ярко, выразительно, выходит на передний план. Однако при этом атмосфера карнавала, феерии, театрального действа, как кажется, прячет глубокую философскую проблематику произведения и т читателей, и даже от специалистов-литературоведов. Последние в основном фокусируются на определении жанровой природы «Театрального романа» (прежде всего их интересует, как в произведении соединяется эпическое и драматическое начала) или же занимаются поиском прототипов персонажей и написанием так называемых «реальных комментариев». Сам же Булгаков (и это известный факт) болезненно воспринимал отношение к своему произведению только как к подобию «капустника» на сцене, где пародируются те или иные театральные — известные — персонажи, «лица». Булгакову было принципиально важно указать на серьезное, даже трагическое, вневременное звучание «Театрального романа», и для этого ему и нужен был подзаголовок (а точнее, название) — «Записки покойника». При помощи подзаголовка писатель

845 См. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 192.

смещает акцент с частной человеческой истории и подводит читателя к ключевой для самого Булгакова проблеме — проблеме смерти. Интерес к смерти, ее разнообразным ликам, насыщенность «траурной» символикой, мрачная, «похоронная» тональность «Записок покойника», как кажется, позволяют отнести произведение к так называемой «макабрической» культуре. Ее характерным признаком как раз и является присущее Булгакову соединение трагического пафоса и карнавального, балаганного, сниженного начала (ср. то же самое в текстах, которые можно назвать прецедентными — в «Бобке» Ф. М. Достоевского и «Поминках по Финнегану» Дж. Джойса). А. Варламов замечает, что «Театральный роман» — чуть ли не самый «жизнерадостный» булгаковский текст: «… все равно… общий тон романа оставался веселым, невероятно жизнелюбивым, праздничным»[846]. Читатель окунается в стихию «похоронного» юмора и абсурда уже в самом начале произведения — прямо с названия, и этому абсурду Булгаков, конечно же, учился у Гоголя — мастера мгновенных переходов от торжественного к шутовскому, от сакрального к профанному, от темы рождения к теме ухода в небытие. Такое сочетание несочетаемого у Гоголя возможно при помощи одной только интонации повествователя, а подчас даже и единственного слова в разговоре о высоком. Так, например, мать Акакия Акакиевича, которая, вероятно, прожила долгую жизнь и к началу повествования о ее сыне (взрослом и даже пожилом человеке) скончалась, в момент рождения героя уже названа «старухой» и более того — «покойницей»! Подобные временны́е «странности», «переходы» во времени (черты нарочито неумелой сказовой манеры) очень сильно остраняют текст. Тот словно бы «подмигивает» читателю, в сознании которого происходит наложение, столкновение прямого значения слова и значения контекстуального, возникающего сию минуту, при чтении. Такого же эффекта добивается Булгаков: вынося в название произведения катахрезу, совмещая в нем несовместимое, он по сути

846 Варламов А. Н. Михаил Булгаков. — 3-е изд. — М.: Молодая Гвардия. 2012 (Жизнь замечательных людей: вып. 1362). С. 685.

порождает, программирует недоверие к своему тексту — на уровне поэтики: читателю здесь уготована участь сомневаться во всем — прежде всего в слове и интонации. Первая читательская реакция на название оказывается, как это ни странно, верной. Читая слова «Записки покойника» буквально, многое понимаешь в этом незаконченном, и оттого еще более загадочном тексте — своего рода «отчете» с того света: Булгаков будто выполняет обещание, данное и «не сдержанное» Леонидом Андреевым в рассказе о воскресшем Елеазаре: там герой, побывавший в загадочном царстве мертвых, познавший смерть, так не и не приоткрывает нам завесу над тайной небытия («Отчего ты не расскажешь нам, Елеазар, что было там?»)[847].

В романе Булгакова «траурная» символика пронизывает всю структуру произведения — начиная с сюжета и композиции отдельных сцен, эпизодов и заканчивая предметным и образным рядом и даже цветовой гаммой. Сцена с организацией героем собственных поминок и телеграмма, отправленная им актеру Бомбардову[848], несмотря на ее комичность, в целом усиливает трагическую составляющую в романе. Заметим, что «поминки» (не только по пьесе, но и по самому герою) проводятся по всем правилам — с блинами, с речами «за упокой». Кроме того, в романе показаны и настоящие похороны: герой становится свидетелем того, как хоронят некоего неизвестного пожарного. Филю (героя, который организует эти похороны) знает, как кажется, вся театральная Москва. Он сам и есть дух театра — противоречивый, двойственный, совмещающий в себе высокое и низкое, сакральное и профанное. Филя, словно Харон, выступает посредником между миром живых и мертвых, помогает перемещаться из этого мира в потусторонний. Обратим внимание на то, что это перемещение не только в пространстве, но и во

847 Из мира смерти Елеазар вынес только знание о *Nada.* И именно так — «Ничто» — называется 69 офорт Гойи, который и своим названием, и сюжетом, отсылающим к традиции изображения *danse macabre* — аллегорического сюжета *плясок смерти*, —вдохновил Л. Адреева на сочинение своей версии библейской притчи о воскресшем Лазаре.

848 «„Приходите поминки. Без вас сойду с ума, не понимаю“ <...> Вечером на другой день мы сидели с Бомбардовым за накрытым столом. Упоминаемая мною раньше жена мастера внесла блины. Бомбардову понравилась моя мысль устроить поминки, понравилась и комната, приведенная в полный порядок» (Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман). Т. 4. С. 504).

времени. В театре действует не линейная, но циклическая модель времени, которая заключается в смене «сезонов». Герой перестает жить в реальном времени; теперь его жизнь (и, главное, судьба его пьесы) подчинена театральным сезонам, идет по календарному кругу.

Действие романа Булгакова умещается в некий временной отрезок между сообщением о «происшествии» и собственно самим происшествием (как и в гоголевском «Ревизоре»): все события распределены между двумя попытками самоубийства героя-повествователя. Во время первой попытки к герою приходит визитер, загадочный редактор-издатель по фамилии Рудольфи. Издатель, которого Максудов прямо называет Мефистофелем и «злым духом», спасает героя от самоубийства, придя к нему прямо в момент, когда тот готовится произвести роковой выстрел. «Мефистофель» заключает с ним сделку. Но именно после заключения этой сделки герой оказывается в ином — «потустороннем» пространстве. Сначала это пошлый, полный склок и зависти, но все же понятный, «околоземной» мир писателей, литераторов. Потом — мистический, чарующий и одновременно полный скрытого недоброжелательства мир театра. И наконец по завершении мытарств герой окончательно покидает «этот» мир — прыгает с моста. Максудов перемещается по «кругам ада», и постепенно обрывается его связь с земной жизнью; он отдаляется от обычных жизненных проблем и бытовых неурядиц. И чем больше героя затягивает театральный мир, тем меньше он связан с реальностью.

Новый для Максудова мир — мир театра — наделен чертами потусторонности: так, например, в этом мире герой окружен «тенями»: «Мы шли наверх. Еще кто-то пролетел беззвучно мимо и поднялся в ярус. Мне стало казаться, что вокруг меня бегают тени умерших»[849]. Время здесь останавливается или же — как в волшебной сказке — движется по кругу. Однако в отличие от сказочного Иванушки-дурачка герой Булгакова, когда попадает в сказочное пространство «тридевятого царства» — загробного мира,

[849] Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман). Т. 4. С. 498.

по Проппу, — не может стать в нем «своим» (несмотря на то, что очень желает этого).

«Сказочность» «Записок покойника» проявляется прежде всего в хронотопе (время и пространство в романе теряют свои очертания и словно перетекают одно в другое[850]), но не только в нем: есть в тексте и другие признаки волшебной сказки — в сюжетной линии, в системе персонажей и на уровне образного ряда произведения. Отметим, например, типичный сказочный мотив «инициации», которая происходит в момент, когда герой пересекает границу между реальным и потусторонним мирами (у Булгакова это мир творчества — театра, литературы). Далее, у Максудова есть «чудесные помощники», например актер Бомбардов (это не исключает, впрочем, связи этого образа с Вергилием). Сам герой сравнивается с волком («Брюки те же самые, втянутая в плечи голова и волчьи глаза... Ну, я, одним словом!»[851], притом что волк — это важнейшее сказочное животное, своего рода посредник между миром земным и потусторонним.

Зловещим, мистическим очарованием автор наделяет мир театра, используя специфическую цветовую гамму. Во-первых, сюда не проникают лучи солнца, дневной свет, во-вторых, все окрашено в глубокие, темные, «драматические», траурные цвета: «Адский красный огонь из-под стола палисандрового дерева <…> Огонь отраженный, с потолка. Пол кабинета был затянут сукном, но не солдатским, а бильярдным, а поверх его лежал вишневый, в вершок толщины, ковер... На дворе был день в центре Москвы, но ни один луч, ни один звук не проникал в кабинет снаружи через окно, наглухо завешенное в три слоя портьерами. Здесь была вечная мудрая ночь, здесь пахло кожей, сигарой, духами. Нагретый воздух ласкал лицо и руки…»[852]

---

850 Кольцова Н. З. К вопросу о жанровом своеобразии «Театрального романа» М. А. Булгакова (Булгаков и театрализация романа) // Российское историко-культурное наследие, 2012, № 6–7. С. 167.

851 Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман). Т. 4. С. 433.

852 Там же. С. 466.

Переход в потусторонний мир ассоциируется с выходом за пределы городского топоса и — шире — мира современной цивилизации: отсюда схожесть здания театра с экзотическим животным — черепахой — и возникающий как бы случайно, «невзначай» образ скалы («Он на скале сидит, видит на сорок километров кругом», — говорит Бомбардов о Гаврииле Степановиче[853]. Этот образ потом подхватывается в романе «Мастер и Маргарита»: «скала», слово-маркер, соединяет две темы — дьявольскую, инфернальную и музыкальную, оперно-театральную: Варенуха звонит «иностранному артисту» и слышит в телефонной трубке мрачный мужской голос, поющий отрывок из романса Шуберта «Приют» («...скалы, мой приют...»[854]).

Выше уже упоминалось, что тема потустороннего мира в романе раскрывается не только с помощью сказочных ассоциаций, но и через мотив путешествия в другие страны. Булгаков расширяет ряд загробных «географических» ассоциаций, начатый еще Достоевским («Свидригайлов — поездка в Америку — самоубийство»): наряду с Америкой у него в романе фигурируют и Индия (Ганг = Стикс), и Париж, и Европа. По Европе (Альпы, Сицилия, Париж, Монте-Карло, Мадейра...) путешествует «мнимый больной» Герасим Николаевич: каждый раз, когда наступает весна, он начинает «умирать», с тем чтобы к осени воскреснуть из мертвых и вернуться из путешествия на родину.

В театральном мире есть свои всемогущие правители, и они, очевидно, не только гениальны, но и бессмертны: так, великий Аристарх Платонович, как оказывается, был лично знаком с Толстым, Тургеневым, Лесковым и, что уж вовсе невероятно, с Гоголем! Изумленный Максудов, новичок в театральном мире, по неопытности своей задает Торопецкой «неприличный» вопрос о возрасте Аристарха Платоновича, на что та оскорбленно отвечает:

---

853 Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман). Т. 4. С. 516.

854 Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Т. 5. С. 105.

«— У таких людей, как Аристарх Платонович, лет не существует»[855]. Далее тема преодоления смерти и времени «великими» Независимого театра получает пародийное развитие в сцене с актрисой Пряхиной, которая не желает отвечать, когда она родилась.

«Записки покойника» — своего рода описание, отчет о путешествии в загробный мир. «Жизнь кипит… гудит... а я как будто погребен»[856] — так говорит о себе главный герой, довольно точно подмечая странный, мрачный, призрачный характер того существования (существования ли?), которое он ведет после своего первого, (как будто неудавшегося) самоубийства. Сущность романа — поминки, тризна по покойнику, представление в его честь, и он, как виновник происходящего, не должен находиться на этом «празднике». В этом заключается двойственность, шаткость его положения. Максудов находится в самом центре феерии, карнавала, представления и в то же время наблюдает происходящее «со стороны» — как герой уже упоминавшегося рассказа «Бобок», где литературный мир становится загробным царством, в котором кипят вполне земные страсти. Обитатели потустороннего мира у Достоевского сосредоточены на вполне земных вопросах пола, еды и пр., они враждуют, сплетничают, сводят счеты друг с другом. Словом, смерть не окружает их ореолом возвышенности и светлой элегической печали, а высвечивает и выставляет в само неприглядном виде все их пороки и недостатки. Так и в романе Булгакова героя окружают не «тени» великих театральных деятелей прошлого, а режиссеры с «траурными глазами» (Миша Панин) и «старейшины» театра, которые уже отжили свое, но все еще цепляются за земное существование. Отсюда ассоциации с миром упырей, мертвецов, нежити: «Я повернул голову и увидел в углу полного пожилого человека в темной блузе… Глаза его глядели мягко, лицо вообще выражало скуку, давнюю скуку»[857].

---

855 Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман). Т. 4. С. 460.

856 Там же. С. 521.

857 Там же. С. 503.

Может показаться неслучайным, что и Достоевский, и Булгаков воспринимают мир искусства как пограничное — между жизнью и смертью — пространство (тем более в контексте явного внимания Булгакова к творчеству, поэтике Достоевского), но, видимо, здесь скорее следует говорить не о сознательной ориентации Булгакова на тот же «Бобок», не о феномене интертекстуальности, а о «памяти жанра», по Бахтину. Последний относит тексты Достоевского к мениппейной традиции («Говоря несколько парадоксально, можно сказать, что не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи»[858]).

Бахтин пишет о тесной связи жанров мениппеи и мистерии. Вспомним еще раз, что мистерия, по Бахтину, это и средневековая христианская драма, и таинство, ритуализованное действо первых религий античных народов и народов Древнего Востока. В случае христианской драмы исследователь видит в мистерии «видоизмененный средневековый драматургический вариант мениппеи»[859]. Главной чертой, сближающей мистерию и мениппею, Бахтин считает некий вселенский символический хронотоп: «Действие происходит не только «здесь» и «теперь», а во всем мире и в вечности: на земле, в преисподней и на небе»[860]. Центральная образная идея мистерии, по Бахтину, — это смерть и последующее воскресение[861] (см., например, рассуждения о рассказе «Бобок», ключевом при рассмотрении карнавального начала у Достоевского: «современные мертвецы» — бесплодные зерна, брошены в землю, но не способны ни умереть (то есть очиститься от себя), ни

858 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 137.

859 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 165.

860 Там же.

861 Как считает Е. Торчинов, сравнивший ключевые мистериальные культы божеств Древнего Востока (Аттиса, Осириса, Адониса, Таммуза) и греческие мистериальные культы, связанные Деметрой и Персефоной (Элевсинские мистерии), богом Дионисом (Самофракийские таинства), Орфеем, «как бы ни варьировались детали и сюжет мистерий, их сутью оставалось таинство смерти и воскресения». Именно мистерии, по Е.Торчинову, в качестве «главного момента» выявляли страдания, смерть и воскресение Бога, не акцентируемые или отсутствующие при этом в мифах, на которых они были основаны. (Торчинов Е. А. Религии мира. Опыт запредельного: трансперсональные состояния и психотехника. — СПб., 1998. — 384 с.)

возродиться обновленными…»[862]). Интересно отметить при этом, что в своей концепции карнавальной культуры мистерию Бахтин не разбирает подробно: видимо, оценивая ее сложность с точки зрения памяти жанра. Но именно указанные Бахтиным мистериальные черты в рассказе Достоевского станут важнейшими для поэтики Булгакова. Как кажется, у Булгакова именно мистерия становится проводником особого карнавального мироощущения; она объединяет сценическое маниппейное начало мистерий позднего Средневековья и сакральную суть древних мистерий — таинство смерти и воскрешения.

Мистериальное начало — это и есть то начало, которое объединяет все произведения Булгакова в единый текст, единое «высказывание» — булгаковиану. Многие ученые (среди них М. Чудакова, О. Бердяева, О. Есипова, В. Немцев, Б. Соколов,) в своих трудах исходили из того, что «писатель всю жизнь создавал единый текст, который в разные периоды проявлялся то в прозе, то в драматургии»[863]. На уровне поэтики связующим началом, по мнению булгаковедов, являются карнавализация и театральность: именно они объединяют все тексты Булгакова независимо от их жанровой принадлежности (от фельетонов и киносценариев до романов). В контексте данного исследования важен тот факт, что мистериальное начало у Булгакова, осваивая язык современного писателю искусства — будь то кинематограф или театр, является проявлением неомифологического сознания (точнее — мирочувствования) художника, подтверждая тезис Лосева о феноменологической природе мифа. Установка на действо — с имманентной ему установкой на синтез слова, изображения, движения, звука — и есть новый вариант бытования мифа, или неомиф.

И, разумеется, главное произведение в контексте мистериального начала в булгаковиане — это, конечно же, «Мастер и Маргарита», «закатный роман»

---

862 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 166.

863 Бердяева О. С. Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст. Дис. … докт. филол. наук. — Новгород, 2004. 324 с.

писателя, вбирающий в себя все предыдущее творчество. В полной мере понять суть булгаковской идеи жизни — смерти — воскресения Мастера-творца можно лишь в сравнении с другими мистериями писателя о художниках, их существовании на границе жизни и искусства, творчестве, гибели и бытовании после смерти. Речь идет о мистериях «Кабала святош», «Жизнь господина де Мольера», «Мольериана», «Последние дни». Сопоставление всех этих произведений, тесно связанных по замыслу и времени создания с «Мастером и Маргаритой», позволяет говорить об осознании бессмертия художника как о типологической черте последнего периода творчества Булгакова. «Мне мерещится иногда, — делился писатель с С. Ермолинским, — что смерть — продолжение жизни»[864]. В мистериях писателя само буффонное, театральное, игровое начало позволяет постичь мистериальную тайну — воскресение творца через катарсис искусства. Но если в «Дьяволиаде», «Театральном романе», «Жизнеописании господина де Мольера» можно обнаружить ту или иную мистериальную (жанровую) доминанту, то в «Мастере и Маргарите» «сошлись» языки современной мистерии – кино, театра, оперы.

Можно говорить о том, что интермедиальная сущность мистерии в творчестве Булгакова раскрывается максимально полно. Так, например, в «Кабале святош» сцена смерти Мольера представлена как «театр в театре», «разыграна»: главный герой умирает по-настоящему, играя «мнимого больного» в одноименной комедии. И здесь важно, как Булгаков организует пространство, в котором все происходит. Мольер Булгакова расстается с жизнью на сцене в верхнем пространстве, то есть в «райке» — театральном раю. Писатель отделяет нижнюю сцену от верхней, где играет Мольер: как в кукольном вертепе, пространство делится на рай и ад. А, как мы помним, в вертепе именно наверху играли мистерии, тогда как нижнюю часть отдавали комедии. Так сам Театр дает Мольеру (умирающему без покаяния) вечную

---

[864] Из воспоминаний С. А. Ермолинского. Цит. по [Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. С. 647].

жизнь. И опять метафора «творческого бессмертия» реализуется Булгаковым в «Жизни господина де Мольера»: «Человек, который живет уже четвертое столетие, несомненно, бессмертен»[865].

И, возвращаясь к «Театральному роману», следует отметить, что Булгакова, несомненно, интересовали не только вопросы творческого процесса, творческого бессмертия, личности творца, но и — прежде всего — сами тайны мироздания, жизни и смерти. Это позволяет нам рассматривать «Записки покойника», с одной стороны, как «пробу пера» перед написанием «закатного романа», а с другой стороны — как цельное и даже в какой-то степени законченное, оформленное произведение, важное для понимания творчества Булгакова в целом. Уже в этом романе присутствует узнаваемая жанровая матрица — структура вертепа, заданная средневековой мистерией, позволяющая художнику перевести тему судьбы творца во вневременное измерение. И эта жанровая доминанта высвечивается названием «Театральный роман», служащим указанием на театральную «предысторию» романа. Но при том, что уже здесь выявлено родство между драматическим театром и столь любимой писателем оперой, подлинное развитие и завершение этот едва ли не главный внутренний сюжет всей творческой жизни Булгакова обретает в «Мастере и Маргарите». Музыка — вот недостающий и главный элемент булгаковской мистерии-неомифа, который нуждается в отдельном изучении.

§ 5.4. Музыкальное в романе «Мастер и Маргарита»

Внимание к музыке, в частности, к ее возможностям при создании прозаического текста, возникло отнюдь не в XX веке[866]. Уже Достоевский, как

---

[865] Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 томах. Т. 4. — М.: Художественная литература, 1990. С. 231.

[866] Но, безусловно, именно XX век «упрочил» связь прозы и музыки. Так, уже своим названием «Симфонии» А. Белого доказывают возможность существования текста (и, более того, текста прозаического) по музыкальным законам. Мы знаем, что, работая над «Симфониями» Белый обращался к теории контрапункта Танеева. И его литературные эксперименты представляют интерес не только тем, что демонстрируют, как зарождалась и складывалась орнаментальная проза, но и тем, что они «проложили» другим писателям путь синтеза музыки и литературы (А. В. Геворкян при этом замечает, что декларируемая ориентация на музыкальный жанр — ноктюрна, сонаты — например, в творчестве А. Добролюбова, В. Брюсова и др., не всегда подкрепляется знанием законов музыки и поэтому все ограничивается названием

отмечают исследователи, интересовался конструктивными особенностями музыкального жанра симфонии в связи с литературным творчеством[867].

У Достоевского к тому же обнаруживается внимание и к опере: «Здесь же нам хочется привести одно место из Достоевского, где он с поразительной силой дает музыкальный образ разобранному нами взаимоотношению голосов… Тришатов [«Подросток» — Н. К.] рассказывает подростку о своей любви к музыке и развивает перед ним замысел оперы…»[868], – пишет Бахтин. Конечно, не будем забывать, что эту мысль Бахтин развивает в своей работе о полифоническом романе, который для него прежде всего является романом идей. Но Бахтину очень важна именно музыкальная основа теории контрапунктического развертывания текста, на которую современные литературоведы часто не обращают внимания. Это, как кажется, делает мысль Бахтина неполной, урезает ее, ведь философ мыслит музыкальными категориями. Доказательством этому служит рассмотрение композиции романа «Преступление и наказание» с точки зрения соотношения музыкальных «партий» (например, «партии женихов»). Под партиями в этом случае подразумевается не только точка зрения героя, но и его сюжетная линия и «атмосфера» образа в целом. Иначе говоря, музыкальное понятие партии Бахтин трактует широко: это своеобразный «ореол» персонажа. Он вмещает в себя характер, средства раскрытия образа, композиционно-сюжетные функции. Когда Бахтин рассуждает о музыкальном, оперном коде в творчестве Достоевского, он по сути рассматривает тексты русского классика с точки зрения их интермедиальной природы. Так же поступает Альшванг в работе «Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом»,

---

[Геворкян А. В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. М.: ИМЛИ РАН. 2009. С. 221]). Особое место среди писателей XX века занимает когорта тех, кто пришел в литературу из музыки, или кто глубоко ее любил и понимал, — например Б. Пастернак, намеревавшийся стать композитором, или тонко чувствующий музыку О. Мандельштам. Их произведения полны размышлений о музыкальной природе слова, текста, и читателю остается только «услышать» музыку автора, воспринять законы его художественного мира и пойти за ним.

867 Асриева С. А. К проблеме музыкальности «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского // Труды Самаркандского гос. университета. Новая серия, вып. 238. Проблемы поэтики, Т. 2. Самарканд, 1973.

868 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 248.

постулирующей типологическое родство музыкальных и литературных произведений[869]. Но Бахтину при этом важен и генезис текстов Достоевского, который осознанно выстраивал свои произведения по аналогии с музыкальными жанрами, и это позволяет говорить о том, что генетические связи образуются вне границ литературы.

В литературоведении XX века уже предпринимались попытки определить жанровую доминанту булгаковского романа с учетом его интермедиальности, так, например, К. Рудницкий характеризует произведение как «симфоническую драму»[870]: М. Петровский, называя это обозначение сравнением, «по существу правильным», оговаривается, что оно может быть принято «лишь как аналогия» с другим — музыкальным — искусством и «истолкования жанровой природы (жанровой типологии) Булгакова здесь нет»[871]. Но хочется возразить, что именно подобные «аналогии» зачастую наиболее точно отражают суть жанровых исканий Булгакова (в самой своей сути синкретичных). Обращение к иным видам искусства (в данном случае к музыке) и расширение границ жанра за счет привлечения музыкальных ассоциаций представляется более продуктивным текстологическим методом, чем попытка определить жанровую природу романа только лишь «изнутри» литературы. Представляется правильным следующее сравнение: как Булгаков в своей «симфонической драме» продолжает и развивает традиции «полифонического романа» Достоевского, так и Рудницкий выступает в качестве преемника идей Бахтина, сумев понять булгаковскую подсказку, намекающую на метод построения и, следовательно, толкования своих произведений. Музыка лежит у истоков творчества и Достоевского, и Булгакова, но для последнего, пожалуй, она важнее – прежде всего речь идет об оперной музыке и об опере как таковой.

---

869 Альшванг А. А. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом // Избранные сочинения. Т. 1. — М., 1964. С. 73–96.

870 Рудницкий К. Л. Михаил Булгаков // Вопросы театра. — М., 1966. С. 130.

871 Петровский М. С. Мастер и Город. Киевские контрасты Михаила Булгакова. — Киев, 2001. С. 173.

При изучении прозы Булгакова литературоведы неоднократно обращались к аналогиям в сфере музыки. Проблеме влияния музыки (и в частности оперы) на булгаковский роман посвящены работы Я. Платека, Ю. Смирнова, И. Бэлзы и др[872]. Но наиболее целостной и законченной представляется книга Б. Гаспарова «Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века»[873]. Работа Гаспарова не сводится к поиску перекличек и совпадений с теми или иными произведениями мировой культуры; автор исследует глубинные, структурные особенности произведения. Рассуждая о «Мастере и Маргарите», он проводит параллели с симфонией, в частности, с «Фантастической симфонией» Г. Берлиоза. Булгаков, как замечает литературовед, заимствует из «программной» симфонии композитора некоторые сюжетные элементы (мотив казни[874]). Однако еще более важным для Булгакова является синтез слова и звука — опера. Это следует подчеркнуть: из всего разнообразия музыки ближе всего писателю именно опера[875]. Это не просто один из шифров или кодов в романе. Это универсальный булгаковский язык, его метод мышления и основа мироощущения. Для Булгакова все рассудочное — одномерно; такой способ постижения мира — самый несовершенный, а логические построения — уводят на ложный путь (метафора ошибочного, «скользкого» пути реализуется буквально в облитой маслом дорожке, на которой поскальзывается Берлиоз, и пути Понтия Пилата: лунный путь ему кажется «укатанным маслом»).

Истина же, которая открывается Мастеру, не может быть одномерной

---

872 См.: Кузнецов С., Тростников М. Фантастическая симфония Михаила Берлиоза. (Об одной аллюзии в романе «Мастер и Маргарита») // Музыкальная жизнь, 1991, № 21–22; Платек Я. М. Странные сближения. Вчитываясь в Булгакова // Музыкальная жизнь, 1990, № 17; Смирнов Ю. М. «Музыка» Михаила Булгакова // Советская музыка, 1991, № 5. С. 60–64; Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты»// Контекст, 1978. — М., 1978. С. 156–248.

873 Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. 304 с.

874 Там же. С. 42.

875 В сущности, опера это та самая «симфоническая драма» — вспомним о вагнеровской реформе оперы. Вагнер, создавая свои оперы, стремился к синтезу искусств, единству музыкального и драматического, сплаву музыки, поэзии, сценографии. Ср. также об опере уже цитировавшийся фрагмент из «Записок покойника», когда устами комического персонажа Романуса явно говорит сам Булгаков («Если у нас ставятся пьесы, больше похожие на оперу…»).

потому, что ее не выразить одним словом, не свести к высказыванию, истина — это весь его роман в целом: Мастер «угадал» не частность, а всё, и такое звучание истины во всей ее полноте является четко оформленным комплексом идей (или «звучаний»[876]), и не равняется постмодернистскому релятивизму или иммoрализму.

Имя Мастера в романе не названо, и такая его деперсонализация не случайна (хотя хорошо узнаваем прообраз героя — Вильгельм Мейстер, и Воланд называет Мастера «романтическим»[877]). Мастер — в сущности безвольный и слабый человек — «угадал» историю Иешуа, и это чувствуют (и знают) не только герои романа, но и читатель. Но возникает вопрос, как же Булгаков убеждает читателя в том, что версия библейской истории, предложенная Мастером, «истинна». Скорее всего, читатель не воспримет как доказательство «чудеса», которые творит Воланд (совсем не случайно эти сцены воздействия на неискушенные души носят характер фарса). Вовсе не должен читатель и верить рассказу сатаны (даже если тот утверждает, что был непосредственным участником описываемых событий). Конечно, дьявол способен влиять на сознание персонажей романа, и череда странных, мистических событий в булгаковской Москве может объясняться массовым гипнотическим воздействием (хотя в эпилоге такое вариант происходящего также травестируется). Однако могущество Воланда не распространяется за границы романа, управлять сознанием читателя может только автор. А он делает это исключительно литературными методами: сменой «фокального» персонажа, «наложением» московского и ершалаимского хронотопов (что

876 Иосиф Бродский в своей Нобелевской лекции сказал: «Существуют, как мы знаем, три метода познания: аналитический, интуитивный и метод, которым пользовались библейские пророки — посредством откровения» (Бродский И. А. Нобелевская лекция // Бродский И. А. Сочинения: В 4 т. Т. 1. — СПб.: Пушкинский фонд; М.; Париж: Третья волна, 1992. 479 с.). Поэзия, по Бродскому, использует все три метода, но особенно для нее важны последние два. Думается, это суждение справедливо и для музыки (возможно, даже в большей степени), и для тех литературных текстов, которые опираются на музыку как на «универсальный» вид искусства.

877 «— О трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта?» — спрашивает Мастера Воланд (Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Т. 5. С. 371). Эпитет «романтический» рядом с именами Фауста и Шуберта указывает, очевидно, на связь персонажа как с литературой романтизма, так и с творчеством композиторов-романтиков или с классической музыкой в целом. Воланд здесь недвусмысленно проясняет происхождение образа героя.

становится возможным благодаря наличию разветвленной системы лейтмотивов и «универсальных» персонажей, способных сыграть роль учителя, ученика, предателя, провокатора[878]). Но у Булгакова есть, как кажется, еще более эффективные средства убеждения читателя в «истинности» истории Мастера. Когда читатель доходит до заключительной (уже известной ему из рассказа Мастера) фразы романа и видит долгожданное: «...Пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» (а потом снова читает — уже не как последнюю фразу последней главы, а как последнюю фразу эпилога), кто-то будто подсказывает ему: «Да, да, так все и было! Именно так все и должно было быть!». Уверенность читателя в том, что роман Мастера «совпадает» с тем, как все происходило на самом деле, основана не на знании и не на вере, а на «чувстве», ощущении правды. Такое «чувство» правды, не допускающее ни тени сомнений, такое удовлетворение от нахождения истины наиболее полно может быть воплощено в музыке, когда неустойчивое, диссонансное звучание «разрешается» в устойчивый консонанс. На уровне музыкального периода это явление называется кадансовым оборотом. Булгаковский кадансовый оборот («…Пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат») выступает как лейтмотив, как ложный финал (в последней главе), а затем как финал истинный (в эпилоге).

Согласно музыкальным законам, Булгаков, заранее рассказывая читателю о заключительных аккордах произведения[879], создает «горизонт читательских ожиданий» — «чистое» (не эмпирическое) предзнание — и программирует эмоцию, сопоставимую с катарсисом, который сильнее всего, пожалуй, переживается, в опере. Истину героя «подтверждает» сама музыка — через тяготение к «разрешению», стремление к «устойчивой ступени», обретение равновесия. Так же иррационально, «по-музыкальному» читателю

878 Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. 304 с.

879 Своеобразной подсказкой читателю, как «правильно» читать текст, служит сцена, где Маргарита перечитывает роман Мастера: «Она нетерпеливо дождалась этих обещанных уже последних слов о пятом прокураторе Иудеи, нараспев и громко повторяла отдельные фразы…» (Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. С.139).

булгаковского романа внушается и «предзнание» того, в чем именно нуждается Мастер: «укромный уголок», тихий приют для художника, где он мог бы спокойно творить. Тема дома в романе звучит постоянно, варьируется, соединяется с другими темами и мотивами (любви, одиночества, денег и т. д.), то в мажоре, то в миноре. Она может приобретать сниженное звучание (тот самый «квартирный вопрос»), а может разрастаться до вселенских трагедийных масштабов (тема остановившегося мгновения, вечности) или звучать по-свидригайловски (см. эпизод со сном Маргариты, где мотив вечности раскрывается под знаком дурной бесконечности, которая видится Свидригайлову «деревенской закоптелой банькой с пауками»). У Мастера при жизни был недолгий момент своего «земного рая» — его арбатский переулок, уютные две комнаты в подвале особнячка с маленьким садом (отметим, как тема дома «заземляется» — движется вниз, в подвальчик). И это, конечно, вызывает ассоциации с бидермайером, так называемой мещанской сентиментальной идиллией, мотив которой звучит и в эпилоге, наряду со всеми другими вариациями темы дома (именно пушкинское звучание преобладает в описании последнего приюта Мастера: покой и воля).

Быт у Булгакова поэтизируется, как кажется, также «музыкальным» способом. Музыка Шуберта на протяжении всего романа «проводит» «демоническую» тему (слова «скалы мой приют» из романса Шуберта слышит Варенуха в телефонной трубке, когда звонит в квартиру № 50); в описании последнего приюта Мастера музыка «одомашнена», подчеркивает идилличность, умиротворенность картины. Это тоже не случайно: с одной стороны, Шуберт[880] является одним из первых композиторов-романтиков, а с другой, он представляет венский бидермайер, частью своего творчества предлагая «бюргерский» вариант романтизма. Музыка, таким образом, из всех видов искусства лучше всего способна показать одну и ту же тему с разных сторон, заставить ее звучать в разных ладах и тональностях — грустно, радостно, пугающе. Она может и настраивать на созерцательный,

880 О Шуберте в тексте напоминает и образ «прекрасной мельничихи» Пилы — матери Понтия Пилата.

философский лад, и провоцировать на шутовство. Именно при помощи музыкальных средств легко показать, как высокая мечта оборачивается тяжким наказанием, адом или становится чем-то очень знакомым, привычным — и для этого достаточно только использовать модуляцию.

«Музыкальность» в романе Булгакова проявляется и в смене «тональностей»: в переходе от комичных эпизодов с «неразлучной парочкой», Коровьевым и Бегемотом, к лирическим сценам с Мастером и Маргаритой, его музой, или к комедийной и вместе с тем философской партией Ивана Бездомного, трагической партии Иешуа и т. д.). Музыкальное начало проявляется и в варьировании ритма фразы, абзаца. Ритмический рисунок меняется от поэтически возвышенного до патетического и мощного: «И было в полночь видение в аду. Вышел на веранду черноглазый красавец с кинжальной бородой, во фраке и царственным взором окинул свои владения. Говорили, говорили мистики, что было время, когда красавец не носил фрака, а был опоясан широким кожаным поясом, из-за которого торчали рукояти пистолетов, а его волосы воронова крыла были повязаны алым шелком, и плыл в Караибском море под его командой бриг под черным гробовым флагом с адамовой головой»[881]. А затем — переход к «пританцовывающему» ритму с синкопами и внезапная смена повествовательной стратегии (в музыке это называется отклонением[882]) — переход к повествованию от первого лица, вторжение в текст ершалаимского плана (узнаваемая мысленная фраза Понтия Пилата): «И плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... ***о боги, боги мои, яду мне, яду***!.. И вдруг за столиком вспорхнуло слово: „Берлиоз!!“ Вдруг джаз развалился и затих, как будто кто-то хлопнул по нему кулаком. „Что, что, что,

881 Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Т. 5. С. 61.

882 Отклонение — смена тональности внутри музыкального построения без закрепления новой тоники. Отклонение обычно носит кратковременный характер, является средством выделения отдельных аккордов. Возможно, «мениппейная» природа булгаковского романа (с его сочетанием торжественно-патетического и сниженного, богатой палитрой комического и многоплановым хронотопом) объясняется не только ориентацией на устройство «Божественной комедии» или «Фауста», но и влиянием оперы: опера всегда подразумевает так называемые дивертисментные вставки. В некоторых эпизодах романа также отчетливо проявляются традиции оперы-буфф.

что?!!“ — „Берлиоз!!!“. И пошли вскакивать, пошли вскакивать...»[883]. Стремительность бега Бездомного по Москве Булгаков передает при помощи безглагольных конструкций, эллипсисов; он укорачивает фразу, «сжимает» ее («Еще несколько секунд, и вот какой-то темный переулок… Опять освещенная магистраль — улица Кропоткина, потом переулок, потом Остоженка и еще переулок, унылый, гадкий и скупо освещенный…»[884], Булгаков достигает эффекта выписанного ускорения (в долгом, «трудном» пути Иешуа). А в конспективном, слегка сумбурном завершении московских глав, где автор подводит итоги, ссылаясь на сплетни, слухи, и где приводится «кощунственный» рассказ о «трудном» пути арестованного кота, мы наблюдаем эффект стреттирования — «сжатия» основных музыкальных тем. Читатель вновь «слышит» все основные «московские» партии, но в «ускоренном темпе».

По А. Ремизову, все писатели делятся на «ушатых» (тех, кто в своем творчестве идет от звуковых впечатлений) и «глазатых» (для кого важнее зрительные ощущения). Эта классификация, конечно же, как любое обобщение, условна: синкретизм ощущений для Булгакова гораздо важнее, и его «музыку» нельзя воспринимать отдельно от «живописи» (цветовых лейтмотивов, ярких «мазков» краски, рассыпанных по тексту, разнообразной палитры городского пейзажа — причем и для Москвы, и для Ершалаима она своя, разная). Но при этом писатель раз за разом делает акцент на характеристиках тембра голосов героев. Сам булгаковский читатель должен быть «ушатым», и тогда он лучше понимает, каково место персонажа в «партитуре» романа. И главные, и второстепенные, и даже эпизодические (а иногда и вообще «не видимые читателем») герои с их сюжетным линиями существуют в произведении (и в ощущениях читателя) как голосовые партии: басовая партия («бас», «тяжелый бас», «низкий тяжелый голос» Воланда),

883 Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Т. 5. С. 60–61.

884 Там же. С. 52.

партия тенора (точнее, теноров — «треснувший тенор» регента[885], невидимый «нервный тенор», исполняющий арию Германна), партия баритона («приятный звучный и очень настойчивый баритон» председателя акустической комиссии Семплеярова, «мягкий баритон» артиста из сна Никанора Ивановича, «тусклый баритон» в хоре голосов, исполняющих «Славное море, священный Байкал»), контральто (контральто писательницы Штурман Жорж, «контральтовый голос мадам Петраковой»).

Опера повсюду в тексте романа оставляет свои «знаки»: здесь и неоднократное упоминание композиторов и музыкальных героев в их сочинениях, и различные художественные детали — портретные, предметно-бытовые, а также мелодика фраз, абзацев, поэтому, анализируя текст «Мастера и Маргариты», следует опираться на разные теоретические музыкальные дисциплины (полифония, гармония, история музыки и т. д.).

Явно театральную (оперную) природу имеют в романе некоторые пейзажные зарисовки: например, подчеркивается «искусственное», «рукотворное», как в театре или опере, происхождение дня и ночи, света и тьмы («Ночь начала закрывать черным платком леса и луга…»[886]. Река, которую мы видим с высоты ночного полета Маргариты, вызывает «оперные», «театральные» ассоциации, возможно, здесь даже есть намеки на увертюру «Рассвет на Москве-реке»[887] в опере «Хованщина» (там ощущение расширяющегося пространства передается не только музыкой, но и при помощи декораций — в значительной степени). Сам полет ведьмы Маргариты — это своего рода увертюра к «опере» (конечно же, вспоминается «Фауст» Гуно с ее главной арией («Сатана там правит бал»).

---

885 Явным «музыкальным» намеком и отсылкой к характеристике музыкального инструмента является одно из имен Коровьева — Фагот. Здесь, вероятно, наряду с лейтмотивом (прежде всего портретным, который закрепился в русской литературе со времен «Войны и мира») использует и лейттембр.

886 Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Т. 5. С. 367.

887 Сцена купания Ивана Бездомного в таком случае прочитывается как пародия, травестия этой увертюры, как «закат на Москве-реке».

Появление персонажей в булгаковском романе можно с полным правом называть театральным или оперным entrez («выходом»), потому что это всегда запоминающееся действо: вспомним Мастера, торжественно надевающего на голову шапочку с вышитой желтым шелком буквой «М», или Маргариту, идущую с желтыми цветами в руках, подобно мелодраматической героине — Маргарите Готье, «даме с камелиями», или Коровьева в своем клетчатом кургузом пиджачке и жокейском картузике. У многих персонажей есть присущая только им «бутафорская амуниция», которая указывает их театральное, оперное «амплуа» — Мефистофеля (шпага), клоуна-трикстера (примус в лапах Бегемота, обглоданная куриная кость в кармане пиджака Азазелло).

Если говорить о портретных характеристиках персонажей, то они, так же, как и описание предметных деталей — атрибутов героев призваны сразу четко обозначить функцию, амплуа персонажа: например, роль красавицы-служанки (и поэтому описания внешности домработницы Наташи нет, есть лишь безликое, максимально общее определение — «красавица»), роль ведьмы (у Маргариты развившаяся черная прядь, сросшиеся густые брови в сцене превращения в ведьму), роль Мефистофеля (у Воланда глаза разного цвета) и т. д. Можно предположить даже, что Булгаков, описывая персонажей, осознанно избегает нюансов, подробностей: он указывает только те детали, которые бросаются в глаза, видны «издалека» — то есть из «зрительного зала» (как запоминающиеся детали облика Мефистофеля-Шаляпина), и поэтому, как кажется, уместно даже сравнить Булгакова с театральным гримером. Он набрасывает рисунок партии «артиста» (вспомним, кстати, как это делает Гоголь в предваряющих «Ревизора» «Характерах и костюмах (замечаниях для господ актеров)»). Таким образом, автор романа «Мастер и Маргарита» отказывается от литературных приемов (в частности, от психологического портрета) и обращается к условностям других искусств, прежде всего к театральной, оперной условности.

Театральное искусство — самое «условное» из всех искусств («единство места и времени» — неотъемлемое его качество); и именно в театре художник,

творец, режиссер может наглядно продемонстрировать прием «преодоления» времени и пространства. В «Театральном романе» мотив раздвигающегося пространства является одним из важнейших. Максудов наблюдает «миражный мир» своего рождающегося романа через окошко «волшебной коробочки». Затем он становится свидетелем того, как «волшебная коробочка» чудесным образом превращается в театральную сцену и даже в само пространство романа. В «Мастере и Маргарите» пространство раздвигается теми же театральными средствами: на балу у сатаны Маргарита (и мы, читатели) встречается с цветом мировой культуры, известнейшим историческими персонажами. Заметим, что только единственный «актер» во время этого грандиозного театрализованного действа — Воланд — позволяет себе выйти на сцену в «репетиционной одежде» (в своей длинной сорочке): «Поразило Маргариту то, что Воланд вышел в этот последний великий выход на балу как раз в том самом виде, в каком был в спальне Все та же грязная заплатанная сорочка висела на его плечах, ноги были в стоптанных ночных туфлях. Воланд был со шпагой, но этой обнаженной шпагой он пользовался как тростью, опираясь на нее»[888]. Воланд, как великий актер, избалованная вниманием, капризная звезда сцены, может «собрать зал», даже не заботясь о гриме и костюме. Однако остальные «артисты» непременно должны быть в костюмах (даже если это туфельки и драгоценности на нагом женском теле или фрачный галстук бантиком и вызолоченные усы — у кота Бегемота).

Условность приемов при создании образов дополняется нарочито театральной манерой поведения некоторых из них. Они, как говорится, «играют на публику». Так, во время сеанса черной магии в Варьете действия и реплики Коровьева и Бегемота, их наигранное удивление, и «ожидаемые» собеседником вопросы — не что иное, как «заготовленная» импровизация. Эта манера поведения парочки сохраняется, даже если рядом нет зрителей, Коровьев и Бегемот все равно продолжают «играть на публику»: «…ровно

888 Сама спальня, «очень небольшая комната», в которой находятся главные участники бала, напоминает гримерную комнату, в которой актеры готовятся к выходу на сцену, общаются, едят и пьют, играют в шахматы.

через минуту после происшествия на Смоленском и Бегемот и Коровьев уже оказались на тротуаре бульвара, как раз напротив дома Грибоедовской тетки. Коровьев остановился у решетки и заговорил:

— Ба! Да ведь это писательский дом. Знаешь, Бегемот, я очень много хорошего и лестного слышал про этот дом. Обрати внимание, мой друг, на этот дом! Приятно думать о том, что под этой крышей скрывается и вызревает целая бездна талантов.

— Как ананасы в оранжереях, — сказал Бегемот…»[889].

Герои говорят друг с другом не потому, что желают сообщить что-то друг другу или обменяться впечатлениями. Этот диалог рассчитан на публику, подобно старинному драматургическому приему — реплике a parte, только тут это не одна реплика, а целый диалог a parte. Дурачество, клоунская реприза Коровьева и Бегемота, как кажется, все же рассчитана на зрителей, и в данном случае это могут быть только читатели (зрители, слушатели). Такие своего рода дивертисменты есть и в серьезных операх[890]: в частности, в опере Гуно (трагической по сути) есть шутливая песня о блохе, и эта песня пользовалась популярностью во времена Булгакова. Безусловно, знал ее и сам Булгаков.

При этом диалоги и монологи «высоких» героев, которые содержат высказывания развернутые, эмоционально богатые, с тончайшими переходами настроения, не могут не вызывать ассоциаций с оперными дуэтами и ариями. Не случайно Вулис использует слово «дуэт», характеризуя диалоги персонажей: «Знакомы литературе любовные дуэты»[891].

Иногда романные «аналоги» оперных персонажей «разбросаны» по тексту произведения и не пересекаются в эпизодах — этим связь с оперой несколько затушевывается. Так, к драме Пушкина и опере Мусоргского «Борис Годунов» отсылают как фамилия «Лиходеев» и упоминания

---

889 Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Т. 5. С. 342.

890 Сочетание трагического и комического — вообще важнейшее, корневое свойство большой оперы — оперы-сериа (итал. opera seria — серьёзная опера).

891 Вулис А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 60.

«самозванца» и «Лжедимитрия», так и тема больной совести (картина физических и «нравственных» мучений Степы Лиходеева, вызванных похмельем, с головной болью и страхом вспомнить содеянное накануне) и мотив галлюцинаций, видений, призраков («мальчиков кровавых в глазах»), связанный с появлением Воланда в квартире Лиходеева. Далее, интересно отметить, что в черновиках романа Иван Бездомный прямо ассоциировал себя с юродивым из оперы «Борис Годунов». Эта тема юродства героя, его высокого, «святого» безумия есть и в последней версии романа, но она прочитывается скорее в евангельских (Бездомный — летописец, «евангелист-историк»), фольклорных (Бездомный — Иванушка-дурачок), литературных (Бездомный — Чацкий) ассоциациях[892].

Интересно, что пушкинские реминисценции в романе Булгакова подаются именно музыкальными средствами. Б. В. Соколов в «Булгаковской энциклопедии» обратил внимание на то, что сцена прощания героев с Москвой и московской жизнью «вписана» в пушкинское стихотворение «Пора, мой друг, пора…»[893]. И надмирный космический пейзаж, актуализирующий тему вечности, и словесный ряд имеют пушкинский адрес: «Пора, пора!» — восклицают герои; Мастер не заслужил «света», но заслужил «покой». И пусть слово «свет» используется в другом значении, само звучание слова «настраивает слух» читателя. Более того (добавим от себя), именно смещение акцента с внутренней на внешнюю форму слова свидетельствует о музыкальном (по сути, феноменологическом) восприятии Булгаковым пушкинского шедевра. Музыка становится проводником пушкинской философии, тем лосевским «вЕдением», которое оказывается больше и объемнее рассудочного знания. Булгаков музыкальными средствами (стретты или стретты с преобразованиями — когда музыкальная тема «сжимается» или, напротив, проводится в увеличении) доносит до читателя пушкинскую

892 Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. С 36─39.

893 Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. — М.: Локид; Миф, 1997. С. 296–297.

систему ценностей. Разумеется, музыка в романе неотделима от цвета и света (точнее цветописи и светописи).

Булгаков ставит перед собой задачу превратить читателя в зрителя, в слушателя. Музыкально-оперная трактовка романа помогает нам понять его неоднозначную проблематику. Задача данного исследования — приблизиться к постижению этих законов, услышать, «разъяснить» булгаковскую «музыку», которая не сводится к эвфонии, к «музыкальности» фраз, не исчерпывается полифонической, контрапунктической организацией произведения, но является философским ядром романа — тем «духом музыки», которым должен проникнуться читатель.

В романе «Мастер и Маргарита» обнаруживаются параллели с различными видами оперы. Ершалаимский повествовательный план можно соотнести с оперой-сериа (жанр итальянской оперы с легендарно-историческим или мифологическим сюжетом с преобладанием сольных номеров). Линия Понтия Пилата и Иешуа, которая насыщена продолжительными диалогами и размышлениями, на сцене могла бы быть представлена сольными ариями. Любовная сюжетная линия Мастера и Маргариты уподобляется лирической опере. Многочисленные сцены с котом Бегемотом и Коровьевым вызывают ассоциации с оперой-буфф (музыкальной комедией), с бурлеском (музыкальной грубовато-комической пьесой) и интермедиями (комедийными пьесками или сценками, которые разыгрывались между действиями основной оперы). Наконец, в повествование включаются фрагменты различных музыкальных произведений (например, русская народная песня «Славное море, священный Байкал», полонез из оперы «Евгений Онегин», фокстрот «Аллилуйя», уже упомянутые строки из романса Шуберта и т. д.) — как в опере-пастиччо (опере, состоящей из мелодий и арий различных, написанных ранее опер; попурри из арий).

Итак, в закатном романе Булгакова встретились и объединились элементы различных видов искусства – кинематографа, драматического театра, оперы, благодаря чему синкретическое, интермедиальное начало,

разумеется, не подчинило себе начало сугубо литературное (точнее — эпическое, или романное), но развернуло романный жанр в сторону мистерии, с ее восходящей к мифу «вещественностью» и чувственно ощутимой реальностью, о которой писал Лосев. Суггестия теперь достигается не за счет архаизации – обращения к «нутряному», «кромешному» слову, как это происходило в платоновском неомифе — притче, но за счет активизации тех видов искусства XX века, которые на новом этапе возродили площадные мистерии, балаганную эстетику. Средневековая мистерия, совмещающая в себе высокое и низкое, свободно себя чувствующая на всех «этажах» культуры — от верхнего, сакрального, до нижнего, профанного, мощно ворвалась в жизнь человека XX столетия в обличье кинематографа, эстрадных представлений — варьете, кабаре и пр. (при этом Булгаков трагически ощущает древнюю, едва ли не звериную, природу массовой культуры, уничтожающей сакральное, присваивающей себе высокое и подменяющей его собой). Высокое искусство в условиях диктата пошлости становится отдушиной для избранных, для немногих, обретая статус сокровенного знания, почти религиозного откровения (и в этом Булгаков сближается с Мандельштамом, для которого культура стала религией). Высокая тема творца, художника обретает в буффонадной, карнавальной (мениппейной, по Бахтину) атмосфере тем более пронзительное звучание. И, разумеется, эпиграфом к своему роману Булгаков высвечивает не только тематический план, но и сами жанровые истоки произведения: диалог, сводящий в пространстве мира-сцены голоса, звучащие из иной реальности, многоярусный хронотоп, зрелищность сцен и эпизодов, — все это должно настроить читателя на восприятие не повествования, но действа. Перенося в роман структуру «Фауста» — как пьесы, так и созданной на ее основе оперы, Булгаков подарил современной культуре принципиально новую модель эпического жанра — романа-мистерии, или разновидности неомифологического романа.

Еще раз отметим, что сама по себе установка писателя на синтез искусств — и ориентация на музыку в том числе — отнюдь не всегда является

следствием мифопоэтических устремлений автора. Как уже подчеркивалось во Введении, едва ли возможно романы Г. Газданова воспринимать в русле неомифологизма — прежде всего потому, что сложно выявить сугубо газдановский авторский миф. Однако тема «Булгаков — Газданов», на наш взгляд, нуждается в серьезном исследовании, при том, что параллели между их творчеством на данном этапе пока возможно проводить по разряду сугубо типологических (хотя Яблоков выдвигает версию, согласно которой Газданов не мог обойти вниманием творчество представителя метрополии). Отмеченная Яблоковым[894] внутренняя близость двух уникальных художников слова базируется на рассмотрении линий их судеб (Булгаков стал ярчайшим представителем творчества метрополии — и таков был отнюдь не его выбор, тогда как во многом автобиографический герой Газданова признавался, что волею случая оказался на стороне белой гвардии). Стоицизм, с которым Булгаков переносил все тяготы (то «великолепное презренье», о котором писала Ахматова), сопоставимо с железной волей «героического Гайто», героя французского сопротивления. Важен для Яблокова и «владикавказский след» в творчестве двух писателей, и мотив железной дороги.

Но наибольшего внимания, на наш взгляд, в контексте данного сопоставления заслуживает тема синтеза искусств, поскольку Газданов, безусловно, обновляет жанр романа не столько под влиянием Пруста, но и музыки. Так Яблоков пишет: «Интересным представляется изучение музыкально-лейтмотивной структуры первого газдановского романа в связи с музыкальными аллюзиями у Булгакова»[895].

В данном исследовании параллель «Булгаков — Газданов» важна именно в контексте постижения особенностей жанра неомифологического романа, позволяя подчеркнуть, что одной лишь ориентации на законы музыки при создании романа для выхода в поле неомифологизма недостаточно, о чем

---

894 Яблоков Е. А. Железный путь к площади Согласия («Железнодорожные» мотивы в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» и произведениях М. Булгакова) // Газданов и мировая культура. Калининград: ГП «КГТ», 2000. С. 148–174.

895 Там же. С. 174.

свидетельствует и весьма значительный ряд писателей, для которых верленовский лозунг сохранял свою актуальность (Белый, Пастернак, Мандельштам и др.)[896].

Кроме того, музыка, как мы попытались доказать в этой главе, — далеко не единственный вид искусства, участвующий в создании булгаковской мистерии.

Если попытаться одним словом обозначить ядро булгаковской традиции в современной русской литературе, то, пожалуй, этим словом будет «фаустиана» — понятие емкое, но в свою очередь нуждающееся в толковании. Действительно, русская фаустиана XX века — это не только комплекс тем и мотивов, но прежде всего определенная культурная парадигма, вбирающая в себя произведения разных жанров и разных видов искусства — от музыки до кинематографа. Что не менее важно, эти произведения также принадлежат разным «ярусам» культуры — от массовой, развлекательной до высокой.

В литературе диапазон различий между высокой и массовой литературой, в которой обнаруживается булгаковский «след», проступает особенно наглядно. Как подчеркивает Харитонова, «… к творческому опыту М. А. Булгакова на протяжении уже не одного десятка лет обращаются многие писатели: Ч. Айтматов, братья Стругацкие, Л. Петрушевская, Ю. Буйда, Д. Липскеров и др.»[897]. Несложно заметить, что в перечислительный ряд включены писатели разной направленности и разного масштаба дарования. И это неслучайно: в самой природе «закатного» булгаковского романа, ставшего «визитной карточкой» творчества писателя в целом, заложено сочетание несочетаемого — эстетика китча и высокие, сакральные темы, бурлеск, буффонада и торжественная, поистине чеканная проза «евангельского» плана

---

896 См. также Кольцова Н. З., Нижник А. В. Между музыкой и речью: молчание и тишина в творчестве Г. Газданова // Новое литературное обозрение. 2021. № 4(170). С. 78–89; Кольцова Н. З., Нижник А. В. Музыка в творчестве Г. Газданова («Безмолвный концерт» в «Вечер у Клэр» и «немая симфония» в «Эвелине и её друзьях») // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2018. № 3. С. 111–120.

897 Харитонова З. Г. Булгаковские традиции в романе братьев Стругацких «Отягощенные злом» // Ученые записки Казанского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. № 6. С.99.

повествования.

Интересно, что некоторые темы современной литературы читателем опознаются как сугубо булгаковские, при том что они в свою очередь «предзаданы» Булгакову традицией (в том числе такие «классические» темы, как творец и его муза, судьба художника, художник и власть). Такова же участь и вполне канонических жанров мировой культуры — романа о романе и романа о художнике. Сегодня они ассоциируются именно с булгаковской традицией — и это закономерно, поскольку именно в «Мастере и Маргарите» они обрели законченное, поистине совершенное воплощение.

«Тень» Булгакова видится современному читателю каждый раз, когда местом действия в произведении оказывается Москва, и это также неудивительно, ведь именно Булгакову удалось окончательно оформить «московский текст», привнеся в него узнаваемые элементы петербургского мифа. Теоретическое обоснование явлению городских текстов (как важнейшей разновидности так называемых локальных мифов) литературоведами будет дано позже — уже во второй половине XX века. Работа Топорова «Петербург и петербургский текст русской литературы», которой предшествовали и «Душа Петербурга» Анциферова, и «Петербургская поэтика» Вейдле, стала поворотным пунктом в традиции, тянущейся если не от основания Петербурга, то от осмысления его роли в русской культуре художниками слова. Но в сознании не только обывателя, но и знатока русской литературы именно писателям и поэтам по праву принадлежит первенство в открытии, создании не темы, но именно мифа — современного городского мифа, который обладает «вещественностью», «осязаемостью» — об этом рассуждал Лосев в своей работе «Диалектика мифа». И, как всякий миф, текст Булгакова продолжает жить в произведениях, написанных после него, даже если сложно рассуждать о непосредственном влиянии романа на замысел того или иного автора. Внимание к топографии, тщательно выписанные маршруты героев (особенно, если среди этих героев фигурируют рассуждающие коты, как в романе Г. Служителя) не оставляют читателю сомнений в генезисе не только персонажа (предками кота Савелия в

романе Служителя выступают и кот Мур, и — по крайней мере, с точки зрения читателя — Бегемот), но и образа города.

И все же наиболее узнаваемым для «коллективного бессознательного» современного читателя является прием совмещения мистического и бытового планов, прием, благодаря которому формируется гротескная картина мира. Так, В. Катаев видит в Булгакове не только ярчайшего представителя гоголевского направления в литературе 1920-х годов. (или так называемого гротескного реализма), но и автора самого понятия «русская гофманиана»: «Это он пустил в ход словечко „гофманиада“, которым определялось каждое невероятное происшествие, свидетелем или даже участником коего мы были»[898].

И не случайно булгаковская линия наиболее отчетливо прослеживается в произведениях, относящихся к жанрам научной фантастики и фэнтези (в произведениях Лукьяненко, Перумова, Семеновой и др.).

Разумеется, между современными беллетристами, наследующими булгаковской традиции (и во многом «уплощающими», если не обедняющими ее), и собственно романом «Мастер и Маргарита» есть «посредники» — признанные мастера фантастики, в свою очередь усвоившие уроки Булгакова, и отнюдь не только в области решения религиозных вопросов. К таким «наследникам», безусловно, относятся братья Стругацкие: «Произведения Булгакова и Стругацких сближает многое: переплетение смешного и серьезного, обыденного и высокого, реального и фантастического, интерес к сопряжению прошлого, настоящего и будущего, к проблеме эксперимента и его последствий. Эти черты сходства определяют особенность авторской позиции, проявляются на уровне стиля, композиции, всей художественной структуры их произведений»[899]. В произведениях братьев Стругацких есть и прямые отсылки к роману. Так, Игорь Мытарин, герой романа «Отягощенные

---

[898] Катаев В. П. Алмазный мой венец // Катаев В. П. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 7. — М.: Художественная литература, 1984.с. 68.

[899] Харитонова З. Г. Булгаковские традиции в романе братьев Стругацких «Отягощенные злом». С 99–100.

злом, или Сорок лет спустя» пишет в своем дневнике: «Ни у кого не вызовет сомнения, скажем, что Демиург — фигура совершенно фантастическая (наподобие булгаковского Воланда)...»[900]. Однако подчеркнем еще раз: булгаковская традиция не сводима исключительно к мистическому плану.

Востребованной в русской литературе и кинематографе второй половины XX века оказалась еще одна составляющая булгаковского романа — его «детективный» элемент, безусловно, сопряженный с московской мистикой 1930-х годов — в том числе «шпиономанией». Братья Вайнеры («Визит Минотавра»), Еремей Парнов («Ларец Марии Медичи») в своих произведениях, на основе которых создаются популярные фильмы и телесериалы, эксплуатируют булгаковский прием, в свою очередь восходящий к творчеству Достоевского. Интересна, однако, своего рода инверсия булгаковской модели: если в «Мастере» травестировалась детективная линия (достаточно вспомнить карнавальный финал с участием несчастного армавирского кота, вздорными предположениями о происхождении Воланда и т. п.), то в произведениях преемников Булгакова детективное расследование становится сюжетной основой, тогда как мистический план в известной степени подчинен ему (в романах Парнова ирония сопутствует и темам религии, и образам тех героев, которые искренне верят в потустороннее). Особенно плотным является реминисцентный фон в романе «Ларец Марии Медичи»: это и узнаваемый хронотоп Москвы (московское лето с солнцем, отражающимся в окнах и «закатывающимся за крыши домов», если не грозы, то ливневые дожди, стремительный проезд автомобиля по Патриаршим прудам, Бронной и т. п.), и тянущаяся от Гоголя и Булгакова специфическая ономастика с характерным сочетанием обыденного и странного в именах персонажей (Женевьева Овчинникова, Вера Фабиановна Пуркуа). Собственно, сам зачин — пропажа знатного иностранца — уже воспринимается как недвусмысленная отсылка к Булгакову. Первые же строки

900 Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Отягощенные злом: Фантастические произведения. — М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2006. С.10.

романа проецируются на начало «Мастера и Маргариты: «Хуже нет, когда пропадают иностранцы! Этот же, очевидно, пропал вчера примерно между двенадцатью пополудни и семью вечера. В двенадцать его видели за вторым завтраком в ресторане гостиницы «Россия», а в семь он должен был занять кресло в третьем ряду театра на Таганке»[901]. Узнаваемые образы и детали щедрой рукой Парнова рассыпаны по всему тексту. Тут и освежающие напитки, продающиеся на Патриарших, и воспоминания одного из персонажей о трамваях 1920-х годов. Есть в романе Парнова даже осетрина, степенью «свежести» которой интересуется детектив Люсин.

Безусловно, столь плотный реминисцентный слой романа способствовал успеху у советской интеллигенции (собственно, именно адресация подготовленному читателю и позволяет поместить произведения Парнова в разряд не массовой литературы, но беллетристики — развлекательной литературы для образованной публики: вспомним рассуждения Чупринина о так называемой «двухадресной литературе»[902]).

И все же не менее, а, думается, и более, ощутимым «присутствием» булгаковского романа в литературе сегодняшнего дня оказывается жанровая модель романа-мифа с безошибочно узнаваемой палимпсестной структурой — многоплановым построением хронотопа (которое создает иллюзию одновременного протекания событий в разных «мирах», будь то мир исторического прошлого или условный мир фантастики) и сочетанием бурлеска и травестии (того шуткосерьезного, которое у Бахтина связано с мениппейной моделью).

Литература нынешнего тысячелетия, к слову, настолько удачно освоила прием наложения временных планов — одной из форм спатиализации (приема, как подчеркивает Фрэнк, позволяющего «преодолеть время как специфическое условие восприятия»[903]), что юный читатель может и не

---

901 Парнов Е. И. Ларец Марии Медичи. М.: Детская литература, 1972. С. 5.

902 Чупринин С. И. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. — М.: Время, 2007. 768 с.

903 Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе// Зарубежная эстетика и теория

догадываться о наличии в тексте следов булгаковской традиции. Более того, влияние фантастики, идущей и от литературы, и от кинематографа, компьютерных игр и проч., не только для читателя, но и для начинающего автора может быть не менее важным, чем ориентация на творчество Булгакова. Впрочем, и произведения писателей старшего поколения, очевидно, в своей генеалогии могут иметь явления массовой культуры. Наиболее ярким примером выступает творчество В. Пелевина, для которого модель компьютерной игры («Принц Госплана») не менее (но и не более) важна, чем традиции Мамлеева, Стругацких и, конечно, Булгакова. Пожалуй, ни одно из произведений Пелевина не обходится без отсылки к булгаковскому наследию, что отнюдь не обязательно подразумевает восхищение современного автора талантом классика. Важна собственно установка на диалог, а подчас и на полемику (думается, такого же рода спор с Булгаковым можно обнаружить еще у одного писателя, явно не относящегося к почитателям булгаковского творчества, — у Саши Соколова, особенно в «Палисандрии»). Есть у Пелевина произведения, в которых он, кажется, стремится продемонстрировать владение всеми видами булгаковской техники[904].

Одним из наиболее ярких последователей Булгакова в 1980-е годы являлся В. Орлов, которого, по словам самого автора, недоброжелательно настроенная критика даже окрестила «Булгаковым для бедных»[905]. Нет сомнений, что автора одного из самых нашумевших произведений 1980-х — романа «Альтист Данилов» — задевало не само по себе сопоставление с Булгаковым, но указание на принадлежность иному ярусу культуры — литературе сугубо развлекательной. От собственно булгаковской традиции Орлов отмежеваться не стремится. Так, на вопрос о любимых писателях он отвечает: «Таких слишком много. Но я работаю в жанре магического реализма,

литературы. XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 194-213.

904 Кольцова Н. З., Логачева Т. Е. Виктор Пелевин: между метафорой и аллегорией, или Маска Булгакова и ее последующее полное разоблачение // Проблемы неклассической прозы. Выпуск 2. — М.: МАКС Пресс, 2016. С. 269–274.

905 Орлов В. В. Усы. — М.: АСТ, 2013. С. 286.

поэтому для меня Гоголь, Гофман, Булгаков, Музиль очень интересны»[906]. (Попутно отметим смешение категорий стиля и жанра в высказывании Орлова.)

Видимо, желая утешить писателя, Лев Скворцов вовсе отказывается видеть в его романе влияние Булгакова, «… с творчеством которого литературная молва или незадачливые критики связывают нашего автора-современника по сюжетам и стилю без всяких на то оснований»)[907].

Думается все же, что оснований для выявления булгаковского следа в романе Орлова более чем достаточно, однако лежат они в сфере не сюжетики и тем более стиля (и здесь, пожалуй, со Скворцовым согласиться можно, поскольку Орлов — мастер «прямого высказывания», булгаковское остроумие, основанное на мерцании смыслов, ему не свойственно), сколько самих принципов организации текста.

В «Альтисте Данилове» есть очевидные отсылки к фаустиане (тема пакта с дьяволом тут предстает в оригинальной огласовке: договариваться герой должен и с самим собою в силу двойственности своего земного и одновременно инфернального происхождения), а также к гоголевско-булгаковским «кулинарным отступлениям» (они не скрывают своего литературного происхождения). Отметим также прием совмещения бытописания и фантастики, восходящий к традиции русской гофманианы в соединении со специфическим «москвоведением». Но помимо этого в романе обнаруживаются такие признаки булгаковской «мистерии», как многоуровневое построение хронотопа (по сравнению с булгаковским «вертепом» организованного более прихотливо и затейливо, но в силу этого, может быть, не столь совершенно с композиционной точки зрения), стремление выйти за пределы литературы и обратиться к иным видам искусства. Отметим, однако, что музыка, которая для Булгакова являлась средством постижения мира и, соответственно, способом организации текста,

---

906 Орлов В. В. Усы. С. 286.

907 Там же. С. 412.

у Орлова низведена до уровня темы. Сколь бы скрупулезен он ни был в описании партитур, особенностей музыкального исполнения и т. п., подобные пассажи локализованы в пространстве его романа (наряду с отступлениями на иные — в том числе и на кулинарные — темы). В количественном отношении музыкальные «дивертисментные номера» у Орлова даже превосходят булгаковскую «музыку» (в том числе и оперную), однако едва ли к его роману приложимо понятие мистерии XX века, объединяющей в себе различные виды искусства, в том числе и кино, и театра, и цирка.

В «Мастере и Маргарите» зрелищность сцен, «дуэты», «арии», хоровое исполнение популярных песен оттеняется кинематографическими эффектами, цирковыми фокусами — и в этом отношении роман Орлова вряд ли может быть поставлен в один ряд с булгаковским шедевром, при том что собственно замысел, алгоритм, «подсказанный» Булгаковым, несомненно, в «Альтисте Данилове» считывается.

Среди последователей Булгакова в литературе второй половины XX века особое положение занимают представители магического реализма. Здесь важным представляется отметить не столько национальную специфику произведений Айтматова, Кима, Рытхэу и др., сколько именно булгаковский принцип организации текста — совмещение современности и прошлого, овеянного легендами или даже представленного именно ими. И, думается, что прием резкой «сшибки» планов, обнажения «швов», восходит именно к Булгакову, а не к популярной в 1960–1980-е годы латиноамериканской литературе. Интересно, что в эссе «Романтика латиноамериканской прозы» Орлов отказывается признавать влияние оной как на свое творчество, так и на творчество Ч. Айтматова: «Когда же говорят о влиянии латиноамериканской прозы на таких писателей, как Амирэджиби или Айтматов, то тут есть натяжка. Эти личности самостоятельны и сами по себе велики (Амирэджиби и написал-то «Дату Туташхиа» раньше, чем прочитал Гарсиа Маркеса). Приемы же, напомненные Гарсиа Маркесом, они использовать, не изменяя себе,

могут»[908]. Показательно здесь слово «напомненные», используемое Орловым для того, чтобы «отстоять» оригинальность творческой манеры писателей. Не подвергая сомнению факт самобытности прозы Айтматова, подчеркнем, что внутренняя близость латиноамериканского и отечественного изводов магического реализма отнюдь не сводится к частным приемам. На наш взгляд, удивительная и неповторимая манера Айтматова, не теряя своей самобытности, обнаруживает явное родство и с творчеством Маркеса — именно в силу установки на воссоздание «экзотики» — национальных мифов и преданий, оттеняющейся выработанной в западной культуре литературной техникой. И все же, повторимся, организация хронотопа в произведениях Айтматова недвусмысленно указывает на булгаковский «адрес».

Наиболее очевидны аллюзии на булгаковское творчество в «Плахе» — не самом удачном романе Айтматова. Литературоведы подробно изучили тему булгаковских аллюзий в этом произведении (в частности, в статье Суровцевой рассмотрена евангельская линия в романах «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и «Плаха» Ч. Т. Айтматова[909]). Думается, что и в подлинном шедевре киргизского классика — в романе «И дольше века длится день» («Буранный полустанок») — булгаковское начало не менее значимо. Сам автор выносит к порогу читательского восприятия аллюзии на роман Пастернака: это не только цитата, давшая название тексту, но и образ железной дороги, и связанный с нею мотив встреч и невстреч, совпадений и пересечений судеб героев и мира, и философские рассуждения о времени — линейном и циклическом. Однако не менее ощутим в тексте и булгаковский тип мифотворчества, актуализируемый узнаваемой моделью хронотопа (наложение картин современности и прошлого, представленного миром легенд). Продуманная композиционная конструкция позволяет читателю свободно ориентироваться в сложно организованном художественном

---

[908] Орлов В. В. Усы. С. 246.

[909] Суровцева Е. В. Евангельская линия в романах «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и «Плаха» Ч. Т. Айтматова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. Том 3, № 2. С. 156–160.

пространстве. Так, Гачев пишет: «Роман построен почти с математическим расчетом масс, так что достигается равновесие перемежающихся сцен: из настоящего (похоронное действо), из воспоминаний Едигея о жизни, из мифов-преданий, из транскосмического сюжета, где научная фантастика и нравственно-социальная утопия. <…> Стройно и симметрично конструкция романа выполнена — прямо с гетевски-просветительским рационализмом: когда что ввести, какую линию прервать, а другую повести… Партитура! Композитор!»[910]. Несложно заметить, что отмеченные Гачевым и «гетевский расчет», и восприятие текста как партитуры, а создателя оного — как композитора, указывают вполне конкретный — булгаковский — адрес. И нет сомнений, что Айтматову во время создания романа уже известен эпический текст, воссоздающий гетевскую модель мироздания.

В современной высокой литературе булгаковская традиция живет в прихотливом сочетании с наследием разных культур и жанровых традиций. Часто жанровые очертания того или иного произведения предопределены соединением различных романных алгоритмов. Подчас жанровым ядром (доминантой в терминах формалистов) произведения современного автора является классическая модель романа (будь то семейная хроника или исторический роман), «осложненная», однако, «булгаковским» способом построения хронотопа.

Так, в «Миусской площади» М. Голубкова узнаваемый мистический колорит Москвы (очевидно булгаковской природы) не отменяет авторской ориентации на классические способы организации романного пространства: «мысль семейная» заставляет вспомнить не только о «родовых гнездах» «Войны и мира», но и о встречах-расставаниях, совпадениях и несовпадениях судеб, о неслучайных случайностях в романе Пастернака «Доктор Живаго», в свою очередь, наследующем традициям русской классики. Более того, сама языковая фактура произведения, на наш взгляд, ближе к философско-

910 Гачев Г. Чингиз Айтматов (в свете мировой культуры). — Фрунзе: Адабият, 1989. С. 394.

лирической интонации Пастернака (а, возможно, и к стилистике «Старика» Трифонова), чем к карнавальной манере булгаковского романа с его намеренной стилевой пестротой, ерничаньем и «неуравновешенностью» (бурлескным сочетанием высокой патетики и бытовых подробностей — как в сцене с появлением Арчибальда Арчибальдовича) и в то же время установкой на языковую аскезу и строгость «ершалаимских глав». Даже комические сцены и эпизоды (с не очень умными учениками великих ученых — как тут не вспомнить Борменталя) в романе Голубкова поданы с мягкой, едва ли не лирической интонацией. В то же время на уровне макрокомпозиции (что в контексте данной работы представляется первостепенно важным) — соотнесения историко-временных планов и, соответственно, сюжетных линий романа — явственно ощутима булгаковская «выучка». Более того, категория времени (и соответствующий ей феномен спатиализации) настолько важна для автора, что он доверяет своим героям право рассуждать на эту тему: «Видите ли, мы ведь живем в мире иллюзий, и, возможно, самая большая иллюзия — это время. Возможно, что времени-то и нет. То есть нет прошлого, которое вроде бы за нашей спиной, нет будущего, которое вроде бы впереди. То есть они существуют, но, как бы это выразиться, одновременно… Время, с позволения сказать, превращается в пространство…»[911], — говорит иностранец (sic!) Вальтер, у которого вполне «по-булгаковски» волшебным образом появилась (разумеется, заранее приобретенная в Торгсине) бутылка вина. Сложные философские проблемы (в соответствии с законами построения булгаковского текста) оттеняются булгаковской же игрой — в данном случае с булгаковской цитацией.

В творчестве А. Варламова булгаковский код подчас сложно обнаружить под плотным слоем иных литературных аллюзий — солженицынских (в «Рождении») или платоновских (думается, самых важных для писателя и присутствующих едва ли не в каждом его произведении).

---

[911] Голубков М. М. Миусская площадь. — М.: ЛитРес: Самиздат, 2019. С. 32.

Однако в одном из ранних романов Варламова — «Затонувшем ковчеге» — булгаковская традиция, как нам кажется, превалирует, подчиняя себе иные литературные влияния. И дело не только в гротескном сочетании высокой патетики и буффонады (название «Бухара» происходит от слова «бухать»), но и все в той же модели хронотопа: иллюзия одновременного протекания событий в определенном временном отрезке и вечности поддерживается на протяжении всего текста.

Необходимо отметить, что в связи с творчеством Голубкова и Варламова уместно рассуждать если не о феномене так называемой «филологической прозы» (последняя все же предполагает более тесную связь с метапоэтикой, авторефлексивным началом, «романом о романе»), то о прозе филолога. Авторы являются специалистами в истории русской литературы XX века и знатоками творчества Булгакова и, безусловно, понимают законы, на основании которых, «сделана» проза писателя. Так, Голубков отмечает: «Опыт М. А. Булгакова, писателя-модерниста, показывает, что модернизм в равной степени обращен как к историческому, современному, даже сиюминутному, так и к универсальному, так и к тем сторонам действительности, которые оказываются вне поля зрения писателя-реалиста»[912].

С точки зрения исследователя, одним из важнейших свойств модернистской прозы становится и «переворот в иерархии времени», который он закономерно связывает с бергсонианством[913]. Интересно, что в романе Голубкова отсылки к Бергсону и бергсонианству — концепции длительности (внутреннего времени) — проявляются не только на уровне рассуждений героев, но прежде всего в установке на создание сложной художественной конструкции, как и в произведениях Пелевина. Для последнего важна мировая философская (в том числе постструктуралистская) мысль (которая часто пародируется, что не отменяет ее значимости).

В связи с творчеством Пелевина актуальной видится еще одна вполне

---

912 Голубков М. М. Литературный процесс: от реализма к модернизму. — М.: АСТ, 2026. С. 75.

913 Там же. С. 74.

булгаковская традиция — намеренное смещение границ между высокой литературой, беллетристикой и даже массовой литературой: подобно своему великому предшественнику, автор провоцирует как читателей, так и критиков на обвинения в «заигрывании» с пошлостью. И надо признать, что Пелевину, как и Булгакову, удается отмстить не только за себя, но и за всю писательскую братию — дело даже не в уморительно смешных карикатурах на латунских, ариманов, недотыкомзеров и пр., но в умении навязать ритм и тон «односторонней» беседе с оппонентами, простодушно проглатывающими «наживку». Эстетика китча (подчас и «кэмпа») ими считывается не как игра автора, виртуозно владеющего приемами высмеиваемой культуры, но как потворство вкусам потребителя.

Итак, отмеченный в начале статьи диапазон явлений современной литературы (как массовой, так и высокой), которая в той или иной степени обращена к наследию булгаковского романа, «предзадан» самим булгаковским шедевром: он уже содержит в себе ростки будущих жанров и стилей. Разумеется, в работе рассмотрены далеко не все проявления булгаковской традиции в современной литературе, как упомянуты далеко не все последователи писателя. Важным представлялось отметить наиболее важные тенденции современной булгаковианы — не столько на уровне цитации и даже не столько на уровне приемов, сколько в сфере принципов художественного мышления авторов, мышления, которое можно было бы охарактеризовать как булгаковское.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, в русской литературе 1920–1940-х годов, отличающейся широким жанровым диапазоном, особое место занимает неомифологический роман — относительно новое жанровое образование, непосредственно связанное с традициями русского романа XIX и XX веков. Однако если в прозе Серебряного века еще преобладают жанры, утвердившиеся в литературе XIX века, — исторического (историософского) романа (трилогия Д. Мережковского), романа «большого пути», или приключенческого романа

(«Огненный ангел» В. Брюсова), социально-психологического и семейно-бытового романа («Мелкий бес» Ф. Сологуба), претерпевающие, разумеется, радикальные изменения, то жанровая иерархия русской прозы послереволюционного периода существенно меняется: на передний план выдвигаются жанры, сформированные мифом, — роман-антиутопия («Мы» Е. Замятина), роман-притча («Чевенгур» А. Платонова), роман-мистерия («Мастер и Маргарита» М. Булгакова), роман-сказка или роман-быличка («Чертухинский балакирь» С. Клычкова).

Безусловно, особую роль в становлении неомифологического романа сыграла проза А. Белого: «А. Белый оформил неомифологические тенденции, заявившие о себе в начале XX века, и тем проложил дорогу Евг. Замятину, М. Булгакову, А. Платонову, С. Клычкову и др.»[914], — пишет Скороспелова. Несложно заметить, что среди «наследников» А. Белого (и это отнюдь не всегда «наследники по прямой линии»; подчас писателей, усвоивших уроки Белого, нельзя назвать даже последователями и уж тем более «эпигонами») оказываются художники очень разные — и по языку, и по взглядам. Если для Замятина чрезвычайно важен опыт Белого как автора «Петербурга», то для Клычкова — скорее как создателя «Серебряного голубя». Рассуждать о сознательной ориентации на творчество Белого, когда речь идет о Булгакове и тем более о Платонове, не вполне правомочно (и дело не только в скептических отзывах Булгакова о Белом — как известно, в начале творческого пути киевлянин не был критически настроен по отношению к классику, обратившему внимание на его повесть), но в иных «корнях» писателей: для Булгакова важнее опыт классиков XIX века, а также Бунина. Что касается Платонова, то его литературная «предыстория» столь разнообразна, что выделить одного или даже группу писателей XX столетия, наиболее сильно повлиявших на автора «Чевенгура», невозможно: Платонов — один из самых эрудированных писателей XX века, по воспоминаниям

914 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С 53.

Гроссмана. И тем не менее имя Белого в названии книги Скороспеловой — «от Белого до Пастернака» — далеко не случайно: после Белого изменилась сама русская проза, которая благодаря ему перешла в новую стадию развития.

Так, Полонский пишет: «… при всей важности той роли, какую сыграла мифопоэтика в художественном преображении русской литературы «серебряного века», в сфере именно жанровой эволюции ее новаторское воздействие оказалось более или менее локальным. В области эпики оно предопределило актуализацию архетипических схем контроверсы космоса / хаоса, что в результате привело к снижению динамичности прозаических форм на уровне сюжетной синтагматики, но расширило парадигматическую объемность текста. При этом модернистская мифопоэтизация, как правило, подразумевала серьезную семантическую корректировку исходных архетипических моделей»[915].

Продолжая мысль исследователя, подчеркнем, что влияние мифа на жанровую систему прозы 20–40-х годов XX века оказалось уже не «локальным», а решающим: при том, что мифопоэтическое начало в той или иной степени присутствует едва ли не во всех текстах этого периода (в том числе и реалистической направленности), именно в зрелой модернистской прозе оно оформляется в неомифологический роман.

Разумеется, все богатство модернистской прозы исследуемого периода не покрывается мифопоэтикой: мифопоэтическое начало, присущее «неклассической прозе» — произведениям Б. Пильняка, Ю. Олеши, В. Катаева, О. Мандельштама, все же не является, на наш взгляд, определяющим. Не претендуя на выявление жанрового ядра указанных произведений, повторим слова Б. Томашевского о том, что в качестве доминанты может выступать любой элемент художественной структуры — и орнаментализм Пильняка, на наш взгляд, отнюдь не обязательно является следствием установки на создание нового (уникального авторского) мифа о

915 Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. С. 265.

революции. Все же определяющим приемом мифологизирования в романе, на наш взгляд, является развитие блоковской метафоры революции — снежной вьюги: ср. у Пильняка — «Россия. Революция. Метель». «В определенном смысле «Голый год» можно воспринимать как прозаический аналог «Двенадцати» (что не отменяет, разумеется, и самостоятельности Пильняка в решении проблем «Россия и революция», а также ориентации на завоевания прозаиков Белого и Ремизова). Безусловно, не следует сводить все богатство поэтики романов Мандельштама, Олеши и др. к орнаменталистике, однако не случайно этим удивительным произведениям не суждено было стать прецедентными текстами русской культуры XX века (в книге Скороспеловой эти и другие произведения периода рассматриваются именно под знаком орнаменталистики). «Примат стиля» выводит за пределы прецедентности произведения К. Вагинова — по злой иронии судьбы не только в синхронии, но и в диахронии. Еще раз повторим мысль Хализева о том, что неомифами суждено стать лишь тем произведениям, которые резонируют с чаяниями, ожиданиями общества — подчас опережая их. Разумеется, нельзя игнорировать и наличие разных сегментов литературы — от элитарной до массовой, в каждом из которых есть свои прецедентные тексты. И если в развлекательной литературе в роли доминанты выступают все же сюжетика или характеры, то в высокой литературе это могут быть стиль, слово, прием, как это и имеет место в прозе Бунина, Пильняка и других непревзойденных художников слова. Тем не менее нельзя отрицать тот факт, что миф требует сгущения, конденсации различных элементов поэтики — при соединении их с узнаваемыми, легко определяемыми (и в дальнейшем воспроизводимыми) магистральными тенденциями и жанровыми конструкциями. Уникальность авторской манеры еще не является залогом прецедентности — для этого необходимо создание устойчивых мифопоэтических моделей, которые в дальнейшем могут быть компактно «упакованы» в мифологемы (они и формируют доминанту неомифологического романа).

«Неомифы», являющиеся плодом индивидуального творчества, становятся мифами в полном смысле, лишь когда они вызывают в обществе

сильный резонанс: тексты, притязающие на статус мифов, «мифогенные», по выражению А. П. Чудакова, властно требуют активной и, главное, длительной заинтересованности широкой публики» — пишет Хализев[916].

Умение создавать тексты с двойной адресацией[917] (рассчитанные на интеллектуала и на массового читателя) и делает прецедентными как имя творца, так и название его произведения. Даже массовый читатель легко обозначит доминанту романов, исследуемых в данной работе: для Платонова это будет язык, который воспринимается не как самоцель, но как проводник в мир сновидения, кошмара, для Замятина — антиутопия, для Булгакова — «двуплановость» хронотопа, а для Клычкова — сказка). Иными словами, при рассмотрении феномена неомифа необходимо учитывать и проблемы рецепции — в том числе законы как высокой литературы, так и беллетристики и массовой литературы. *Мифологема — прецедентный феномен — нарицательное имя (название текста)* — вот путь, по которому движется неомифологический роман, «накапливая смыслы»[918]. И такой путь, такая судьба неомифологического романа предусмотрены создателями — гроссмейстерами литературы: именно они задают вектор восприятия своего творения, не столько интуитивно угадывая ее судьбу, сколько предопределяя ее, в том числе программируя успех у широкого круга читателей. Именно поэтому необходимо учитывать, что представления о высоких и низких жанрах не просто претерпевают изменения с течением времени, но подчиняются некоторым законам, которые *ве́домы* подлинным мастерам, *ведающим* о посмертной судьбе своего творения. На эти законы и обратили внимание представители формальной школы, разработавшие теорию «центра и периферии». «Миграция» жанров, с одной стороны, часто способствует

---

916 Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики. С. 216.

917 Чупринин С. И. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. — М.: Время, 2007. 768 с.

918 «Литература — это та сфера, через которую нация накапливает смыслы своего существования, это та сфера, в которой формируется, аккумулируется опыт людей, которые жили до нас, это сфера накопления смыслов национального бытия» (Голубков М. М. Зачем нужна русская литература? Из записок университетского словесника. — М.: Прометей, 2021).

успеху произведения у современников, но не обеспечивает ему посмертную славу, с другой — заставляет пересматривать представления о классике — как это произошло и с явлениями *возвращенной литературы*.

Разумеется, в 90-е годы прошлого века выдвижение на передний план некоторых произведений — в частности романа Замятина — определялось политической ситуацией: в то время успех был обусловлен прежде всего интересом к «протестному» жанру. Однако роман прошел проверку временем, тогда как далеко не всем антиутопиям посчастливилось остаться в русской (и мировой) классике: установки на сатирическое обличение диктатуры для этого явно недостаточно — так, «Ленинград» М. Козырева известен лишь узкому кругу читателей. Замятину удалось создать «образец» жанра, о чем свидетельствует линия О. Хаксли, Дж. Оруэлла, К. Воннегута, Р. Брэдбери и др. Замятинская антиутопия — это математический миф о мире.

Роман «Мастер и Маргарита», без сомнения, явился наиболее ярким воплощением мистерии в литературе XX века — и не только потому, что в основу его положен евангельский сюжет, но и потому, что тот подается как действо, захватывающее все виды искусства, в том числе современного писателю кинематографа. «Закатный» роман писателя вбирает в себя весь предыдущий опыт Булгакова — создателя киносценария, театральных пьес, оперных либретто. В известном смысле путь Булгакова-писателя может быть представлен как движение от кино к драматическому театру (что касается оперы, то она всегда присутствовала в его судьбе и творчестве) — переход от нарочитого кинематографизма «Дьяволиады», «Записок на манжетах» к собственно пьесам и к «Театральному роману», самим названием подчеркивающим главенство театрального кода. Булгаков, тонкий знаток театра, в «Мастере и Маргарите» учитывает едва ли не все его виды — от низовых (эстрады, варьете, цирка и балагана) до высоких (оперы). И не случайно т. н. московский текст с его карнавальной природой именно в Булгакове с его страстной любовью к театру и опере обрел своего «летописца», с «трудами» которого в дальнейшем будут «сверять» свои «изводы» преемники и последователи (к каковым, вопреки их воле, могут быть

отнесены и те, кто не относит себя к почитателям булгаковского гения). Показательно, что ни трилогия Белого о Москве (1926–1932 гг.), ни произведения Олеши (публицистика в газете «Гудок», 1920-е гг.; роман «Зависть», 1927 г.) при всех их неоспоримых достоинствах — не стали главными маркерами, «опознавательными знаками» московского текста, так как не закрепили в коллективном бессознательном поистине мистериальный образ города. Иными словами, в связи с замятинским и булгаковским произведениями вопросы рецепции получают особое значение, подтверждая тезис о том, что неомифологический роман 1920–1930-х гг. формирует свою традицию.

Возможно, однако, что некоторым произведениям суждено остаться «единственными в своем роде». И в данном случае устойчивое выражение можно понимать буквально: единственными в *литературном* роде и даже жанре — например, лиро-эпического романа, как это произошло с пушкинским романом в стихах. Ни одно произведение русской литературы не смогло не только затмить пушкинский шедевр, но даже встать с ним в один ряд: так, для современного читателя роман в стихах — это «исключительно» «Евгений Онегин» (при том, что Пушкин не был единственным автором, обратившимся к данному жанру[919]). Возможно, и названия романов Клычкова, Платонова когда-нибудь тоже станут если не «синонимами», то маркерами жанров — будь то «новая (модернистская) сказка», или антиутопия. Но сегодня видно иное — порожденные ими жанровые тенденции. И даже если эти тенденции не станут определяющими в жанровой специфике того или иного текста, то, очевидно, будут вполне узнаваемыми (к слову, пушкинский роман в стихах «живет» в жанре поэмы, присутствует в русской литературе «поверх» родов и жанров и всегда безошибочно опознается благодаря лирическим отступлениям, фиксации на авторской «болтовне», русскому стернианству). Думается, придет время, когда русский модернистский роман-

[919] Кожинов В. В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. — М.: Советский писатель, 1963. С. 50.

сказка будет ассоциироваться с романом Клычкова, сегодня, пожалуй, начинающим выходить за пределы литературы для интеллектуалов и находящим путь к массовому читателю. Название романа «Чевенгур», безусловно, ассоциируется прежде всего с философски наполненным странным словом — не сказовым, но именно сновидческим, загадочным и даже пугающе-страшным, притчевым словом XX века.

При этом необходимо помнить, что неомифологический роман формируется и с опорой на символистскую теорию мифа. О том, что установка на мифотворчество была сознательной, свидетельствуют теоретические работы Вяч. Иванова, А. Белого и др. Теория неомифа разрабатывалась не просто одновременно с практикой, но в неразрывной связи с нею. Художники-символисты выявили связь символа и мифа, постулировали наличие «вечных» характеров (ср. с архетипами Юнга), из-за чего изменились и принципы анализа внутреннего мира личности и усложнились виды психологизма в литературе. Художественные открытия писателей, поэтов, мыслителей Серебряного века (Мережковского, Брюсова, Соловьева, Иванова, Белого) коррелируют с научными выкладками философов, психологов, лингвистов, социологов, культурологов — Юнга, Флоренского, Выготского, Потебни, Леви-Стросса, Элиаде и др. Безусловно, расходясь с последними в обозначении тех или иных явлений, деятели Серебряного века тем не менее внесли огромный вклад в разработку теории подсознательного и иррационального, понятий архетипа, онейрического, символа и многих других категорий, актуальных для мифологов, что и позволяет при анализе художественных произведений оперировать понятиями «миф» и «мифологема», «неомиф» и пр. Более того, при анализе произведений модернистов символистская теория мифа подчас важнее выкладок современных ученых — именно потому, что ею питалась художественная мысль символистов и постсимволистов.

Открытия представителей Серебряного века, символистская теория мифа повлияли на сознание (неомифологическое сознание) модернистов следующего поколения, и актуальное для литературы советского периода

понятие «учебы у классиков» проявилось в их творчестве в сфере сознательного и последовательного мифологизирования — использования тех алгоритмов, которые были обнаружены их предшественниками.

Так, на передний план для художников слова, создателей новых мифов выдвигаются работы тех исследователей мифа, которые сосредоточены на связи его с категориями языка и литературы, — труды филологов — литературоведов и лингвистов; особую актуальность обретает вопрос о путях взаимодействия романа и мифа (неомифа), что влечет за собой рассмотрение теории жанров и прежде всего жанра романа. Русская модернистская проза (и литература в целом — достаточно вспомнить Хлебникова, Белого, проявляющих интерес к трудам Потебни) во многом базируется на философской и литературоведческой мысли. Теория подчас предшествует практике (здесь показателен пример Замятина — критика, литературоведа, лектора, автора статей, учителя «серапионов»). Теория мифа, безусловно, важна для многих писателей-мифотворцев: не случайно Замятин так много внимания уделяет специфике «городских мифов» Г. Уэллса, в которых меняется сам набор мифологических персонажей, деталей.

Разумеется, переход романа с мифопоэтическим «радикалом» на новую ступень связан с обогащением мифопоэтического словаря художественных текстов, пополняющегося новыми мифами, в качестве которых выступают исторические, историко-культурные и даже бытовые сюжеты: «Чрезвычайно характерным является то, что в роли мифа, „подсвечивающего“ сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого. Текст пропитывается аллюзиями и реминисценциями»[920].

«Вторичный язык» XX века развивается и за счет фольклорных сюжетов и стилизаций: таким образом модернистская проза, разрабатывающая поэтику мифологизирования на материале народной

920 Руднев В. П. Словарь культуры XX века. С. 184.

культуры и осуществляющая тот синтез фольклора и литературы, к которому на протяжении двух столетий стремилась русская литература, выполняет задачи, поставленные перед собою уже ярчайшими представителями символизма (А. Белым и А. Блоком). Романы С. А. Клычкова позволяют рассуждать о сближении категорий мифа и сказки (а также былички) не только на тематическом, но и на структурном уровне.

Существенные изменения в неомифологическом «языке» отечественной прозы 20-х годов XX века не в последнюю очередь связаны и с формированием принципиально нового по сравнению с предыдущими эпохами корпуса мифов, на который не может не реагировать и высокая культура модернизма, — идеологии, или советской идеомифологической системы. Примечательно, что Солдаткина относит сюжеты оной к категории «первичных мифов», что отвечает логике восприятия мифа Кассирером, Бартом и другими мифологами. Еще раз уточним, что неомифологическим, на наш взгляд, может считаться роман, в основу которого положен «идеомиф», только в том случае, если он входит в парадигму модернистской культуры — как это имеет место в прозе Платонова и особенно в романе «Чевенгур», в котором к тому же коммунистическая утопия поверяется идеями русского космизма — утопией Н. Федорова. Идеологемы в романе Платонова являются не столько объектом пародии, сколько мифологемами, укорененными в коллективном бессознательном эпохи, от которого неотделимо и мышление автора, глубоко и искренне верящего в идеи братства, товарищества, необходимости преобразования мира (и трагически воспринимающими столкновение мечты и реальности).

Однако не менее важную роль, чем изменение «словаря», в становлении «вторичного языка», или языка культуры, играет усложнение «грамматики» мифа (или, по выражению Е. М. Мелетинского, «техники префигурации»), в результате чего миф выступает в роли структурообразующего начала текста, обеспечивающего его целостность, единство макро- и микроэлементов. Ориентация на миф сказывается не только на архитектонике, организации хронотопа, повествовательном алгоритме

произведений (выдвижении на передний план фигуры «летописца» — повествователя, рассказчика), но и на языковой фактуре.

Еще одно свойство неомифа — повышенный интерес к различным формам вторичной условности — обусловлен экстралитературными факторами: фантасмагоричность самой действительности и бурное развитие нового для человека XX столетия вида искусства — кинематографа сказались на поэтике литературного произведения. После революции сама жизнь не могла восприниматься как прежняя во всех смыслах этого слова — люди оказались в пространстве «сбывшейся мечты» (или кошмара) — свершившейся утопии. Так, Е. Замятин пишет в автобиографии: «Веселая, жуткая зима 17–18 года, когда все сдвинулось, поплыло куда-то в неизвестность. Корабли-дома, выстрелы, обыски, ночные дежурства, домовые клубы. Позже — бестрамвайные улицы, длинные вереницы людей с мешками, десятки верст в день, буржуйка, селедки, смолотый на кофейной мельнице овес. И рядом с овсом — всяческие всемирные затеи: издать всех классиков всех времен и всех народов, объединить всех деятелей всех искусств, дать на театре всю историю всего мира»[921]. Литература отреагировала на «фантастическую реальность» резким всплеском интереса к разнообразным видам вторичной условности — так называемой гофманианой (гофманиадой) (В. Катаев). Неудивительно, что именно странное в самой действительности питает творческое воображение художников — и потому не столько научная фантастика (предпосылками которой все же выступают, как правило, развитие научной мысли, цивилизации), сколько миф оказывается востребованным эпохой.

Итак, актуальное уже для символизма восприятие мифа как прасюжета, или вечного сюжета, в творчестве постсимволистов дополняется заострением в нем чудесного, странного, абсурдного — в отличие от архаичного мифа

921 Замятин Е. И. Автобиография // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2: Русь. — М.: Русская книга, 2003. С. 3–6.

(первичного мифа, в терминах Солдаткиной[922]), который не связан с категорией вымысла, а, напротив, воспринимается «мифическим субъектом» как подлинная реальность. В неомифологическом сознании категории мифа и вымысла, сказки («творимой легенды») не просто смыкаются, но едва ли не совпадают — и в этом радикальное отличие неомифа от мифа как такового, «не догадывающегося» о существовании альтернативного взгляда на мир, не допускающего сомнения в непреложности той реальности, которая извне видится как «мифическая», «сказочная», «моделируемая». Не случайно в романе Клычкова зыбкая атмосфера, или состояние эпистемологической неуверенности, нагнетается за счет сосуществовании двух взаимоисключающих мотивировок сюжета — рационалистически-реалистической и подлинно «мифической», или сказочной. Рассказчик колеблется между рассудочной интерпретацией событий, происходящих с его героями, и верой в чудо и чудеса. Разумеется, нельзя игнорировать и связь неомифологизма XX века с культурой романтизма и творчеством романтиков, в котором фантазии отводилась первостепенная роль (в русской культуре это прежде всего гоголевская традиция, а также традиция фантастической повести). Однако, как уже подчеркивалось, неомифологическое мышление принципиально отличается от мышления романтиков прежде всего потому, что ключевая идея двоемирия подвергается переосмыслению. Уже учение Соловьева подготовило почву для преодоления дихотомии, которое осуществлялось на путях синтеза — в сфере не только творчества, но и философии, мировоззрения. Реальность воспринимается не как скучный мир, но мир сам по себе загадочный, странный, подчас непостижимый — пространство одновременно феноменального и ноуменального, как это показано в «Диалектике мифа» Лосева.

Неомиф, в отличие от архаичных мифов (первичных мифов), — это прежде всего авторский миф, что убедительно доказывает уже проза

---

922 Солдаткина Я. В. Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции. С. 10.

символистов. Этот авторский миф создается, «сочиняется» («сотворяется» — еще раз вспомним название «Творимая легенда») на основе уже существующих мифов — и потому в символистском романе столь важно интертекстуальное начало, допускающее игру и подчас «требующее» ее как основу сотворения мира («шуточная вещь» — роман Замятина), однако необходимо разграничивать сферы творца текста и рассказчика (или героя-повествователя). Отметим, кроме того, что установка на игру (в понимании Хейзинги), на наш взгляд, свойственна далеко не всем художникам слова: так, несмотря на иронию (неотделимую от лирического начала), игра в целом чужда Платонову, создателю романа «Чевенгур» (и здесь мы расходимся с некоторыми исследователями творчества писателя). Если в творчестве обэриутов игра втягивает в себя страшное и чудовищное, не отменяя их, но лишь усиливая атмосферу жуткого карнавала, то платоновский мир — это пространство не шутовства, но юродства[923], принципиальное отличие которого — серьезное, трагическое мироощущение, не допускающее игрового, легкомысленного отношения к сакральному. «Ругаясь миру», юродивый не приглашает его к игре как к средству познания, но отстаивает подлинную систему ценностей. Экстатическая интонация, сопутствующая всему нелепому и внешне «забавному», в романе Платонова ближе к рыдающему смеху, чем к карнавальному смеху как таковому[924]. Так, Лихачев пишет: «юродство же смешно только с внешней стороны. Над юродивыми, конечно, смеялись, но именно люди недалекие, не понимающие сокровенного смысла юродства[925]. Юродство — это добровольно принимаемый христианский подвиг[926]. Именно юродивый мир Платонова оказывается

---

923 Силард Л. От «Бесов» к «Петербургу»: между полюсами юродства и шутовства. (Набросок темы) // Studies in Russian Prose. Stockholm, 1982.

924 Есаулов И. А. Юродство и шутовство в ранней советской литературе (культурологические аспекты) // Russian Literature. Volume 49, Issue 2, 15 February 2001, Pages 143–154. [Электронный ресурс]. URL: https://doi.org/10.1016/S0304-3479(01)00055-2 (дата обращения: 07.05.2024).

925 Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. — Л., 1976. С. 114–116.

926 См. Ковалевский И. Юродство о Христе и Христа ради юродивые. — М., 1900.

подлинно русским вариантом притчи XX века — одной из разновидностей русского неомифологического романа. Платонову удалось впустить в русскую модернистскую прозу ту стихию юродства, которая до этого жила в реалистической в своей основе прозе Лескова, а в XX веке облюбовала для себя и область поэзии и драматургии (действа, в центре которого личность художника, выступающего в амплуа юродивого) и заявила о себе в творчестве Хлебникова (но также существовала она и в сфере философской мысли — феномен Федорова, Розанова). Выступая в роли наследника Серебряного века, Платонов, страстный, по воспоминаниям Шкловского, почитатель Розанова, обильно использует скрытые и явные цитаты из произведений предшественников: язык «новой притчи» — это подлинно вторичный язык, но при этом это и «юродивый» («*неоюродивый*») язык русской классической литературы.

Ключевым для понимания жанровой природы неомифологического романа является различие между мифом как категорией мышления (мировосприятия, мирочувствования) и мифом как функциональной единицей текста (и, соответственно, способами его организации — работы с функциональными единицами). Несмотря на то что основные положения философии вырабатывались Лосевым на основе осмысления античной культуры, его концепция мифа оказывается весьма продуктивной и при анализе произведений современных авторов (не следует забывать о том, что сам вектор мышления Лосева задан философской мыслью Серебряного века – в том числе учением Вл. Соловьевым, трудами П. Флоренского). Неомиф — при радикальном отличии от древнейших («первичных», по Солдаткиной) мифов и от мифопоэтических текстов писателей предшествующих эпох — не может отречься от «памяти» мифа. Лосев подчеркивает, что миф оперирует не абстрактными или отвлеченными категориями, но чувственно воспринимаемыми образами вещей и явлений (еще раз отметим, что в этом кроется и неразличение собственно вещи и ее изображения, характерное именно для мифического — в том числе и детского — сознания). Вопросы о судьбе мифа, его «взрослении», «старении» (превращении в ритуал),

взаимодействии с другими мифами лежат в основе работ Мелетинского — и в этом отношении подходы Лосева и Мелетинского не столько противоречат друг другу, сколько соотносятся по принципу компенсаторности. Работы Мелетинского и Минц позволяют видеть в мифе функциональную единицу текста и по сути предельно размывают границы между понятиями мифологемы и цитаты (реминисценции и аллюзии).

Интертекстуальное начало принимает на себя функции мифологизирования (и в этом смысле неомифологизм оказывается чрезвычайно близким феномену интертекстуальности, но не синонимичным ему, поскольку всегда претендует на глобальное обобщение — обращение к архетипам). «Литературоцентричность» мифа «нового времени» проявляется отнюдь не только в сфере цитации: «жанровое» (по сути романное) мышление писателя XX века определяет саму логику мифопорождения — жанр романа, с одной стороны, лежит у истоков современного мифа, с другой – определяется им. Категории «до и после», вполне применимые к истории становления романа как жанра, вырастающего из «первичного» мифа, к неомифу, или к неомифологическому роману, приложимы уже с трудом, поскольку само мифомоделирование предполагает неразрывную связь (одновременность, симультанность) романа и мифа. Для неомифа роман в его «классическом варианте» (русский роман XIX столетия) оказывается предпосылкой и условием создания в той же мере, что и древний миф (или миф как таковой). Структура романа — в известном смысле сама структура, сама логика мышления нового мифотворца. Однако и эта структура «преодолевается», или «плавится», благодаря сознательной ориентации на мифотворчество.

В литературе 20-х годов XX века миф в известном смысле подчиняет себе роман как оформившийся (на предыдущем этапе – русской психологической прозы XIX века) жанр, и привычные жанровые формы (исторического, социально-психологического, любовного романа) оказываются едва ли не второстепенными признаками текста. «Мы» — это в первую очередь антиутопия, а уже «потом» — любовный, авантюрный и проч. роман. «Чевенгур» — это, как мы постарались доказать, грандиозная по

масштабам (и по объему текста) притча, параболическое темное слово, разросшееся до размеров романа-путешествия, рыцарского романа, романа воспитания (взросления), а также утопии и антиутопии (амбиутопии и метаутопии). «Чертухинский балакирь» — быличка и сказка, вобравшие в себя достижения новой романной формы. «Мастер и Маргарита» — грандиозная мистерия, втянувшая в свою орбиту роман и изменившая его радикально (многоярусная модель произведения: форма явно новаторская для романа, но вполне привычная для площадного действа — мистерии, балагана (что не отменяет, конечно, новаций в этой сфере и мастеров символистской прозы — вспомним «Тяжелые сны» Сологуба). Иными словами, именно 20-е годы подарили русской литературе XX столетия принципиально новые жанровые модели.

Сегодня, век спустя, с определенной осторожностью, но уже, вероятно, можно рассуждать о памяти жанра неомифологического романа XX века. На наш взгляд, она обеспечивается именно поэтикой мифологизирования (а не «изобретением» новых сюжетов), в XX веке претерпевающей существенные изменения не только по сравнению с первичными мифами, но и мифами нового времени.

Данная работа призвана доказать, что русский неомифологический роман обладает ярко выраженной национальной спецификой (как, впрочем, и любое явление мировой культуры), которая проявляется в жанровой сфере — прежде всего потому, что существует так называемое «жанровое мышление» — для русской литературы XX века это, безусловно, мышление «романическое» (как утверждал Мандельштам). И. Зейферт полагает, что «жанр и этническая картина мира, по сути, представляют собой подобные друг другу умозрительные явления» и «их предназначение состоит в создании

определенного образа мира»[927]. На основании этой посылки исследователь полагает возможным рассматривать «жанровые процессы этноса»[928].

Национальная специфика русского неомифологического романа заявляет о себе уже на ранних стадиях его становления — в литературе Серебряного века, в творчестве Сологуба, Белого, Мережковского. И проявления национального колорита следуют искать, на наш взгляд, не только и даже не столько в наличии плотного реминисцентного слоя, заданного русской классикой или русским фольклором, но именно в сфере жанровых установок писателей. Так, отмеченное Полонским национальное своеобразие неомифологической романистики Мережковского (историософский роман исследователь трактует как явление русской прозы) тем более удивительно, что Мережковский и по сей день воспринимается как писатель европейского склада, в романах которого умозрительные концепции подчиняют себе проявления художественности, что и сближает его произведения с жанром *интеллектуального романа*, в большей степени характерного для европейской литературы. Действительно, неомифологизм в Европе существует в неразрывной связи с философией (и дисциплинирующая мысль схоластики здесь сыграла, безусловно, решающую роль), тогда как русской культуре строгость и выверенная стройность отвлеченных умозрительных построений в целом чужда — не только в области литературы, но и философии. Не случайно труды Н. Бердяева, Н. Федорова, Вл. Соловьева, В. Розанова часто характеризуют как ярчайшие проявления русской религиозной мысли, обозначая тем самым радикальное отличие от западной философии. И тем больший интерес вызывает тонко подмеченная Полонским особенность русской исторической прозы — ее теснейшая связь с философской мыслью, с историософией.

---

927 Зейферт Е. И. Жанр и этническая картина мира в поэзии российских немцев второй половины XX — начала XXI вв. Lage (NRW): BMV Verlag Robert Burau, 2009. С. 318.

928 Там же.

В этой связи следует упомянуть и историософскую мысль «русского англичанина» Замятина, роман которого вобрал в себя рассуждения о законах как мировой, так и русской истории. Не случайно Л. В. Полякова рассматривает его magnus opus в свете идей Ясперса, Гвардини, Шпенглера, но также и Бердяева, Соловьева.

Кроме того, замятинский роман не может быть должным образом воспринят без учета его жанровой предыстории — романистики Гоголя, Достоевского. Даже «интернациональная» математическая мысль у писателя пропущена сквозь призму идей Достоевского, воспринимающего математику под знаком морали и нравственности. Выдвижение на передний план не умозрительных схем, не «приключений разума», но именно вопросов морали, добра и зла — это очень «по-русски». Темы «подлой арифметики», взаимоотношений человека и государства, нравственного выбора личности выдвигаются в романе «Мы» на передний план, что отличает его от *интеллектуального романа* западной литературы. Роман «Мы», безусловно, очень русское явление, так как утопизм — коренное свойство национального самосознания, к тому же предельно обострившееся в революционную эпоху: не случайно утопия проявляет себя не только как популярный жанр 1920-х годов, но и как мировоззренческая константа писателей и поэтов самой разной направленности. Футуристическая утопия авангардистов, с одной стороны, и патриархальная утопия новокрестьян — с другой, вера в цивилизацию или в естественную природную жизнь — та атмосфера, в которой зарождался жанр антиутопии. И сам протест еретика Замятина против всего застывшего, в том числе и жанрового канона, его гимн энергии и неприятие энтропии — все это тоже «очень по-русски». Максимализм, неприятие полумер, срединности, умеренности — характерное для русской души свойство (скифство, еретичество) — в романе подается как математическое понятие предела функции. Замятин «с другой стороны» подошел к явлениям ясности и строгости, которые пародируются в тексте (включая автопародию) — вспомним любимое слово героя «ясно».

И если Пер Лагерквист, Уильям Голдинг, Франц Кафка, Альбер Камю, позднее — Умберто Эко и другие мифотворцы развивают традицию именно интеллектуального романа, то русский неомифологический роман наследует традициям русской классики XIX ввека (что не отменяет, разумеется, и связи с западной культурой).

Национальный колорит «Чертухинского балакиря» очевиден уже потому, что Клычков показывает основу основ русской жизни — *деревню*. Замятин и Булгаков подключаются к традиции *городских* текстов — петербургского и московского. При этом Замятин (в отличие от Белого) как создатель романа не претендует на подведение итогов петербургской культуры (тогда как в теоретическом плане он как раз ставит перед собою именно такую задачу — см. работу «Москва — Петербург»), вероятно, прежде всего потому, что его амбиции простираются дальше. Он хочет создать текст, включающий в себя основные черты, своего рода квинтэссенцию русской и западной цивилизации (не случайно в образе города-государства в романе слились Петербург и Лондон»). Булгакову же удается создать поистине «московский роман», более того, перенести в него узнаваемые элементы «петербургского мифа». Платоновский роман вбирает в себя всю провинциальную Россию — в центре внимания художника оказываются прежде всего деревня и провинциальные города (или обобщенный город). Подчеркнем, что для понимания художественной природы произведений Замятина и Булгакова недостаточно их рассматривать в контексте «локальных мифов» русской литературы, но необходимо учитывать особенности поэтики — «петербургской» (Вейдле) или «московской».

Клычковский роман предоставляет читателю возможность соприкоснуться с фольклорным мифом не в его законченных, окончательно оформившихся моделях (хотя роман содержит и следы обрядово-ритуального слова — заговоры), но в его живой, развивающейся и обновляющейся стихии — и здесь, как уже было отмечено, можно увидеть параллели с романом «Голый год», в котором автор по фольклорным моделям конструирует «сценарии» игрищ («Метелицу играть будем»), описывает придуманную им

«Книгу обыков» (ср. у Клычкова книга «Золотые уста»). Клычковский текст обнаруживает родство с мифом, а не с тем или иным застывшим жанровым каноном именно благодаря сказовому слову. Оно не только размывает границы между фольклорными жанрами, но и вводит их в поток живой разговорной речи, отражающей непосредственную, еще не отрефлектированную реакцию на события — то есть тот тип сознания, для которого, по словам Лосева, миф есть живая реальность. Как подчеркивает Скороспелова, «Клычков создает модель архаичного народного сознания, в котором языческие представления уживаются с христианскими, объединяясь верой в Добро и Чудо. Природно-бытовой Космос населяется персонажами христианской и языческой мифологии — русалками, домовыми, чертями, лешими; судьбы персонажей растворяются в судьбе народа, а она в свою очередь — в истории земли и Космоса»[929].

Однако новизна романа нового типа не отменяет главного — специфики самого жанра, для которого непременным условием является фокусировка на личности — и Замятин постулирует свой интерес к «я», а не к «мы» (фокусировка на «мы» — основа эпопеи, а не романа) своим излюбленным методом «от противного»: роман-антиутопия становится не просто гимном личности, но страстной защитой оной, доказательством самоценности человеческой индивидуальности, единичности, самости, попыткой отстоять великие гуманистические ценности, основу основ человеческого существования. Мир личности — будь то мастер-художник, юродивый-сновидец, сказочный герой (пусть не Иванушка-дурачок, но «балакирь» Петр Кириллович Пенкин) — центр тяжести романов Булгакова, Платонова, Клычкова. Как бы ни менялись по сравнению с психологизмом XIX века способы и виды психологического анализа (вплоть до «антипсихологизма») в произведениях данных авторов, как бы ни

929 Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 82.

усложнялась структура произведений писателей, в них сохраняется «память жанра», или «доминанта» романа.

«Я» и «мы», индивидуальное сознание и мир коллективного бессознательного, роман и миф встретились и причудливым образом соединились в неомифологическом романе — поистине одной из самых интересных жанровых разновидностей романа XX века.

БИБЛИОГРАФИЯ

Художественные тексты М. А. Булгакова, Е. И. Замятина, С. А. Клычкова, А. П. Платонова

1. Булгаков М. А. Богема // М. А. Булгаков. Собрание сочинений: в 8 томах. Т. 1. — М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 221–228.
2. Булгаков М. А. Дьяволиада // Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. 2. — М.: Художественная литература, 1989. С. 7–42.
3. Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера // Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. 4. — М.: Художественная литература, 1990. С. 227–398.
4. Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман) // Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. 4. — М.: Художественная литература, 1990. С. 401–542.
5. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. 5. — М.: Художественная литература, 1990. С 7–384.
6. Булгаков М. А. Киносценарий «Мертвых душ» (первая редакция). ОР РГБ, ф. 562, к. 15, ед. хр. 3.
7. Булгаков М. А. Сорок сороков // Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. 3. — М.: Художественная литература, 1990. С. 278–285.
8. Замятин Е. И. Мы // Замятин Е. И. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. 2: Русь. — М.: Русская книга, 2003. С. 211–368.
9. Клычков С. А. Чертухинский балакирь. — М.: Советский писатель, 1988. С. 227–418.
10. Платонов А. П. Эфирный тракт (фантастическая повесть) // Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927. Повести. Рассказы. Сценарии. Статьи. — М.: ИМЛИ РАН, 2016. С 7–76.
11. Платонов А. П. Чевенгур // Платонов А. П. Сочинения. Т. 3: 1927–1929. — М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 5–342.

Художественные тексты других авторов

12. Ахматова А. А. Поэма без героя. — М.: Издательство МПИ, 1989. 386 с.
13. Белый А. Мастерство Гоголя. — М.: ОГИЗ, 1934. 98 с.
14. Белый А. Петербург. — СПб.: Наука, 2004 (Серия «Литературные памятники»). 710 с.
15. Блок А. А. Дневники. 1901–1921 // Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. — М.; Л.: Худож. лит., 1963. С. 316.
16. Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 5. — М.: Художественная литература, 1978. С. 7–483.
17. Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 7 томах. Том 4. — М.: Художественная литература, 1977. С. 223–258.
18. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание: роман в 6 ч. с эпилогом / Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 томах. Т. 6. — Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1973. С. 5–421.
19. Клюев Н. А. Словесное древо. — СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2003. 688 с.
20. Мандельштам О. Э. Египетская марка. Л.: Прибой, 1928. 192 с.
21. Мандельштам О. Э. Шум времени // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в двух томах. Т. 2. Проза. — М.: Художественная литература, 1990. С. 347–392.
22. Некрасов Н. А. Кому на Руси жить хорошо // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15-ти томах. Том 5. — Л.: «Наука», 1982. С. 5–236.
23. О. Генри. Избранные произведения в двух томах. Том 1. — М.: Художественная литература, 1960. С. 5–185.
24. Орлов В. В. Усы. — М.: АСТ, 2013. 448 с.
25. Парнов Е. И. Ларец Марии Медичи. — М.: Детская литература, 1972. 479 с.
26. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Отягощенные злом: Фантастические произведения. — М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2006. 688 с.
27. Хармс Д. И. Все все все деревья пиф // Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения. — СПб., 1997. 440 с.

Теоретическая, научно-исследовательская и критическая литература

28. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. // Вопросы литературы. № 3. 1970. С. 113–143.
29. Аверинцев С. С. Мифы // Краткая литературная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 4: Лакшин — Мураново. — 1967. С. 876–881.
30. Аверинцев С. С. Притча // Краткая литературная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 6: Присказка — «Советская Россия». — 1971. С. 20–21.
31. Азадовский К. Николай Клюев. Л., 1990. С. 272.
32. Аксенова Н. В., Хатямова М. А. Г. Уэллс в рецепции Е. И. Замятина // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 117–124.
33. Алейников О. Ю. Андрей Платонов и его роман «Чевенгур». — Воронеж; Наука-Юнипресс, 2013. 224 с.
34. Алейников О. Ю. На подступах к «Чевенгуру» (об одном из возможных источников названия) // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж: изд-во ВГУ, 1999. Вып. 13. С. 177–184.
35. Альшванг А. А. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом // Избранные сочинения. Т. 1. — М., 1964. С. 73–96.
36. Асриева С. А. К проблеме музыкальности «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского // Труды Самаркандского гос. университета. Новая серия, вып. 238. Проблемы поэтики, Т. 2. Самарканд, 1973. С. 238–254.
37. Афанасьева,Е. А. «Демонологический» роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни» как предвестник жанра «славянской» фэнтези // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Серия: Филология. 2009, № 2 (26), С. 89–96.
38. Барт Р. Мифологии. — М.: Академический проект, 2008. 351 с.
39. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. С. 306–349.
40. Баршт К. А. Антропософия А. Платонова. Штайнеровский слой в романе

«Котлован» // Начало века: Из истории международных связей русской литературы. — СПб.: Наука, 2000. С. 154–190.

41. Баршт К. А. Мотив телесности в прозе Андрея Платонова // Русская литература. 2001. № 3. С. 53–70.
42. Баршт К. А. «Мусорный ветер» А. Платонова: спор с Р. Декартом // Вестник ТГПУ. 2005. Выпуск 6 (50). Серия: гуманитарные науки (филология). С. 62–66.
43. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. 506 с.
44. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: Художественная литература, 1986. С. 473–500.
45. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, 1963; Работы 1960–1970-х гг. — М.: Русские словари: Языки славянских культур, 2002. 800 с.
46. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
47. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества М.: Искусство, 1986. 445 с.
48. Белый А. Мысль и язык. (Философия языка А. А. Потебни) // Логос, 1910, № 2. С. 240–258.
49. Белый А. Эмблематика смысла / Белый А. Символизм как миропонимание. М: Республика, 1994. С. 24–89.
50. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. — М.: Правда, 1989. 608 с.
51. Бологова М. А. Современные интерпретации жанра притчи: проблема жанровых номинаций, жанрового синтеза и отрицания жанра // Критика и семиотика. 2013. Т. 1. № 18. С. 209–224.
52. Большакова А. Ю. Феномен деревенской прозы // Русская словесность. 1999. № 3. С. 16.
53. Брагина Н. И. «Мусорный ветер» А. Платонова: опыт психоаналитического прочтения текста // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Филология. Искусствоведение. 2008, № 5. С. 292–295.

54. Бродский И. А. Нобелевская лекция // Бродский И. А. Сочинения: В 4 т. Т. 1. — СПб.: Пушкинский фонд; М.; Париж: Третья волна, 1992. 479 с.
55. Бродский И. А. Послесловие к «Котловану» А. Платонова // Андрей Платонов: Мир творчества. — М., 1994.
56. Булгаков М. А. Юрий Слезкин // Булгаков М. А. Собрание соч. в 8 т. Т. 3. — М.: АСТ; Спб.: Астрель, 2009. С. 124–138.
57. Булгакова Е. С. Дневник. 1933–1940 // Воспоминания о Михаиле Булгакове: Е. С. Булгакова, Т. Н. Лаппа, Л. Е. Белозерская. — М.: АСТ; Астрель, 2006. С. 85–86.
58. Бушмин А. С. Сказки Салтыкова-Щедрина. — Л.: Художественная литература, 1976. 275 с.
59. Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст, 1978. — М., 1978. С. 156–248.
60. Вавулина А. В., Кольцова Н. З. Русский как английский в произведениях Е. Замятина «Островитяне» и «Ловец человеков» // IV Международный конгресс исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность» (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, 20–23 марта 2010. Труды и материалы. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. С. 856.
61. Вавулина А. В., Кольцова Н. З. Языковая личность рассказчика в романе С. Клычкова «Чертухинский балакирь» // Язык, Литература, культура. Актуальные проблемы изучения и преподавания. Том 14. — М.: МАКС Пресс. С. 81–100.
62. Варламов А. Н. Андрей Платонов. — М.: Молодая гвардия, 2011 (Жизнь замечательных людей: вып. 1294 (1494)). 560 с.
63. Варламов А. Н. Михаил Булгаков. — 3-е изд. — М.: Молодая гвардия. 2012 (Жизнь замечательных людей: вып. 1362). 848 с.
64. Васильев В. В. Андрей Платонов: очерк жизни и творчества. — М.: Современник, 1990. 288 с
65. Вейдле В. В. Петербургская поэтика // Вейдле В. В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. — М.: Языки славянской культуры,

2002. 456 с.
66. Вернадский В. И. Избранные труды по истории науки. — М.: Наука, 1981. 359 с.
67. Веселовский А. Н. Историческая поэтика М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
68. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. Избранные труды. — М.: Наука, 1980. 360 с.
69. Войводич Я. Неомифологизм в актуальной русской прозе. — М.: ФЛИНТА, 2021. 240 с.
70. Воспоминания о М. Булгакове: Сборник. — М.: Советский писатель, 1988. 423 с.
71. Вулис, А. З. Метаморфозы комического. — М.: Искусство, 1976. 126 с.
72. Вулис А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — М.: Художественная литература, 1991. 224 с.
73. Выгодский Л. С. Мышление и речь: психологические исследования. — М., Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1934. 324 с.
74. Вьюгин В. Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки. (Очерк становления и эволюции стиля). — СПб.: Изд-во РХГИ, 2004. 440 с.
75. Вьюгин В. Ю. «Сюр-реалии» Платонова: от Бретона до Бродского (К проблеме эстетической идентификации писателя) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). — СПб.: Наука, 2008. С. 3–21.
76. Галиева М. А. Фольклорная традиция в поэме В. Маяковского «Война и мир» (художественные функции паремий) // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. 2015. № 1. С. 215–219.
77. Галинская И. Л. Рецепция творчества М. А. Булгакова в англоязычной критике // Галинская И. Л. Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. Сборник науч. трудов / РАН ИНИОН. Центр гуманит. науч. информ. исследований. Отд. культурологии. — М, 2003. С. 107–127.
78. Гальцева Р. А., Роднянская И .Б. Помеха — человек. Опыт века в зеркале антиутопии // Новый Мир. 1988. № 12. С. 217–230.

79. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. — М.: Наука: Восточная литература, 1993. 304 с.
80. Гаспаров М. Л. Басни Эзопа // Басни Эзопа. — М.: Наука, 1968. С. 241–269.
81. Гаспаров М. Л. История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Материалы Международной научной конференции 10–11 ноября 2004 года: «Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения». — М.: Изд-во МГУ, 2004. С. 8–10.
82. Гачев Г. Д. Чингиз Айтматов: (в свете мировой культуры). — Фрунзе: Адабият, 1989. 483 с.
83. Геворкян А. В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. — М.: ИМЛИ РАН. 2009. С. 211–244.
84. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 томах. Т 3. — М.: Искусство, 1971. 621 с.
85. Геллер Л. Евгений Замятин: уникальность творческого почерка // Кредо: Научно-популярный и литературно-художественный журнал. 1995. № 10–11. С. 10–21.
86. Геллер М. Я. Андрей Платонов в поисках счастья. — Париж: YMCA-Press, 1982. 408 с.
87. Герцен А. И. VII лет // Герцен А И. Собрание сочинений в 30 т. Т. 18. — М.: Издательство АН СССР, 1959. С. 238–244.
88. Герцен А. И. Русское крепостничество // Герцен А И. Собрание сочинений в 30 т. Т. 12. — М.: Издательство АН СССР, 1957. С. 34–61.
89. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. — М.: Наука, 1987. 217 с.
90. Голубков М. М. Зачем нужна русская литература? Из записок университетского словесника. — М.: Прометей, 2021. 344 с.
91. Голубков М. М. Образы русского дома и мотив бездомности в литературе XX-XXI вв. // Мир русскоговорящих стран. 2021. № 3 (9). С. 48–57. DOI 10.20323/2658-7866-2021-3-9-48-57.
92. Голубков М. М. Мистический писатель. Москва и «Московский Текст» в модернистской эстетике М. А. Булгакова // Филологическая регионалистика. 2011, № 1. С. 7–17.

93. Голубков М. М. Рецензия на монографию О. Ю. Алейникова «Андрей Платонов и его роман „Чевенгур“» // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2014, № 6. С. 97–100.
94. Голубков М. М. Русская литература XX века : учебное пособие для вузов. — М.: Юрайт, 2024. — 238 с. Текст: электронный.
95. Голубков М. М. Творческое поведение писателя как социокультурный механизм (1920–1930-е годы) // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 2001. № 3. С. 20–32.
96. Голубков С. А. Комическое в романе Е. Замятина «Мы». — Самара, 1993. 124 с.
97. Горбов Д. А. Сергей Клычков // Клычков С. А. Серый барин: [С автобиогр. / Предисл. Д. Горбова]. — Харьков: Пролетарий, 1927. 264 с. Цит. по [Липовецкий М. Н.*[930] Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск: Издательство Уральского университета, 1992. С. 174–175.
98. Горький М. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 30. Письма, телеграммы, надписи. 1927–1936. — М., 1955. 820 с.
99. Гроссман Л. П. Достоевский и театрализация романа // Гроссман Л. П. Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. — М.: Никитинские субботы, 1927. С. 147–154.
100. Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (феномен и некоторые пути его осмысления). — М.: Ин-т славяноведения РАН, 1998. 120 с.
101. Гуревич А. Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1977. Вып. 411. С. 3–27.
102. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. — М.: Искусство, 1989. 368 с.

930 *Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org.

103. Гюнтер Х. Любовь сектантских «братьев и сестер». Репрезентация телесности в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. Вып. 6. С. 54–64.

104. Гюнтер Х. По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 9–10.

105. Давыдова Т. Т. Антижанры в творчестве Е. Замятина // Новое о Замятине: Сб. материалов. — М., 1997. С. 20–35.

106. Давыдова Т. Т. «Мы» Е. Замятина — роман-антиутопия // Е. И. Замятин: pro et contra, антология / Сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой, вступ. статья Е. Б. Скороспеловой. — СПб.: РХГА, 2014. С. 380–403.

107. Давыдова Т. Т. Роман Е. Замятина «Мы» сквозь призму биопоэтики // Филологические науки. № 5, 2023. С. 142–148.

108. Давыдова Т. Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). — М.: Флинта: Наука, 2006. 332 с.

109. Делез Ж. Кино. — М.; Ad Marginem, 2004. 560 с.

110. Дмитриченко Е. В. Дмитриченко Е. В. Формула двоемирия: взгляд из конца XX века (В. Маканин и Е. Замятин) // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: В XIV кн. Кн. VI. Тамбов. С. 92–94.

111. Дневник Елены Булгаковой. От 15 сентября 1934 года. / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина; Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской; Вступ. ст. Л. Яновской. — М.: Изд. «Кн. палата», 1990. 400 с. — (Из рукописного наследия).

112. Долинин К. А. О внутренних признаках несобственно-прямой речи // Иностранные языки в школе. 1980. №1. С. 22–26.

113. Евсеев В. Н. «Я — перед зеркалом»: перволичная форма повествования и полифункциональность приема «зеркальности» в антиутопии Е. И. Замятина // Творческое наследие Е. Замятина: взгляд из сегодня. научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы / Кн. V. — Тамбов, 1997. С. 148–158.

114. Жери К. Лесковский сказ в понимании Вальтера Беньямина:

(«Рассказчик») // Ученые записки Орловского гос. университета. 2005. Т. 7. Вып. 1: Литературоведение. Фольклористика. С. 5–57.

115. Живов В. М. Двоеверие и особый характер русской культурной истории // Живов, В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. — М., 2002. С. 306–316.

116. Жиличева Г. А. Функции «ненадежного» нарратора в русском романе 1920–1930-х годов // Вестник ТГПУ. 2013, № 11 (139). С. 32–38.

117. Журавлева А. И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры // Вестник МГУ. Серия 9. № 6. 2001. С.35–43.

118. Журавлева И. А., Русанова, М. Е. «Вещество жизни» как основа космоса в творчестве А. Платонова // Вестник ВГУ. Серия: Философия. 2019. № 3. С. 112–119.

119. Замятин Е. И. Автобиография // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2: Русь. — М.: Русская книга, 2003. С. 3–6.

120. Замятин Е. И. Анатоль Франс (некролог) // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М., 2004. С. 73–74.

121. Замятин Е. И. Белая любовь // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: Русская книга, 2004. С. 24–29.

122. Замятин Е. И. Генеалогическое дерево Уэллса // Замятин Е. И. Избранные произведения. В 2 томах. Т. 2. — М.: Художественная литература, 1990. С. 322–328.

123. Замятин Е. И. Герберт Уэллс // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: Русская книга, 2004. С. 75–108.

124. Замятин Е. И. Закулисы // Замятин Е. И. Сочинения. — М.: Книга, 1988. С. 461–472.

125. Замятин Е. И. Л. Андреев // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: Русская книга, 2004. С. 39–42.

126. Замятин Е. И. Москва — Петербург // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4: Беседы еретика. — М.: Республика, 2010. С. 233–257.

127. Замятин Е. И. Новая русская проза // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: Русская книга, 2004. С. 125–139.

128. Замятин Е. И. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: Русская книга, 2004. С. 173–180.

129. Замятин Е. И. О ритме в прозе // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5: Трудное мастерство. — М.: «Республика», 2011. С. 363–369.

130. Замятин Е. И. О сегодняшнем и о современном // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: «Русская книга», 2003. С. 140–153.

131. Замятин Е. И. О синтетизме // Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3: Лица. — М.: Русская книга, 2004. С. 164–172.

132. Замятин Е. И. О языке / Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5: Трудное мастерство. — М.: «Республика», 2011. С. 333–357.

133. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. — М.: Художественная литература, 1973. 536 с.

134. Зейферт Е. И. Жанр и этническая картина мира в поэзии российских немцев второй половины XX — начала XXI вв.: монография / Е. И. Зейферт. — Lage (NRW): BMV Verlag Robert Burau, 2009. 525 с.

135. Зенкин С. Н. Память жанра: анализ одной гипотезы // Зенкин С. Н. Работы о теории. Статьи. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 292–305.

136. Зенкин С. Н. Теория литературы: Проблемы и результаты. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. 368 с.

137. Иванов Вяч. Вс. Андрей Платонов и Чапек: фантастический реализм // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том II. Статьи о русской литературе. — М.: Языки русской культуры, 2000. С. 645–648.

138. Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. — М., 1998. С. 9–378.

139. Иванов В. И. Две стихии в современном символизме // Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров [Переиздание 1924-го года]. — М.: «Аграф», 2001. С. 76–98.

140. Иванов В. И. О границах искусства // Иванов В. И. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. — Брюссель, 1974. С. 627–651.

141. Игнатова А. В. Функция былички в романе С. Клычкова «Чертухинский балакирь» // Вестник Удмуртского университета. История и филология, 2015. Т. 25, вып. 15. С. 150–155.

142. Ильев С. П. Русский символистский роман: аспекты поэтики. — Киев: Лыбидь, 1991. 172 с.

143. Искржицкая И. Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. — М.: Российское университетское издательство, 1997. 224 с.

144. Казаркин А. П. Критическая проза Андрея Платонова: поиски контекста // Вестник Томского государственного университета. Серия: Философия. Культурология. Филология. 2003, № 277. С. 144–151.

145. Казаркин А. П. Чевенгурские апокалиптики (К параллели: А Платонов и Н. Клюев) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 6. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 110–115.

146. Калениченко О. Н. Мифологема строительной жертвы в повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 4 (юбилейный). По материалам четвертой международной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. П. Платонова (19–22 сентября 1999 года. Москва). — М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 600–604.

147. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. — М.: Издательство ЛКИ, 2010. 264 с.

148. Кассирер Э. Избранное: опыт о человеке. — М.: Гардарики, 1998. С. 440–709.

149. Кассирер Э. Техника современных политических мифов // Вестник МГУ. Сер. 7, Философия. 1990. № 2. С. 58–65.

150. Кеба А. В. Игра в поэтике Андрея Платонова и Джеймса Джойса (типологический аспект) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4. — СПб.: Наука, 2008. С. 39–47.

151. Келдыш В. А. Наследие Достоевского и русская мысль порубежной

эпохи // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. — М.: Наследие, 1992. С. 106–108.

152. Кино: энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1987. 640 с.

153. Китайгородская М. В. Языковое существование современного горожанина: На материале языка Москвы. — М.: Языки славянских культур, 2010. 496 с.

154. Ковалев Г. Ф. «Чевенгур» — к спорам о смысле названия // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 6. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 386–391.

155. Ковалевский И. Юродство о Христе и Христа ради юродивые. — М., 1900. 275 с.

156. Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической (орнаментальной) прозой // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1976. Т. 35. № 1. С. 55–66.

157. Кожинов В. В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. — М.: Советский писатель, 1963. 439 с.

158. Козубовская Г. П. Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика. — Барнаул: АлтГПА, 2011. 318 с.

159. Колобаева Л. А «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999. №2. С. 3–20.

160. Колобаева Л. А. Русский символизм. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. 294 с.

161. Кормилов С. И. [Рецензия] Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. — М.: Наука, 2008. 288 с. // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2011. № 1. С. 109–115.

162. Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1. 320 с.

163. Корниенко Н. В. Наследие А. Платонова — испытание для

филологической науки // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. По материалам четвертой международной научной конференции, посвященной творчеству А. П. Платонова. 19–22 сентября 1999 года. — М.: ИМЛИ РАН. С. 117–137.

164. Корниенко О. А. Мифопоэтика инфернальной образности романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 2016. № 3. С. 90–118.

165. Косиков Г. К. Идеология. Коннотация. Текст // Барт Р. S/Z. — М.: Академический проект, 2009. С. 5–45.

166. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. — М.: Наследие, 1997. 318 с.

167. Краткий философский словарь / Под ред. А. П. Алексеева. — М.: Проспект, 1997. 400 с.

168. Криничная Н. А. Крестьянин и природная среда в свете мифологии. Былички, бывальщины и поверья поверья Карелии и сопредельных областей: Исследования. Тексты. Комментарии / Н. А. Криничная. — М., 2011. 632 с.

169. Кубо Х. Новое тело: коммунизм и телесность у Андрея Платонова // Осуществленная возможность: А. Платонов и XX век. — Воронеж, 2001. С. 23–29.

170. Кузнецов С., Тростников М. Фантастическая симфония Михаила Берлиоза. (Об одной аллюзии в романе «Мастер и Маргарита») // Музыкальная жизнь. 1991. № 21–22. С. 8–10.

171. Кук Б. Поэтика аутизма в романе Е. И. Замятина «Мы» // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015, № 3(143). С. 60–66.

172. Кук Б. Человеческая природа в литературной утопии «Мы» Замятина. — СПб.: Academic Studies Press; БиблиоРоссика, 2022. 408 с.

173. Куртис Дж. Исследования романа «Мы» за рубежом // Е. И. Замятин: pro et contra, антология / Сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой, вступ. статья Е. Б. Скороспеловой. — СПб.: РХГА, 2014. С. 603–638.

174. Кушнарева Л. И. Канонические и авторские притчи // Известия

Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. Вып. 66. С. 54–60.

175. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте // «Я» в теории Фрейда и технике психоанализа. — М.: Гнозис, 2009. 520 с.

176. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. — М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 51–67.

177. Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность. 1993. №5. С. 154–163.

178. Ланин Б. А. Наследие Евгения Замятина и современная русская антиутопия // Acta Slavica Iaponica. 2012. Tomus 29. С. 49–63.

179. Ланин Б. А., Боришанская М. М. Русская антиутопия XX века. — М.: ТОО «Онега», 1994. 247 с.

180. Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э. О синтетизме, математике и прочем... : Роман «Мы» Е. И. Замятина : К 100-летию Е. И. Замятина / Т. Лахузен, Е. Максимова, Э. Эндрюс. — СПб.: «Астра-ЛЮКС», «Сударыня», 1994. 116 с.

181. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль. — М.: Академический проект, 2020. 430 с.

182. Леви-Строс К. Первобытное мышление / Пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. — М.: Республика, 1994. 384 с.

183. Леви-Стросс К. Мифологики: человек голый. — М.: ИД «Флюид», 2007. 784 с.

184. Леви-Стросс К. Структура мифов // Структурная антропология. — М.: Астрель, 2011. С. 238–270.

185. Левин Ю. И. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. — М., 1998. С. 392–419.

186. Лейдерман Н. Л. К определению сущности категории «жанр» / Н. Л. Лейдерман // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. Вып. 3. — Калининград, 1976. С. 3–13.

187. Лейдерман Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание

жанра или испытание жанром? // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Вып. 9: Вопросы теории. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2006. С. 4–35.

188. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.*[931] Современная русская литература, 1950–1990 годы. Т. 2. — М.: Академия, 2003. 688 с.

189. Лесскис Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. — Т. 38. Вып. 1. — М., 1979. С. 52–59.

190. Лесскис Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции. «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». — М.: ОГИ. 1999. 428 с.

191. Линьлинь Ч. Математика как организующее начало системы персонажей в романе А. Белого «Петербург» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2023. № 1. С. 168–179.

192. Липовецкий М. Н.*[932] Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск: Издательство Уральского университета, 1992.

193. Лихачев Д. С. Замкнутое время сказки // Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. — СПб.: Алетейя, 1999. С. 20–25.

194. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — Л.: Наука, 1967. 374 с.

195. Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. — Л.: Наука, 1976. 204 с.

196. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. — М.: Мысль, 2001. 559 с.

197. Лосев В. И. Комментарии к роману «Записки покойника» // Булгаков М. А. Записки покойника. — М.: Азбука-классика, 2004. 302 с.

198. Лотман Ю. М. (совместно с Успенским Б. А.) Миф—имя—культура //

---

[931] *Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org.

[932] *Включён в реестр иноагентов в числе группы лиц, являющихся координаторами проекта Tamizdatproject.org.

Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Том I. Статьи по семиотике и топологии культуры. — Таллин: «Александра», 1992. С. 58–75.

199. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. С. 325–348.

200. Лотман Ю. М. , Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литература и миф // Мифы народов мира: Энциклопедия. — М.: 1980. — Т. 1. С.220–226.

201. Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. — Петрозаводск, 1959. 504 с.

202. Любомудров А. М. Духовный реализм как отражение религиозной культуры в художественной литературе // Вестник славянских культур. 2008, № 1–2 (9). С. 113–120.

203. Ляхова В. В. Категория фантастического в советской драматической сказке для детей // Проблемы метода и жанра. — Томск, 1980. Вып. 7. С. 18–28.

204. Макаров Д. В. К проблеме авторского замысла в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Аналитика культурологии. 2009, № 13. С. 150–155

205. Маковский М. М. Язык—миф—культура: Символы жизни и жизнь символов / Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова РАН. — М.,1996. 329 с.

206. Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. — Л.: Советский писатель, 1986. 408 с.

207. Малыгина Н. М. Платонов и литературная Москва: А. К. Воронский, А. М. Горький, Б. А. Пильняк, Б. Л. Пастернак, Артем Веселый, С. Ф. Буданцев, В. С. Гроссман. — СПб.: Нестор-История, 2018. 592 с.

208. Малыгина Н. М. Художественный мир Андрея Платонова. — М.: МПУ, 1995. 96 с.

209. Мальцев Ю. В. Иван Бунин. 1870–1953. Франкфурт н/М, М.: Посев, 1994. 435 с.

210. Мандельштам О. Э. Конец романа // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в двух томах. Т. 2. Проза. — М.: Художественная литература, 1990. С. 202–204.

211. Манн Ю. В. «…Умнее я ничего не читывал по-русски»: о пьесе Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии» // Литература. Издательский дом «Первое сентября». № 01, 2005. С. 34–37.

212. Мартьянова И. А. Кинематографичность идиостиля А. Белого // Stylistyka V. Opole, 1996. С. 270–278.

213. Мартьянова И. А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности. — СПб.: Сага, 2001. 224 с.

214. Мартьянова И. А. Научное vs художественное в историческом повествовании Ю. Н. Тынянова // Текст и тексты: межвузовский сборник научных трудов. — Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2010. 186 с.

215. Маяковский В. В. Кино и кино // Маяковский В. В. Собрание сочинений в 12 т. Т. 11. — М.: Издательство «Правда», 1978.

216. Меерсон О. «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1997. 120 с.

217. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. — М.: Наука, 1990. 275 с.

218. Мелетинский Е. М. Клод Леви-Стросс. Только этнология? // Вопросы литературы. 1971. № 4. С. 115–134.

219. Мелетинский Е. М. Миф и сказка // Фольклор и этнография. — Л.: Наука, 1970. С. 139–147.

220. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. — М.: РГГУ. 1994. 134 с.

221. Мелетинский От мифа к литературе: Учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». — М.: РГГУ, 2001. 169 с.

222. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.

223. Мельников Н. Г. «Точка зрения» как композиционный прием // Известия РАН. Серия литературы и языка / Studies in literature and language, 2023, том 82, № 3. С. 64–69.

224. Мережковский Д. С. Было и будет: дневник 1910–1914. Петроград: 1915. 360 с.

225. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с.

226. Метц К. Зеркала в кино // Киноведческие записки. 1992. № 3. С. 29–31.

227. Милюгина Е. Г. О мифотворчестве романтиков // Романтизм в литературном движении. Сборник науч. трудов. — Тверь: ТГУ, 1997. С. 33–44.

228. Минц З. Г. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 книгах. — СПб.: Искусство — СПб, 2004. Книга 3: Поэтика русского символизма. С. 116–117.

229. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство — СПб, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 59–96

230. Миронов А. В. Неомифологический роман в ряду романной жанровой парадигмы XX века // Наука и современность. 2010. № 4 (2). С. 120–125.

231. Миронов А. В. Принципы исследования неомифологического романа XX века (жанровый аспект) // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 903–906.

232. Миронов А. В. Проблема героя и жанровая типология неомифологического романа // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук (филологические науки). 2009. № 3. С. 90–92.

233. Мокрова М. В. «Мы» Е. Замятина и «Москва 2042» В. Войновича: к проблеме трансформации жанра антиутопии в XX веке // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: В XIV кн. Кн. IX. Тамбов. С. 111–117.

234. Наджеми Р. Э. Современные притчи. — Киев: Издательство «София», 2004. 288 с.

235. Недзвецкий В. А. Мистериальное начало в романе Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура: альманах. № 9. — М.: Классика плюс, 1997. С. 46–56.

236. Недзвецкий В. А. [Рецензия] Октябрьская О. С. Пути развития русской детской литературы XX века (1920–2000-е гг.). 360 с. // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2013. № 2. С. 190–193.

237. Неёлов Е. М. О фольклоризме «демонологического» романа А. Кондратьева «На берегах Ярыни» // Фольклорная культура и ее межэтнические связи в комплексном освещении: межвуз. сб. — Петрозаводск, 1997. С. 164–170.

238. Неклюдова О. А. Киносеанс черной магии. К вопросу о кинематографических источниках романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Журнал «Вопросы литературы». №2. 2017. С. 229–245.

239. Немцев В. И. Вопросы изучения художественного наследия Михаила Булгакова. Учебное пособие для студентов филологического факультета. Материалы к лекциям. — Самара, 1999. 142 с.

240. Ничипоров И. Б. «Поэзия темна, в словах не выразима...». Творчество И. А. Бунина и модернизм. — М.: Метафора, 2003. 256 с.

241. Октябрьская, О. С. Пути развития русской детской литературы XX века (1920–2000-е гг.). — М.: МАКС Пресс, 2012. 360 с.

242. Орлицкий Ю. Б. Художественная специфика русской новокрестьянской прозы 1910–1930-х гг. // Сергей Есенин в контексте эпохи: Коллективная монография / Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. — М.: ИМЛИ РАН, 2021. 928 с.

243. Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс: сборник. — М.: 2002. С. 373–417.

244. Пак Сун Юн. Органическая поэтика Осипа Мандельштама. — СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2008. 248 с.

245. Петровский М. С. Мастер и Город. Киевские контрасты Михаила Булгакова. — Киев, 2001. 367 с.

246. Петровский М. С. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. 464 с.

247. Письмо Булгаков М. А. Пырьеву И. А. 5 ноября 1934 г., цит. по [Егоров Б. Ф. М. А. Булгаков — «переводчик» Гоголя // Ежегодник рукописного отдела

Пушкинского дома за 1976 год. Л., 1978. С. 75].

248. Платек Я. М. Странные сближения. Вчитываясь в Булгакова // Музыкальная жизнь, 1990, № 17. С. 28.

249. Платонов А. П. Деревянное растение: Из записных книжек. — М.: Издательство «Правда», 1990. 48 с.

250. Платонов А. П. Фабрика литературы (о коренном улучшении способов литературного творчества) // Платонов А. П. Фабрика литературы. Литературная критика. Публицистика. — М.: Время, 2011. С. 45–56.

251. Платонов А. П. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. — М.: Астрель, 2013. 688 с.

252. Плеханова И. И. Жизнетворческий потенциал примитивизма (наивное, трагическое и наивно-трагическое чувство жизни) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. №2 (22). С. 76–91.

253. Погребная Я. В. О компонентах мифопоэтического и некоторых принципах их идентификации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. №4 (22): в 2-х ч. Ч. 1. С. 151–154.

254. Подорога В. А Евнух души: Позиция чтения и мир Платонова // Вопросы философии. — М.: Наука, 1989. № 3. С. 21–26.

255. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. — М.: Наука, 2008. 285 с.

256. Полякова Л. В. Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. — Тамбов, 2000. 283 с.

257. Полякова Л. В. Новая книга о русском реализме // Вестник ТГУ. Вып. 1 (41), 2006. С. 154–156.

258. Полякова Л. В. Проза Е. И. Замятина: историософские искания художника. — Тамбов: Издательский дом «Державинский», 2022. 748 с.

259. Полякова Л. В. Теоретические и методологические аспекты истории русской литературы XX–XXI веков. — Тамбов: Пролетарский светоч, 2007. 307 с.

260. Потебня А. А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. — М.: Лабиринт, 1999. 300 с.

261. Потебня А. А. Слово и миф. — М.: Правда, 1989. 624 с.

262. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. 344 с.

263. Проза поэта: коллективная монография по материалам Международной научной конференции «Проза поэта», февраль 2026 г., филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова. / Отв. ред. А. А. Семина. — М.: Р.Валент, 2026.

264. Проскурина Е. Н. Духовная традиция в наследии А. Платонова: между притяжением и отталкиванием // Культура и текст. 2016. №1 (24). С. 75–92.

265. Проскурина Е. Н. Структура повествования в «Чевенгуре» Платонова // Критика и семиотика. Вып. 12. — Новосибирск — М., 2008. С. 231–246.

266. Пырьев И. А. Избранные произведения. В 2-х томах. Т. 1. — М.: Искусство, 1978. 447 с.

267. Рассел Р. Новая жизнь замятинских традиций // Russel R. „We“ in Neil Cornwell, ed., Reference Guide to Russian Literature,Chicago, 1998.

268. Рогожникова Т. П., Хоменко М. В. Жанр прижизненного чуда в русской агиографии: коммуникативно-прагматический аспект // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2020. № 1 (26). С. 74–77.

269. Родина Т. М. Достоевский. Повествование и драма. — М.: Наука, 1984. 244 с.

270. Романовская И. В. «Евнух души человека…» в романе А. Платонова «Чевенгур»: диалог российского и шведского литературоведения // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Филологические науки. 2017. № 1 (162). С. 110–115.

271. Ромодановская Е. К. Рассказы сибирских крестьян XVII–XVIII вв. о видениях (К вопросу о специфике жанра видений) // Ромодановская Е. К. Сибирь и литература. XVII век. — Новосибирск: Наука, 2002. С. 292–313.

272. Ромм М. И. Беседы о кинорежиссуре. — М.: Союз кинематографистов СССР, 1975. 245 с.

273. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 1997. 384 с.

274. Рудницкий К. Л. Михаил Булгаков // Вопросы театра. — М., 1966. С. 130.

275. Рыклин М. К. Последний руссоист. Природа и культура в симфонии мифов Клода Леви-Стросса // Мифологики: Человек голый. — М.: ИД «Флюид», 2007. С. 747–782.

276. Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. — Воронеж, 1989. 270 с.

277. Сабурова Н. А., Татаурова А. Г. Жанровые особенности современной притчи и их сохранение при переводе // Academy. 2019, №6 (45). С. 46–48.

278. Седакова О. А. Притча и русский роман // Седакова О. А. Четыре тома: Том III. Poetica. — М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. С. 363–375.

279. Семенова А. Л. «Что же такое мы?!» (Роман Е.И. Замятина «Мы» и «Generation «П» Виктора Пелевина) // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы: В XIV кн. Кн. XI. — Тамбов, 2003. С. 163–170.

280. Семенова С. Г. Религиозно-философский контекст и подтекст «Чевенгура» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 6. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 34–44.

281. Силард Л. Андрей Белый и П. Флоренский // Studia Slavica Hungari. N 33/1–4. Budapest, 1987. С. 227–238.

282. Силард Л. Герметизм и герменевтика. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 328 с.

283. Силард Л. Мениппея // Russian Literature. 1985. Т. 17. №1. С. 61–70.

284. Силард Л. От «Бесов» к «Петербургу»: между полюсами юродства и шутовства (набросок темы) // Studies in 20th Century Russian Prose, Stockholm 1982. С. 80–107.

285. Сильман Т. И. Заметки о лирике. — Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1977. С. 5–45.

286. Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). — М.: ТЕИС, 2003. 358 с.

287. Скороспелова Е. Б. Русская советская проза 20–30-х годов: судьбы романа. — М.: Изд-во МГУ, 1985. 264 с.

288. Смирнов И. П. От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской

литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). — Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. Т. 27: История жанров в русской литературе X–XVII вв. С. 284–320.

289. Смирнов Ю. И. Анекдоты и пошехонцы // Русская народная культура и ее этнические истоки. — М., 1999. С. 52–59.

290. Смирнов Ю. М. «Музыка» Михаила Булгакова // Советская музыка, 1991, № 5. С. 60–64.

291. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. — М.: Локид; Миф, 1997. 592 с.

292. Соколов Б. В. Этимология названия романа А. П. Платонова «Чевенгур» и ее отражение в идейном содержании произведения // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2025. Т. 30. № 3. С. 489–499.

293. Солдаткина Я. В. Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции: монография / Я. В. Солдаткина. — М.: Прометей. 356 с.

294. Солдаткина Я. В. Особенности мифопоэтики романной прозы А. П. Платонова: диалог с мифологемами эпохи // Вестник РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2008. № 3. С. 24–30.

295. Солдаткина Я. В. Эпическое мышление в прозе 1930–1950 гг.: мифопоэтический аспект // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. №2 (56) 2011. С. 117–120.

296. Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров [Переиздание 1924-го года]. — М.: Аграф, 2001. С.11–23.

297. Солнцева Н. М. К вопросу о типологии магического реализма (Проза С. А. Клычкова) // Вестник МГПУ. 2024. № 3(55). С. 7–19.

298. Солнцева Н. М. «...свести начала и концы...» // Клычков С. А. «Я прожил жизнь свою, колдуя…»: избранные сочинения / Сост. и комм. Н. М. Солнцевой и С. И. Субботина. — М.: Водолей, 2016. С. 5–30.

299. Ставицкий А. В. Метаморфозы романной формы (К вопросу

о так называемом «кризисе» романа) // Филологические науки. 2006. № 4. С. 3–13.

300. Степанова Г. А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. М. ГИТИС, 2005. 139 с.

301. Струве Н. А. Символика чисел в романе Е. Замятина «Мы» // Е. И. Замятин: pro et contra, антология. — СПб.: РХГА, 2014. С. 535–539.

302. Суровцева Е. В. Евангельская линия в романах «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и «Плаха» Ч. Т. Айтматова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2009. Т. 3. № 2. С. 156–160.

303. Суслова И. Б. Славянский миф в литературе и искусстве Серебряного века — этико-педагогический экскурс // Вестник Университета Российской академии образования. 2017, № 1. С. 8–14.

304. Тамарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская философско-филологическая традиция. — М.: Изд-во Кулагиной, 2011. 400 с.

305. Темиршина О. Р. Поэтическая типология лирики Летова и Маяковского: от модели мира к языку. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017, № 49. С. 188–208.

306. Товстенко О. О. Специфика притчи как жанра художественного творчества: Притча как архетипическая форма литературы // Вестник Киевского университета. Ром.-герм. филология. — Киев, 1989. Вып. 23. С. 121–124.

307. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 9–11.

308. Толмачева О. В. Творчество Е. И. Замятина и современная литература // Социально-экономические явления и процессы. 2013, № 10 (056). С. 166–169.

309. Толстая-Сегал Е. Д. Идеологические контексты Платонова // Russian Literature, Amsterdam, Vol. 9, № 2, 1981 [перепеч. в сб.: Андрей Платонов: мир творчества. М., 1994. С. 47–83].

310. Толстая-Сегал Е. Д. Натурфилософские темы в прозе Платонова 20–30-х гг. // Slavica Hierosolymitana, Vol. 4, 1979. С. 233–254.

311. Томашевский Б. В. Теория литературы (поэтика). — Л., 1925. С. 162–

163.

312. Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира. Т. 2. — М., 1980. С. 161–164.

313. Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начале XX в. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». — Edizioni M. Y.Trento. 1990. 328 с.

314. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М.: Наука, 1988. С. 7–60.

315. Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М.: Прогресс : Культура, 1995. С. 193–258.

316. Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 664. Труды по знаковым системам. XVIII. Семиотика города и городской культуры. — Петербург Тарту, 1984. С. 4–29.

317. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М.: Наука, 1983. С. 227–284.

318. Торчинов Е. А. Религии мира. Опыт запредельного: трансперсональные состояния и психотехника. — СПб., 1998. 384 с.

319. Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. С. 150–166.

320. Тынянов Ю. Н. Литературный факт (Виктору Шкловскому) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. С. 257–258.

321. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции (Борису Эйхенбауму) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. С. 270–281.

322. Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии / В. И. Тюпа // Критика и семиотика. — Новосибирск, 2002. Вып. 5. С. 5–31.

323. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. — М., 1989. С. 16–17.

324. Уварова И. П. Вертеп: мистерия Рождества. — М.: Прогресс—Традиция,

2012. 392 с.

325. Урюпин И .С. Мифопоэтические корни образа Азазелло в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вестник Челябинского гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. 2008. № 26 (127). Вып. 25. С. 150–160.

326. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.

327. Успенский В. А. О вещных коннотациях абстрактных существительных // Семиотика и информатика. 1997. Вып. 35. С. 146–152.

328. Файман Г. С. Неформат. — М.: Знание, 2013. 176 с.

329. Фоменко Л. П. Человек в философской прозе А. Платонова. Учебное пособие. — Калинин: КГУ, 1985. 71 с.

330. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.

331. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. / под ред. Г.К. Косикова. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 194–213.

332. Хализев В. Е. Мифология XIX–XX веков и литература. // Вестник московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 3. С. 7–21.

333. Хализев В. Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 2004. 405 с.

334. Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики. — М.: Гнозис, 2005. 432 с.

335. Ханзен-Лёве О. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. — М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2016. С. 386–388.

336. Харитонова З. Г. Булгаковские традиции в романе братьев Стругацких «Отягощенные злом» // Ученые записки Казанского федерального университета. Гуманитарные науки. 2008. Т. 150. № 6. С. 99–106.

337. Хатямова М. А. Концепция синтетизма Е. И. Замятина // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2005. Вып. 6 (50). Серия: Гуманитарные науки (филология). С. 35–48.

338. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. — М.: Языки славянской культуры, 2008. 328 с.

339. Хейзинга, Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. —

М.: Прогресс — Традиция, 1997. 416 с.

340. Химич В. В. Странный реализм М. Булгакова // Русская литература XX в.: направления и течения. Сб. научн. трудов. — Екатеринбург, 1992. С. 105–115.

341. Хлебус М. А. Слово как мировоззренческая категория в творчестве С. А. Клычкова // Профессорский журнал. Серия: Русский язык и литература. 2024. № 2 (18). С. 22–32.

342. Ходель Р. Платонов — Кафка — Вальзер: Опыт подготовительного исследования. // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Книга 4. — СПб, 2008. С. 48–61.

343. Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале / С. С. Хоружий. — СПб.: Азбука, 2015. 384 с.

344. Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. — Кафедра славистики Университета Хельсинки. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. 272 с.

345. Цивьян Ю. Г. Кинематограф как термин литературоведения / Ю. Г. Цивьян. — Таллин: Ээсти раамат, 1982. 206 с.

346. Чаликова В. А. Крик еретика (Антиутопия Евг. Замятина) // Вопросы философии. 1991. № 1. С. 16–27.

347. Чаликова В. А. Метаутопия Андрея Платонова // Чаликова В. А. Утопия рождается из утопии: эссе разных лет. — London: Overseas Publ. Interchange Ltd, 1992. С. 162–177.

348. Чанышев А. Н. Курс лекций по древней философии. — М.: Высшая школа, 1981. 374 с.

349. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. — М.: Книга, 1988. 672 с.

350. Чудакова М. О. Мастерство Юрия Олеши. — М.: Наука, 1972. 100 с.

351. Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. — М.: Наука, 1979. 200 с.

352. Чудакова М. О. Приложение // Булгаков М. А. Собрание сочинений в 5 т. — М.: Художественная литература, 1989. Т. 1. С. 613–622.

353. Чуковский К. И. Дневник. 1901–1929. — М.: Советский писатель, 1991.

544 с.

354. Чурилина Л. Н. «Языковая личность» в художественном тексте. — М.: Флинта: Наука, 2011. 240 с.

355. Чупринин С. И. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. — М.: Время, 2007. 768 с.

356. Шевченко Е. Жорж Мельес и Михаил Булгаков: об одном источнике фантастического в романе «Мастер и Маргарита» // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): Сборник материалов Международной научной конференции. 29–31 марта 2007 г. — Самара, 2009. С. 188–195.

357. Шершеневич В. Г. Декларация о футуристическом театре. Цит. по Хуттунен Т. Имажинисты и кино. По поводу кинодраматургии А. Б. Мариенгофа // ACTA SLAVICA ESTONICA X. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XVI. Серебряный век в русской литературе и культуре конца XIX — первой половины XX вв. К 90-летию со дня рождения З. Г. Минц. — Тарту, 2018. С. 240–253.

358. Шёквист Л. К вопросу об антропоморфности нарратора в романе «Чевенгур». // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. Вып. 6. С. 432–441.

359. Шёквист Л. Эстетика Платонова: проблема читателя // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4. Институт русской литературы (Пушкинский дом). — СПб.: Наука, 2008. С. 99–106.

360. Шкловский В. Б. Искусство как прием // Поэтика. Пг., 1919. С. 101–114.

361. Шкловский В. Б. Литература и кинематограф. — Берлин: Русское универсальное издательство, 1923. 59 с.

362. Шкловский В. Б. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». — СПб.: Российский институт истории искусств, 2001. 92 с.

363. Шкловский В. Б. Слово и действие // Шкловский В. Б. За 40 лет. — М.: Искусство, 1965. С. 11–13.

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

365. Шулова Я. А. Киносценарий Андрея Белого «Петербург» // Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 191–219.

366. Шульц С. А. М. М. Бахтин и символизм / постсимволизм / неосимволизм (Вячеслав Иванов, О. Э. Мандельштам, А. А. Ахматова и др. // Литературоведческий журнал. 2023, № 3 (61). С. 180–199.

367. Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. — М.: Искусство, 1964. 156 с.

368. Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. — М.: Искусство, 1964. С. 269–273.

369. Эйхенбаум Б. М. Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: сборник статей. Российский институт истории искусств. Вопросы поэтики. Вып. IV. — Л.: Academia, 1924. 282 с.

370. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. — Пг.: 18-я Гос. Тип., 1919. С. 151–165.

371. Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы // Эйхенбаум Б. М. Литература: Теория. Критика. Полемика. — Л.: Прибой, 1927. С. 166–209.

372. Эйхенбаум Б. М. Проблемы кино-стилистики // Поэтика кино / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. — М. — Л.: Кино-издательство РСФСР, 1927. С. 13–52.

373. Элиаде М. Аспекты мифа. — М.: ИНВЕСТ-ППП, 1995. 240 с.

374. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. — М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1996. 288 с.

375. Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. — Киев: София, 2000. 480 с.

376. Яблоков Е. А. Двойничество персонажей в романах А. Платонова (от «Строителей страны» к «Счастливой Москве») // Третьи Платоновские чтения. Тезисы докладов международной научной конференции. — Воронеж, 1999. С. 55–56.

377. Яблоков Е. А. Железный путь к площади Согласия («Железнодорожные» мотивы в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» и произведениях М. Булгакова) // Газданов и мировая культура. — Калининград: ГП «КГТ», 2000. С. 148–174.

378. Яблоков Е. А. Комментарий. А. Платонов «Чевенгур». — М.: Высшая школа, 1991. С. 518–650.

379. Яблоков Е. А. Михаил Булгаков, Владимир Маяковский: Диалог сатириков / Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблоков. — М.: Высшая школа, 1994. С. 5–56.

380. Яблоков Е. А. На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур». — СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 376 с.

381. Яблоков Е. А. О философской позиции А. Платонова (проза середины 20-х — начала 30-х годов) // Russian literature. Amsterdam, 1992. V. XXXII. 1992. С. 231–232.

382. Яблоков Е. А. Принцип художественного мышления А. Платонова «И так, и обратно» в романе «Чевенгур» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 13. — Воронеж, 1999. С. 14–27.

383. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. — М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 192.

384. Ярошенко Л. В. Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова / Л. В. Ярошенко. — Гродно: ГрГУ, 2004. 137 с.

385. Barratt, A. Introduction and Notes to the text // Zamyatin: We. Bristol Classical Press. 1998. P. 6, 9, 19.

386. Beauchamp G. Of Man’s Last Disobedience: Zamiatin’s «We» and Orwell’s «1984» // Comparative Literature Studies (Urbana, IL). 1973. Vol. 10. № 4. P. 287, 292, 293.

387. Collins C. Zamyatin’s «We» as Myth // Slavic and East European Journal. 1966. Vol. X. № 2. P. 125–133. Цит. по: Zamyatin’s «We»: A Collection of Critical Essays. P. 78.

388. Cooke L. B. Ancient and modern mathematics in Zamyatin’s We // Zamyatin’s We. A collection of Critical Essay. Ed. and intr. by G. Kern. Ann Arbor: Ardis, 1988. P. 150, 152.

389. Frank J. Spatial Form in Modern Literature: an Essay in Three Parts // Sewanee Review, 1945, Vol. 2–3.

390. Gregg R. A. Two Adams and Eve in The Crystal Palace: Dostoevsky, the

Bible and We // Slavic Review. 1965. № 4. P. 680–687.

391. Heller L. La prose de E. Zamiatin et l'avant-garde russe: Notes sur la corres pondance des arts // Cahiers du Monde Russe et Soviétique. 1983. Vol. XXIV. № 3. P. 236.

392. Kayser W. The grotesque in art and literature; transl. from German. — New York: Columbia University Press, 1981. 224 p.

393. Layton S. Zamjatin and Literary Modernism // Slavic and East European Journal. 1973. Vol. 17. № 3. P. 279–287.

394. Parrinder P. Imagining the Future: Wells and Zamyatin // H. G. Wells and Modem Science Fiction / Ed. by R. Suvin-Darko; M. Philmus-Robert; D. H. Suvin. Lewisburg; London, 1973. P. 18, 20, 23, 24.

395. Piaget J. La représentation du monde chez l'enfant. Librairie Felix Alcan, 1926.

396. White J. J. Mathematical imagery in Musil's Young Torless and Zamiatin's We // Comparative Literature. 1966. № 18 (1). P. 71, 72.

Диссертации и авторефераты диссертаций

397. Бердяева О. С. Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст. Дис. … докт. филол. наук. — Новгород, 2004. 324 с.

398. Боярская Н. Роман и теория, Булгаков и Бахтин: взаимное освещение, «Мастер и Маргарита», карнавал, мениппея. Дис. … докт. филол. наук. Лозанна, 2015. 322 с. [Электронный ресурс].URL: https://core.ac.uk/reader/77174830 (дата обращения: 01.05.2024).

399. Веселова О. Н. Традиции Ф. М. Достоевского в символистских романах Ф. К. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес». Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Орел: 2011. 22 с.

400. Ди Сяося. Неклассический «психологизм», его истоки и его «присутствие» в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Автореф. дис. … канд. филол. наук. — М., 2012. 16 с.

401. Дмитриев А. В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина. Дис. ... канд. филол. наук. — Волгоград, 2002. 174 с.

402. Дмитровская М. А. Язык и миросозерцание А. Платонова. Дис. ... докт. филол. наук. — М.: РУДН, 1999. 292 с.

403. Дмитровская М. А. Язык и миросозерцание А. Платонова. Автореферат дис. … докт. филол. наук. — М., 1999. 50 с.

404. Дябкин И. А. Неомифологизм как этнорелигиозный феномен культуры Дальневосточного Зарубежья. Дис. ... докт. филол. наук. — М., 2014. 183 с.

405. Зайнуллина, И. Н. Миф в русской прозе конца XX — начала XXI веков: специальность 10.01.01 «Русская литература». Дис. ... канд. филол. наук. — Казань, 2004. 177 с.

406. Кан Бён Юн. Роман Е. Замятина «Мы» в свете теории архетипов К. Г. Юнга. Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2010. 18 с.

407. Кеба А. В. Творчество А. П. Платонова в контексте мировой литературы XX ст. Дис. … докт. филол. наук. — Харьков, 2002. 388 с.

408. Кислицын К. Н. Проза С. А. Клычкова: поэтика магического реализма. Дис. … канд. филол. наук. М., 2005. 200 с.

409. Ковалева Т. И. Видения в агиографических памятниках древнерусской литературы XIII—XVII вв.: жанровая эволюция и сюжетосложение. Автореф. дис... канд. филол. наук. — Томск, 2017. 20 с.

410. Кусков В. В. Жанры и стили древнерусской литературы XI — первой половины XIII в. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1980. 36 с.

411. Немец Г. Н. Семантические и прагматические особенности структур с нулевой субъектностью: дискурсивно-семиотический аспект: На материале русской литературы I-й половины XX века. Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. — Краснодар., 2002. 201 с.

412. Нижник А. В. Русский модернизм 1920—1930-х годов (Г. Газданов, В. Набоков, О. Мандельштам): рецепция художественных открытий М. Пруста. Дис. … канд. филол. наук. М., 2016.

413. Погребная Я. В. Неомифологизм В. В. Набокова: способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения. Дис. ... докт. филол. наук. — Ставрополь, 2006. 393 с.

414. Подопригора М. Г. Ф. М. Достоевский в творческом сознании Андрея

Белого. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Ставрополь, 2000. 17 с.

415. Полонский В. В. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX — начала XX века. Дис. ... докт. филол. наук. — М., 2008. 474 с.

416. Радбиль Т. Б. Языковые аномалии в художественном тексте. Дис. … докт. филол. наук. — М., 2006. 496 с.

417. Солдаткина Я. В. Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов (А. П. Платонов, М. А. Шолохов, Б. Л. Пастернак). Дис. ... докт. филол. наук. — М., 2011. 393 с.

418. Спесивцева В. Композиционно-синтаксическая трансформация гоголевского текста в киносценарной интерпретации М. А. Булгакова. Дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 2008. 190 с.

419. Строева О. В. Неомифологические тенденции в визуальной культуре XX–XXI веков. Дис. … докт. культурологии. — СПб, 2022. 643 с.

420. Титаренко С. Д. Мифопоэтика Вячеслава Иванова в контексте идей русского символизма. Дис. ... докт. филол. наук. — СПб., 2013. 514 с.

421. Янгиров Р. М. Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910-х–1920-х годов: Дис. … канд. филол. наук. — М., 2000. 230 с.

Электронные источники

422. Березайский В. С. Анекдоты, или Веселые похождения старинных пошехонцев. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/b/berezajskij_w_s/text_1798_anekdoty_oldorfo.shtml (обновлено: 01/11/2021; дата обращения: 05.04.2024).

423. Бондарева А. Магический реализм. Эволюция. [Электронный ресурс]. URL: http://rara-rara.ru/menutexts/magicheskij_realizm_ehvolyuciya (дата обращения: 29.03.2024). Текст электронный.

424. Бугакова Н. Б. Топонимическое пространство романа А. Платонова «Чевенгур» // Неофилология. 2022. Т. 8, № 4. С. 705—714. [Электронный ресурс]. URL: https://doi.org/10.20310/2587-6953-2022-8-4-705-714 (дата обращения: 14.04.2024).

425. Водолазкин Е. Г. Великая литература возникает не на пустом месте. [Электронная газета]. URL: https://rg.ru/2013/09/24/vodolazkin.html (дата обращения: 02.04.2024).

426. Вьюгин В. Ю. Между двух молчаний: об иносказании Платонова // Москва: Портал «О литературе», LITERARY.RU. Дата обновления: 08 декабря 2007. URL: https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1197120422&archive=1197244339 (дата обращения: 04.04.2024).

427. Голубков М. М. Миусская площадь. — Москва : ЛитРес: Самиздат, 2019. URL: https://www.litres.ru/book/mihail-golubkov-18451702/miusskaya-ploschad-42111924/ (дата обращения: 05.08.2026). Режим доступа: мультимедийная платформа Литрес. Текст: электронный.

428. Гюнтер Х. М. Бахтин и «Рождение трагедии» Ф. Ницше // [Электронный ресурс]. URL: http://nevmenandr.net/dkx/pdf/DKX1-28-35.pdf (дата обращения: 05.04.2024).

429. Есаулов И. А. Юродство и шутовство в ранней советской литературе (культурологические аспекты) // Russian Literature. Volume 49, Issue 2, 15 February 2001, P. 143–154. [Электронный ресурс]. URL: https://doi.org/10.1016/S0304-3479(01)00055-2 (дата обращения: 07.05.2024).

430. Кирпичников А. Мистерии, вид средневековой драмы // Энциклопедический словарь / Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. — В 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами. [Электронный ресурс]. URL: https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/007/067/67450.htm (дата обращения: 18.04.2024).

431. Кубо Х. Сектантские мотивы в «Чевенгуре» Андрея Платонова // Acta slavica japonica: Journal of Slavic Research Center, Hokkaido University. Volume 15 (1997). [Электронный ресурс]. URL: https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publictn/acta/15/kubo/kubo.html (дата обращения: 06.04.2024).

432. Кукулин И. В. «И говорил с ними...». Три интервью о возрождении жанра притчи в современной русской литературе. [Электронный источник]. URL: http://www.vavilon.ru/textonly/issue2/parables.htm (дата обращения:

06.04.2024).

433. Люкевич В. В. Хронотопический психологизм в прозе Якуба Коласа и Ивана Бунина // IV чтения, посвященные 70-летию со дня рождения профессора В.А. Карпова, Минск, 19—20 марта 2010 г.: сб. науч. ст. : в 2 ч. Ч. 2. — Минск: РИВШ, 2010. С.116—122. [Электронная библиотека БГУ]. URL: https://elib.bsu.by/handle/123456789/55947 (дата обращения: 14.04.2024).

434. Михеев М. Ю. Сон, явь или утопия? Еще один комментарий к «Чевенгуру» Платонова / М. Ю. Михеев. Текст: электронный // Логос. 2001. № 1 (27). URL: https://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_1/2001_1_08.htm (дата обращения: 02.08.2026).

435. Неёлов Е. М. «Два сердца — один дух» (заметки о рецепции «Повести о Петре и Февронии» в русской словесности XX века) // Проблемы исторической поэтики. 2005. Т. 7. [Электронный ресурс]. URL: http://poetica.pro/journal/article.php?id=2566 (дата обращения: 01.04.2024).

436. Ничипоров И. Б. Языковые рефлексии в романе А. Платонова «Чевенгур». [Электронный ресурс]. URL: https://portal-slovo.ru/philology/41361.php (дата обращения: 13.04.2024).

437. Панова Л. Г. Замятин против Хлебникова: дистопическая нумерология в романе «Мы» [Zamiatin vs. Khlebnikov: Distopic Numerology in Zamiatin’s We] // Toronto Slavic Quarterly №. 48. [Электронный ресурс]. URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/48/index.shtml (дата обращения: 17.03.2024).

438. Письмо М. А. Платоновой. 15 февраля 1927. Тамбов. Впервые: Волга, 1975. С. 167 (фрагменты). Печатается по: Архив. С. 479–480. Публикация Н. Корниенко. [Электронный ресурс]. URL: http://platonov-ap.ru/materials/letters/letter-120/ (дата обращения: 06.04.2024).

439. Платонов А. П. Размышления читателя.— München: ImWerdenVerlag, 2005. [Электронный ресурс]. URS: https://imwerden.de/pdf/platonov_razmyshleniya_chitatelya.pdf (дата обращения: 11.04.2024).

440. Ромодановская Е. К. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. Вып. 5. С. 73—111 [Электронный ресурс]. URL:

http://poetica.pro/journal/article.php?id=2477 (дата обращения: 05.04.2024).

441. Савин Г. А. Апокалипсис и апокалиптические речения: жанровые характеристики и особенности // Вестник Московской богословской семинарии ЕХБ. 2015. № 4. С. 41–65. [Электронный ресурс]. URL:https://mbs.ru/assets/theognosis/4/articles/savin.pdf (дата обращения 30.05.2026.)

442. Солнцева Н. М. Проза новокрестьянских поэтов (С. Есенин, С. Клычков, Н. Клюев). Текст: электронный // Официальный сайт филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова: [сайт]. [Электронный ресурс]. URL: http://www.philol.msu.ru/~xxcentury/docs/solntseva_proza_novokrest'yan.doc (дата обращения: 29.04.2026).

443. Утопия и антиутопия // Интернет-версия издания: Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд. — М.: Мысль, 2000—2001. [Электронный ресурс.] URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHc26f42a76526f3c43ca4c2 (дата обращения: 21.03.2024).

444. Флэтли Дж. Революционная тоска Андрея Платонова, или Читая «Чевенгур». [Электронный ресурс: Журнальный клуб Интелрос «Синий диван» №9, 2006]. URL: http://intelros.ru/pdf/siniy_divan/09/13.pdf (дата обращения: 13.04.2024).

445. Худзинска-Паркосадзе А. Жанровые особенности романа Андрея Платонова «Чевенгур» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2007. [Электронный ресурс]. URL: https://sciup.org/14975132 (дата обращения: 14.04.2024).

Публикации по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В.Ломоносова по специальности и отрасли наук:

446. Кольцова Н. З., Монисова И. В. О театрализации прозы пореволюционной эпохи (на материале произведений Е. Замятина и А. Грина) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 1. С. 50–58. EDN: YTFDOC. Импакт-фактор 0,188 (РИНЦ). Объем 0,62 / 0,31 п. л.

447. Нижник А. В., Кольцова Н. З. Музыка в творчестве Г. Газданова («Безмолвный концерт» в «Вечер у Клэр» и «немая симфония» в «Эвелине и её друзьях») // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2018. № 3. С. 111–120. EDN: XSDFVR. Импакт-фактор 0,00 (РИНЦ). Объем 0,52 / 0, 26 п. л.

448. Кольцова Н. З., Лю М. Восприятие работ В. Шкловского в Китае // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24. № 3. С. 462–476. EDN: UEJIMA. Импакт-фактор 0,345 (РИНЦ). Объем 0.92 / 0, 46 п. л.

449. Кольцова Н. З., Лю М. Гоголевские традиции в романе В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2020. Т. 25. № 3. С. 434–446. EDN: JUPBUQ. Импакт-фактор 0,231 (РИНЦ). Объем 0,75/ 0, 38 п. л.

450. Кольцова Н. З., Лю М. Диалог искусств в романе В.Каверина «Художник неизвестен» // Litera. 2020. № 9. С. 42–50. EDN: XZARTH. Импакт-фактор 0,181(РИНЦ). Объем 0,55 / 0, 23 п. л.

451. Кольцова Н. З., Нижник А. В. Между музыкой и речью: молчание и тишина в творчестве Г. Газданова // Новое литературное обозрение. 2021.

№ 4(170). С. 78–89. EDN: FRODDY. Импакт-фактор 0,344 (РИНЦ). Объем 0,52 / 0,26 п. л.

452. Кольцова Н. З., Тухто М. Е. «Заметки о литературе и искусстве» как отражение мифологического сознания Андрея Белого // Профессорский журнал. Серия: Русский язык и литература. 2023. № 3(15). С. 24–29. EDN: QBPDQS. Импакт-фактор 0,250 (РИНЦ). Объем 0,49 / 0, 24 п. л.

453. Кольцова Н. З. К вопросу о жанровых исканиях русской литературы 1920-х гг.: «Zoo, или Письма не о любви» В. Шкловского и «Про это» В. Маяковского как два варианта одного замысла // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2023. № 3. С. 142–152. EDN: FUSVQI. Импакт-фактор 0,172 (РИНЦ). Объем 0,69 п. л.

454. Кольцова Н. З., Чжу Ц. К вопросу о диалоге М. Булгакова с В. Вересаевым: «Записки юного врача» и «Записки врача» как два варианта «врачебных записок» в русской литературе первой трети XX века // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2023. № 3(51). С. 40–49. EDN: JJAXWZ. Импакт-фактор 0.356 (РИНЦ). Объем 0,725/ 0, 362 п. л.

455. Кольцова Н. З. «Кромешный мир» в изображении Н. А. Некрасова и А П. Платонова (к постановке вопроса) // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2024. № 5. С. 214–225. EDN: VTGWNY. Импакт-фактор 0.303 (РИНЦ). Объем 0,52 п. л.

456. Кольцова Н. З., Чжан Л. Пространственные символы «Острова мертвых» А. Бёклина в романе «Петербург» Андрея Белого // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2024. № 2. С. 155–165. EDN: TIUEHA. Импакт-фактор 0,303 (РИНЦ). Объем 0,52 / 0, 26 п. л.

457. Кольцова Н. З. Роман Е. И. Замятина «Мы» и научная мысль XX столетия // Литература в школе. 2025. № 5. С. 49–60. EDN: KSBWQF. Импакт-фактор 0,211 (РИНЦ). 0,52 п. л.

458. Кольцова Н. З. Неомифологический роман 1920–1940-х гг. как жанр русской литературы // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2025. № 2. С. 167–177. EDN: DLMZBJ. Импакт-фактор 0,320

(РИНЦ). 0,52 п. л.

459. Кольцова Н. З., Ван А. Образ больницы в творчестве М. А. Булгакова // Мир науки, культуры, образования. 2025. № 2 (111). С. 547–551. EDN: HDJNVX. Импакт-фактор 0,705 (РИНЦ). Объем 0,8 п. л. / 0,4 п. л.

460. Кольцова Н. З. К вопросу о влиянии М. Горького на русскую советскую прозу 1920–1930-х годов // Литература в школе. 2025. № 1. С. 44–58. EDN: YAUZLO. Импакт-фактор 0,211 (РИНЦ). Объем 0,52 п. л.

461. Кольцова Н. З. К вопросу о судьбе романа в XX в.: изменения в структуре жанра // Казанская наука. 2026. № 1. С. 242–245. EDN: OJBJSQ. Импакт-фактор 0,136 (РИНЦ). Объем 0,37 п. л.

462. Кольцова Н. З. Роман Клычкова «Чертухинский балакирь» и русская литературная сказка // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2026. № 2. С. 100–111. EDN: NSKEVI. Импакт-фактор 0,320 (РИНЦ). Объем 0,76 п. л.

463. Кольцова Н. З. Роман А. Платонова «Чевенгур» как русская модернистская притча // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2026. № 1. С. 90–97. EDN: TTDUYC. Импакт-фактор 0,088 (РИНЦ). Объем 0,83 п. л.

464. Кольцова Н. З. К вопросу о влиянии романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова на современную русскую литературу // Литература в школе. 2026. № 3. С. 32–43. EDN: JWJZFZ. Импакт-фактор 0,211 (РИНЦ). Объем 0,82 п. л.

465. Кольцова Н. З. Поэтика болезни и смерти в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2026. № 4 (2). С. 197–201. EDN: AKVWKS. Импакт-фактор 0,187 (РИНЦ). Объем 0,63 п. л.

466. Кольцова Н. З. Слово и тело. Притчевая поэтика телесности в романе А. Платонова «Чевенгур» // Филология и человек. 2026. № 3. С. 7–22. DOI: 10.14258/10.14258/filichel(2026)3. Импакт-фактор 0,275 (РИНЦ). Объем 0,98 п. л.

Статьи в иных изданиях:

467. Кольцова Н. З., Монисова И. В. О специфике интертекстуальности в литературе и кино (на материале экранизации романа Ф. Сологуба «Мелкий бес») // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 1(27). С. 179–184. EDN WCYTJX. Импакт-фактор 0,258. Объем 0,69 / 0,34 п. л.

468. Кольцова Н. З., Монисова И. В. От стихии кино к стихии театра: язык культуры в рассказе А. Грина «Серый автомобиль» и фильме О. Тепцова и Ю. Арабова «Господин оформитель» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 4. С. 141–152. EDN WZTOOF. Импакт-фактор 0,067. Объем 0,52 / 0,25 п. л.

469. Кольцова Н. З. «Синтетизм» Е. Замятина и синкретические тенденции в русской литературе первой трети XX в. // Вестник Бурятского государственного университета. 2016. № 2. С. 161–167. EDN BISUAY. Импакт-фактор 0,133. Объем 0,52 п. л.

470. Кольцова Н. З. Булгаков как «словесный кино-мастер» (к вопросу о кинематографическом прочтении романа «Мастер и Маргарита») // Вестник Бурятского государственного университета. 2016. № 5. С. 165–173. EDN XTBOAH. Импакт-фактор 0,133. Объем 0,57 п. л.

471. Кольцова Н. З., Монисова И. В. Об интермедиальной доминанте романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»: театр или кино? // Вестник Бурятского государственного университета. 2017. № 3. С. 106–118. EDN YLEAPP. Импакт-фактор 0,168. Объем 0,88 / 0,44 п. л.

472. Кольцова Н.З. Творчество Е. Замятина: проблемы поэтики. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. С. 176.