

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В.ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

ЛЮ ЮНЬ

**ТВОРЧЕСТВО ЮРИЯ КАЗАКОВА
В ЛИТЕРАТУРНОМ И ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Специальность: 5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

Научный руководитель:
д. филол. н., доцент Г.В. Зыкова

Москва, 2026

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ЗРИМЫЙ МИР: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО В ПРОЗЕ Ю.П. КАЗАКОВА	19
1.1. Прозаик о художниках	19
1.2. Цвета Севера в травелогe Пришвина «За волшебным колобком» и «Северном дневнике» Казакова	33
1.3. Выводы	46
ГЛАВА 2. КАЗАКОВ И МУЗЫКА	49
2.1. Круглый стол в защиту джаза (1964)	50
2.2. Слушатель джаза в прозе Казакова	51
2.3. Топос ресторана	53
2.4. Музыкант как персонаж. Особенности «словесного изображения музыкальных пьес» в прозе Казакова	55
2.5. Выводы	59
ГЛАВА 3. КАЗАКОВ КАК СЦЕНАРИСТ. ИНСЦЕНИРОВКИ И ЭКРАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КАЗАКОВА	61
3.1. Жанр литературного сценария в русской культурной традиции. Отношение Казакова к сценарию как жанру	61
3.2. Казаков как автор сценария по рассказу «Манька» (1958–1960)	65
3.3. Рассказ «Тэдди», фильм «Король манежа» и авторская версия альтернативного финала сценария (1968–1969)	77
3.4. Проза Казакова о Тыко Вылке, версии литературного сценария и фильм	82
3.5. Адаптации прозы Казакова, предпринятые без прямого участия ее автора	91
3.6. Выводы	106
ГЛАВА 4. ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЮРИЯ КАЗАКОВА НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК	108
4.1. Обращение китайских переводчиков к творчеству Казакова: исторический и литературный контекст	108
4.2. Выполненные Фэй Цинем переводы Казакова: выбор текстов, история публикации, некоторые особенности трансформации текста	111
4.3. Выводы	120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	122

БИБЛИОГРАФИЯ	126
Источники. Тексты Ю.П. Казакова	126
Источники. Тексты других авторов	127
Источники. Архивные материалы	130
Научные работы, критика	132
Справочная литература	142
Публикации на китайском языке	142
ПРИЛОЖЕНИЕ. АЛЬТЕРНАТИВНЫЙ ФИНАЛ СЦЕНАРИЯ ПО РАССКАЗУ «ТЕДДИ»	144

ВВЕДЕНИЕ

Проза Юрия Павловича Казакова (1927–1982) продолжает оставаться востребованной читателями и исследователями, о чем свидетельствует, в частности, и появление уже в XXI веке трехтомного собрания его сочинений (2008-2011).

Актуальность настоящего исследования обусловлена и тем, что особенности искусства XX и XXI вв. все настоятельнее обращают современную гуманитарную мысль к проблемам взаимодействия словесного, визуального, аудиального. Творческая жизнь Казакова выразительно показывает, почему это происходит: он не только замечательный прозаик, произведения которого активно и до сих пор экранизируются и инсценируются, но и сценарист; получив музыкальное образование, Казаков был практикующим джазменом и защитником джаза; увлеченный зритель и поклонник живописи, он писал о художниках, изображавших Север: С.Г. Писахове, Рокуэлле Кенте, Тыко Вылке.

Степень научной разработанности темы

Прежде чем обратиться к тому, как обсуждались в науке интермедialные аспекты творчества Казакова, предложим *краткий очерк состояния изученности его творчества в целом и тех проблем, которые в наибольшей степени привлекали внимание исследователей.*

Основой для будущей научной биографии Казакова можно считать книги И.С. Кузьмичева ([Кузьмичев 1996; Кузьмичев 2012]); продолжают обнаруживаться новые материалы, в том числе весьма существенные: письма, позволяющие восстановить литературную стратегию писателя (см., напр. [Балакин 2023]), фрагменты дневников, поясняющие

происхождение его замыслов¹, и даже некоторые новые художественные тексты². Накопившиеся новые данные, а также живая потребность в осмыслении наследия замечательного прозаика обусловили появление новейшего жизнеописания Казакова: в этом году должна выйти в свет книга С.А. Шаргунова, с отдельными главами которой читатель уже имел возможность познакомиться.

Предметом исследования ученых, обращавшихся к творчеству Казакова, чаще всего становились *формальные особенности лирической прозы, выбор жанровых приоритетов (предпочтение жанров рассказа и очерка)*. Такое направление взгляда ученых можно объяснить, в частности, и тем, что лирическая проза во времена Казакова вообще переживает расцвет, и проза Казакова, следовательно, свидетельствует о важнейших тенденциях литературного развития; и тем, что о художественных возможностях рассказа и очерка охотно и значимо говорил сам Казаков.

Поэтике рассказов Казакова посвящена, в частности, диссертация А.П. Иванова [Иванов 2002], анализировавшего психологизм прозы и ее связь с особенностями манеры дневников писателя. Жанровые особенности и проблематика лирической прозы Казакова подробно анализируются Н.А. Чекулиной, рассматривавшей, например, использование подтекста и прием открытого финала. [Чекулина 1983].

Предметом внимания исследователей прозы Казакова является организация повествования, то, как воплощаются в слове изменения внутреннего мира персонажей. Так, Г.А. Саввина анализировала эволюцию

¹ Такие публикации начали появляться с 1990-х гг. усилиями вдовы писателя Т.М. Судник и его биографов и исследователей И.С. Кузьмичева и Д. Шеварова (см., например, путевой беломорский дневник 1958 г.: [Казаков 1995]); в последнее время — благодаря деятельности С.А. Шаргунова, нашедшего много важного и ценного (напр., путевой северный дневник 1956 г.: [Казаков 2024]).

² См., напр., пейзажные наброски и важнейшие мемуарные записи о детстве: [Казаков 2017]; фрагмент сценария по рассказу «Манька», побудивший нас начать свои поиски: [Шеваров 2022].

повествовательной манеры в творчестве писателя разных лет, рассказчика как важнейший элемент текста, показывая переход от всеведущего автора произведений 1950-х гг. к «полифонической» структуре произведений 1960-х. Как объясняет исследовательница, поздние произведения (созданные в 1970–х) демонстрируют уникальную нарративную архитектуру: повествователь выступает одновременно как субъект и объект речи, осуществляя самоанализ и реконструкцию реальности через призму памяти; обращение говорящего к воспоминаниям делают временную структуру нелинейной; нарратив синтезирует лирическое и эпическое, документальное и фикциональное [Саввина 1998]. Н.Е. Егнинова говорила о роли детали в прозе Казакова и в связи с этим о двух структурно различающихся типах его текстов («события» и «переживания»): ориентированных на «импрессионистическую эстетику», которая «предполагает лаконизм, сжатость, стремление выразить в одном мазке», и построенных по монтажному принципу, который «предполагает равномерноеприятие всего, что происходит, потому что в какой-нибудь незначительной мелочи может быть скрыта истина» [Егнинова 2006: 152].

Оценку эстетики Казакова как «импрессионистической» разделяет и Хо Канин, подвергший прозу Казакова лингвопоэтическому анализу [Хо Канин 2022]; ниже, сравнивая способы цветообозначения в северной прозе Пришвина и Казакова, мы во многом опираемся на результаты его работы.

Еще одна существенная тема исследований прозы Казакова — его связь с предшествующей традицией, прежде всего с Тургеневым³ и Бу-

³ Некоторые исследователи признают влияние Тургенева вообще значимым для русской прозы XX века и рассматривают прозу Казакова в одном ряду с произведениями его современников (например, Д. Гранина, В. Солоухина: [Кобелева 1992] и предшественников (например, Б. Зайцева, К. Паустовского: [Куделько 2005]; По мнению других, обращенность к традициям классической русской прозы вообще является отличительной чертой прозы Казакова, и «тургеневское» в его

ниным. Тему «Казаков и Тургенев» прямо задает критикам и исследователям сам писатель XX века, когда делает некоторые своих произведения очевидно и, видимо, намеренно похожими на некоторые тургеневские (отмечалась очевидная перекличка «Ночи» Казакова с «Бежиним лугом»⁴, «Нестора и Кира» с «Хорем и Калинычем»⁵). Это наводило исследователей на мысли и о сопоставимости более общего характера: обсуждалось влияние «Записок охотника» на изображение «естественного человека» у Казакова ([Кобелева 1992], [Лейдерман 2003]), следование тургеневской традиции видели в том, что пейзаж у Казакова отражает эмоциональное состояние героя [Куделько 2005]. В газетной статье, посвященной 80-летию Казакова, М.Е. Бойко утверждает, что Казаков, как и Тургенев в свое время, дал образцы нормы литературного языка и повествования, лишённого «внешней занимательности» [Бойко 2007].

Следование за Буниным было также насколько явным, что Твардовский отклонил представленный в «Новый мир» рассказ молодого Казакова, оценив его как вторичный ([Твардовский 1980: 291]); коллегия ровесники были готовы ставить Казакова рядом Буниным (и Хемингуэем) ([Конечский 1987: 518]), или даже, защищая Казакова от обвинений во вторичности, утверждать, что уже в «Северном дневнике» Казаков освобождается от влияния Бунина, а картина мира в поздних рассказах Казакова на бунинскую и вовсе не похожа ([Нагибин 1996: 474–478]). Сменившие критиков позднейшие исследователи подробно анализировали как случаи обращения Казакова вслед за Буниным к определенным приемам (см., напр., исследование художественной функции детали: [Чебракова 1992]), так и мировоззренческую близость Казакова и Бунина, прежде всего роднящее их чувство ностальгической обращенности

творчестве оценивается как лишь одно из проявлений этой особенности его художественного мира ([Байниева 1993]; [Панфилов 1999]; [Лейдерман 2003]).

⁴ Отмечалось исследователями, см., напр.: [Панфилов 1999].

⁵ Подробный анализ см.: [Байниева 1993].

к утраченному миру личного прошлого (см. прежде всего: [Омельян 2009]).

Исследователя творчества Казакова в интермедиальном контексте не может не занимать то, как в его прозе показан видимый мир; и здесь очевидно особое значение темы «Казаков и Пришвин». Между тем «пришвинское» начало у Казакова, насколько мы можем судить, изучалось менее всего, хотя уже сам Казаков прямо говорил о сильнейшем влиянии, которое оказал на него старший современник, прежде всего своими травелогами, посвященными Северу. Наиболее отчетливо вопрос о традиции Пришвина в произведениях Казакова был поставлен Н.П. Дворцовой, писавшей об изображении русского Севера как частном случае воплощения важнейшей для них обеих темы человека и природы [Дворцова 1988]; в работах о поэтике Казакова можно найти отдельные замечания о яркости описаний, сближающей Казакова с Пришвиным [Иванов 2002], но в целом здесь многое можно уточнить и прояснить, чем мы и собираемся заняться в предлагаемой работе⁶.

Переходим к тому, как обсуждались в критике и науке те художественные особенности и темы творчества Казакова, которые определили постановку вопроса в нашем исследовании.

Хотя проза Ю.П. Казакова сравнительно часто адаптировалась для экрана (в том числе и самим автором) и для сцены, и сам Казаков высоко ценил литературный сценарий как жанр, *исследований о сценариях* в творчестве Казакова практически нет (видимо, потому что такие исследования требуют архивных разысканий: как самостоятельный текст был опубликован только литературный сценарий фильма «Вели-

⁶ Вспоминая о Пришвине в связи с Казаковым, пишут, в частности, об использовании живой разговорной речи, о мотиве воспоминания ([Дворцова 1988], [Саввина 1998]), об исследовании психологии современного человека ([Чекулина 1983]), роли художественной детали; Г.А. Саввина сравнивает повествовательную структуру рассказа «Арктур – гончий пес» с пришвинскими рассказами «Сочинитель», «Жень-шень», «Календарь природы» и др.

кий самоед»). Мы не нашли также и сколько-нибудь развернутого обсуждения фильмов и спектаклей по его рассказам.

Отмечалась, впрочем, кинематографичность прозы Казакова как особенность ее поэтики, отчасти объясняющая появление значительного количества экранизаций и сценических адаптаций: «Такие признаки малой драматической формы, — небольшой состав действующих лиц, лаконично скомпонованное действие, особый отбор и усиленная концентрация изобразительных средств, — будут характерны для прозы Ю. Казакова, а также найдут воплощение в одном из самых привлекательных для писателя жанров — в сценарии» [Саввина 1998: 29]. Но, к сожалению, после упоминания нескольких названий сценариев Казакова («Манька», «Тэдди», «Голубое и зеленое», «Великий самоед»), их обсуждение в работе Саввиной заканчивается. Более подробное исследование совершено Н.Е. Егниновой. Она анализирует кинематографичность рассказа «Голубое и зеленое» и считает, что монтажность, являясь способом орнаментального повествования, играет важную роль в этом произведении: «В раннем рассказе "Голубое и зеленое" Казаковым уже используются орнаментальные элементы монтажного построения, характерные для рассказов-"переживаний", написанных от лица рассказчика, и необходимые для отражения сложных душевных коллизий. <...> Хотя рассказ не всегда хронологически выдержан (присутствуют временные "скачки"), все же нет впечатления разорванности текста, что становится возможным благодаря обозначенным лейтмотивам, выполняющим функцию "монтажных фраз". Подробное построение оправдано размерами жанра и сродни сценарию, в котором монтажность необходима из-за временных ограничений. ... Не случайно именно рассказ "Голубое и зеленое" был экранизирован» [Егнинова 2006: 110].

Общим местом стали похвалы «музыкальности» прозы Казакова, ее особенной ритмической организации, но по большей части слово «музыкальность» употреблялось как метафора, его значение, как правило,

не пояснялось. Убедительные попытки конкретизировать представления о ритмичности прозы Казакова предпринимались Н.Л. Лейдерманом и относительно недавно Ю.Б. Орлицким ([Лейдерман 2001]; [Орлицкий 2018]).

Конечно, не могли не писать о роли джаза в жизни и творчестве Казакова: как это хорошо известно, джаз для Казакова был очень важен биографически (получивший музыкальное образование, он играл в джазовых ансамблях на виолончели и контрабасе), джаз как мотив часто появляется в его текстах. Писатель В.П. Аксенов, друживший с Казаковым в 60-е – 70-е гг., свидетельствовал: «“Джаз” был неотъемлемой частью его артистического мира. Он пробивался к нему сквозь массу помех через старенькие радиоприемники, оставленные в лесных сторожках или на рыбацких тонях...» ([Аксенов 2004: 48]).

Черты специфической джазовой манеры искали и в самой поэтике Казакова. Тот же Аксенов переходит от мемуарной зарисовки к утверждению: «[В]се его лучшие рассказы спонтанно построены по схеме джазовых пьес: сначала идет лирическая тема, потом головокружительная импровизация с квинтовыми аккордами, и наконец наступает щемящая кода» [Там же]. Г.А. Саввина находит влияние джаза во фрагментированности прозаического повествования: «мозаичную композицию <...> можно сравнить с композицией музыкального произведения авангардного джаза, характерные признаки которой — различные по жанру и ритму музыкальные темы, сливающиеся в одно целое» В рассказах «Трали-вали» и «Легкая жизнь» «противоречивые характеры главных героев описываются с разных позиций, и авторское отношение к ним — это синтез различных точек зрения» ([Саввина 1998: 66]); А.П. Иванов видит «приемы, характерные для джаза», в повторах, организующих очерк «Отход» из «Северного дневника»: «сдвоенные, строенные ритмообразующие слова: “отход, отход, отход... последние минуты, достигаем, последние минуты... а еще работа, работа... мы тут, вот тут...

Женя, Женя!.. уйдем, уйдем... давайте, давайте, давайте...” <...> затухающая и вдруг внезапно прорывающаяся основная тема...» [Иванов 2002: 50–51]. Отмечается и джазовое начало во взаимодействии голосов («Каждый участник разговора по-джазовому <...> вступает в разговор то резко, крикливо, то глухо, бубняще, непонятно к кому обращаясь, начинает свой рассказ, который то слышно, то нет за общим хором») [Иванов 2002: 53]. А.М. Панфилов видит связь мотива музыки с размышлениями о смерти: «...[М]узыка в казаковских произведениях всегда знак того, что разговор вступает в область “вечных” тем. <...> Это — проявление мучительного и до поры неразрешимого противоречия. <...> вот музыка, рожденная этой прекрасной жизнью, поет все время о смерти» [Панфилов 1999: 146]. См. о том же несколько раньше у М. Холмогорова: «[Д]жаз, хороший джаз, всегда почему-то печальный, всегда о смерти, звучит во всех лучших рассказах Ю. Казакова...» [Холмогоров 1994: 18–19]. Впрочем, сколько-нибудь развернутого и специального исследования темы «Казаков и музыка» предложено, насколько мы смогли понять, не было. Мы постараемся дополнить уже высказанные предшественниками соображения, вводя в научный оборот некоторые новые документальные свидетельства, представляющие Казакова как защитника джаза, а также систематически анализируя упоминания о джазе в художественной прозе писателя.

Предметом нашего исследования является проявившееся в литературном творчестве Казакова влияние других искусств на уровне тематики и формальных особенностей, предопределившее и некоторые особенности рецепции его прозы.

Предполагается исследовать, в частности, образы художников и музыкантов как героев прозы Казакова, а также его прямые высказывания о музыке и живописи в формате статей, интервью, публичных выступлений. В попытках Казакова осмыслить искусство как таковое, об-

ращаясь к разным его видам, в попытке осмыслить собственное дело (литературу), обращаясь к другому искусству, можно увидеть то, что О. Ханзен-Леве называет «проекцией концептуальных моделей».

Мы также пытаемся проанализировать, как в прозе Казакова используются некоторые художественные приемы, свойственные другим искусствам, например, джазу, кинематографу, живописи («перевод конструктивных принципов», в терминологии Ханзена-Леве).

Кроме того, мы исследуем случаи адаптации прозы Казакова для экрана и сцены, сценарии, выполненные в том числе и самим Казаковым.

Анализ переводов прозы на китайский язык позволит обнаружить, как для китайского читателя в русской лирической прозе проявляются черты, сближающие ее с поэзией.

Цель диссертационной работы — определить, как особенное отношение Казакова к визуальному и музыкальному отразилось в тематике и поэтике его текстов и то, как эти особенности творчества Казакова предопределили его интермедиальную рецепцию.

Для осуществления этой цели решаются следующие **задачи**:

1. выявить в художественном и публицистическом наследии Казакова случаи обращения к иным видам искусства, определить круг источников (в частности, по результатам архивного поиска), свидетельствующих об активной позиции Казакова как зрителя и слушателя,

2. обнаружить прямые высказывания Казакова о музыке, живописи, кинематографе и определить их концептуальную основу,

3. оценить особенности визуального образа мира в прозе Казакова в сопоставлении с прозой Пришвина (такую возможность дает факт прямого следования Казакова как автора «Северного дневника» за Пришвиным),

4. определить, как музыкальный опыт писателя и его размышле-

ния о музыке отражаются в прозе на разных ее уровнях, определяя детали сюжета, образы персонажей и художественный язык,

5. сопоставить созданные Казаковым сценарии с исходными для этих сценариев прозаическими произведениями автора, оценить направление развития замысла,

6. выявить степень участия Казакова в тех сценариях для фильмов по мотивам его произведений, где он указан как соавтор, оценить и объяснить масштабы и природу изменений, которым подвергается в фильмах художественная проза Казакова; при этом предполагается по возможности учитывать внешние факторы (прежде всего требования киностудии), влиявшие на создателей фильмов,

7. рассмотреть репрезентативные случаи предпринимавшейся без участия самого прозаика адаптации произведений Казакова для театра и кино, определить, какие тексты Казакова наиболее часто подвергаются такой адаптации, а также объяснить, какие особенности поэтики и тематики этих текстов обусловили возможность их интермедиального бытования.

Некоторые особенности наших филологических компетенций позволили поставить еще одну, особенную и отдельную задачу: как русист, для которого родным языком является китайский, я анализирую трансформации, которым подвергается поэтика прозы Казакова в инокультурном пространстве, в выполненном Фэй Цинем переводе на китайский язык.

Объектом исследования выступают произведения Казакова, фильмы и спектакли на их основе, проза Пришвина, повлиявшая на «Северный дневник», а также переводы текстов Казакова на китайский язык.

Материалом исследования послужили: наиболее полное на сегодняшний день трехтомное издание сочинений Казакова (2008–2011), отдельные публикации его писем, фрагментов дневников, воспоминания

о нем, и, кроме того, вводимые нами в научный оборот материалы, обнаруженные в Российском государственном архиве литературы и искусства (как в небольшом личном фонде Казакова, так и в некоторых других фондах): наброски статьи «Гений ли Пикассо?» (по впечатлениям знаменитой выставки 1956 г. в ГМИИ), написанный полностью самим Казаковым сценарий фильма по рассказу «Манька» и посвященное этому сценарию письмо от киностудии «Мосфильм», фрагменты сценария по рассказу «Тэдди», несколько версий сценария фильма «Великий самоед», основанного на очерке Казакова и написанного при участии прозаика, материалы инициированного Казаковым круглого стола 1964 года в защиту джаза, а также некоторые документы, свидетельствующие о сложном взаимодействии Казакова и сотрудничавших с ним кинематографистов с официальными инстанциями, определявшими деятельность киностудий.

Что касается **хронологических рамок** исследования, то наше внимание было сосредоточено на творчестве Казакова, которое охватывает период 1950-х–1970-х годов; отчасти выйти за эти рамки нас побудила необходимость обратиться, с одной стороны, к повлиявшей на Казакова ранней прозе Пришвина; с другой стороны, мы обращаемся и к явлениям позднейшей рецепции прозы Казакова, вплоть до настоящего времени.

Новизна нашей работы определена, во-первых, тем, что в ней вводятся в научный оборот материалы, позволяющие впервые проанализировать деятельность Казакова как сценариста, проясняющие представления Казакова о визуальных искусствах и его гражданскую и эстетическую позицию в дискуссиях о современной музыке; во-вторых, на основе известных произведений Казакова мы впервые подробно анализируем характер и функции в них мотивов музыки и живописи, образы музыкантов и художников; в-третьих, проблематизируя роль визуального в сознании писателя, мы предпринимаем сопоставительный анализ цветообозначения в произведениях Казакова и Пришвина, что позволяет

по-новому увидеть как преемственность, так и новаторство Казакова в изображении русского Севера.

Теоретическая значимость исследования заключается в систематизации на конкретном историческом материале данных, проясняющих возможность использования в литературном произведении приемов, осознаваемых автором как перенесенные из других искусств (музыки и живописи) или как общие для разных искусств, а также во введении в научный оборот новых материалов, свидетельствующих о механизмах адаптации литературного произведения, переводимого на язык других искусств.

Практическое значение работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы для дальнейшего углубленного изучения творчества Юрия Павловича Казакова, а также могут быть востребованы при изучении истории русской литературы XX века и изучении русской литературы как части мирового культурного процесса.

Основной **методологической** опорой нашей работы является теория интермедиальности, как она была разработана О.А. Ханзенем-Леве, предложившим исследовать взаимодействие между разными видами искусства; основания для обращения к этой теории дает уже сам характер лирической прозы, ее стремление к непосредственности и сиюминутности изображения или выражения представляет условия для проникновения в литературу черт музыки и изобразительного искусства. Исследуя сценарии, созданные Казаковым, а также к экранизации и инсценировки его произведений, мы используем опыт исследования адаптаций. Проводимый нами анализ прозы Казакова, а также изучение архивных материалов, фактов, свидетельствующих об интересе Казакова к музыке и визуальным искусствам, предполагали обращение к традиционным для историка литературы герменевтическому методу и эмпирическому поиску. Сопоставляя особенности изображения природы Севера у Пришвина и Казакова, мы описывали, в частности, особенности индивидуальных

словарей, используя инструментарий лингвопоэтики.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Очевидная и еще недостаточно исследованная особенность творческой личности Казакова — интерес к изобразительному искусству, в том числе наивных художников (С. Писахова, Тыко Вылки); этот интерес отразился не только в очерках Казакова, посвященных художникам, но, как обнаруживает анализ литературных пейзажей Казакова, также и в том, как сам Казаков описывает любимый им Север.
2. Проза Казакова о Севере, прямо наследующая, по признанию самого Казакова, северным травелогам Пришвина, обнаруживает по сравнению с ними как общие черты (от маршрута до жанра и особенностей колорита), так и исторически обусловленные различия: если у модерниста Пришвина деталь приобретает черты символа и даже может отсылать к мифу, то у Казакова деталь, внешне очень похожая на пришвинскую (например, указание на зеленый цвет, очень значимый для их северных пейзажей) подчинена точному описанию объекта.
3. Двойственная идентичность Казакова — как музыканта и писателя — позволила ему свободно интегрировать музыкальные элементы в литературное творчество, при этом любимая музыка Казакова, джазовая, понималась и изображалась им как свободное творчество.
4. Характерная для Казакова и проявляющаяся в его прозе способность к чувственному восприятию мира, его красок, звуков, их динамики обусловила привлекательность произведений Казакова для режиссеров и желание самого Казакова принимать участие в работе над экранизацией своих произведений; анализ сценария Казакова, выполненного им по рассказу «Манька», принадлежащей Казакову альтернативной версии финала для

фильма по рассказу «Тэдди», а также литературного сценария и фильма «Великий самоед», созданного по мотивам прозы Казакова о Тыко Вылке и при его участии, обнаруживает не только готовность Казакова развивать свои (уже реализованные ранее) прозаические замыслы на языке кино, но и его волю к сопротивлению внешнему давлению официальных институций.

5. Произведения Казакова оказались востребованными в китайской культуре вслед за произведениями Тургенева, Пришвина, Паустовского и воспринимаются в Китае как важные образцы лирической прозы; при этом переводы Казакова на китайский, выполненные Фэй Цинем, подчеркивают в стиле Казакова поэтическое начало (это проявляется в том, что перевод использует образы и словесные обороты, характерные для китайской классической поэзии).

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечивается системным подходом к анализу большого объема текстов, использованием научных методов, применяемых при изучении теории и истории литературы.

Работа **прошла апробацию** на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова при предзащите диссертации.

Основные положения диссертации отражены в четырех статьях общим объемом 2,33 а.л., опубликованных в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В.Ломоносова по специальности и отрасли наук:

- 1) *Лю Ю.* Трансформация прозы Юрия Казакова в переводе Фэй Циня на китайский язык // *Litera*. 2023. № 5. С. 89–96. Импакт-фактор 0,34 (РИНЦ). Объём — 0,59 а.л. EDN: WFKKMN.

2) *Зыкова Г.В., Лю Ю.* Цвет в произведениях М.М. Пришвина и Ю.П. Казакова о севере: «За волшебным колобком» и «Северный дневник» // *Litera*. 2025. № 6. С. 1–11. Импакт-фактор 0,34 (РИНЦ). Объем — 0,71 а.л. EDN: AASPXA.

3) *Зыкова Г.В., Лю Ю.* Юрий Казаков как сценарист: рассказ «Манька» и одноименный авторский сценарий // *Вестник РГГУ. Серия Литературоведение. Языкознание. Культурология*. 2025. № 9. С. 163–173. Импакт-фактор 0,33 (РИНЦ). Объем — 0,56 а.л. EDN: CZHCZG.

4) *Лю Ю.* Проза Ю. Казакова о Тыко Вылке и особенности ее кинематографической адаптации // *Казанская наука*. 2026. № 3. С. 213–217. Импакт-фактор 0,18 (РИНЦ). Объем 0,47 п.л.

Положения и выводы исследования были апробированы на пяти научных конференциях:

1) «К вопросу о роли музыкального кода в рассказе Ю.П. Казакова “Голубое и зеленое”» — Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2021», Москва, МГУ имени М.В.Ломоносова, 16 апреля 2021 г.;

2) «Трансформация прозы Юрия Казакова в переводе Фэй Циня на китайский язык» — X Международная научная конференция студентов и молодых ученых «Новые горизонты русистики», посвященной памяти Г.И. Рихтера, Донецк, ДонНУ, МГУ имени М.В.Ломоносова под эгидой Российского общества преподавателей русского языка и литературы (РОПРЯЛ), 24 марта 2023 г.;

3) «Проза Ю. Казакова о Тыко Вылке и особенности ее кинематографической адаптации» — Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2023», Москва, МГУ имени М.В.Ломоносова, 18 апреля 2023 г.,

4) «Любовь к Северу: произведения Ю. Казакова (“Северный дневник”) и М. Пришвина (“За волшебным колобком”)» — Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых

«Ломоносов–2024», Москва, МГУ имени М.В.Ломоносова, 16 апреля 2024 г.;

5) «Юрий Казаков как сценарист: рассказ “Манька” и одноименный авторский сценарий» — Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов–2025», Москва, МГУ имени М.В.Ломоносова, 15 апреля 2025 г.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии, включающей 179 позиций, и приложения, вводящего в научный оборот найденную нами альтернативную авторскую версию финала известного рассказа Казакова «Тэдди».

ГЛАВА 1. ЗРИМЫЙ МИР: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО В ПРОЗЕ Ю.П. КАЗАКОВА

1.1. *Прозаик о художниках*

Героями произведений Казакова — его статей, документальных очерков, и, наконец, рассказов нередко оказываются художники, живописцы, и, думается, это выбор не только неслучаен, но и свидетельствует о некоторых значимых особенностях картины мира и собственного языка писателя.

Важно, что для Казакова предметом особенного внимания становится совмещение в одном лице художника и писателя, он выбирает такие случаи, специально подчеркивает это совмещение. Так, в 1959 г. в статье «Северный волшебник слова» он так определяет С.Г. Писахова: «помор, поэт и художник» [Казаков 1986: 243], к тому же повторяя это определение: «Но он не только поэт-сказочник, но еще и поэт-художник. И так же, как в сказках, вечной темой для своих картин Писахов избрал Север. Полотна его по тончайшей прелести, по настроению, по выражению национальному стоят, на мой взгляд, в одном ряду с полотнами Поленова, Нестерова, Левитана!» [Казаков 1986: 245]. Из недавно опубликованного дневника Казакова известно, что картины Писахова произвели на него при первой встрече не вполне благоприятное впечатление⁷, однако в статье, написанной, чтобы поддержать старого писателя, которого тогда публиковали мало и изводили цензурными придирками⁸, Казаков не умалчивает о картинах Писахова (хотя мог бы выдвинуть

⁷ «Картины неважные, некоторые совсем слабы, но ценно в них содержание: Большая земля, Северный Ледов. океан и прочее — места, в которых бывали весьма и весьма немногие (из художников)» (запись от 1 сентября 1956 г.: [Казаков 2024: 167]).

⁸ Об этом, в частности, подробно рассказывает сам Писахов в письме Казакову от 16 ноября 1959 г. (РГАЛИ. Ф. 3572. Оп. 1. Ед. хр. 60. 4 лл.; не публиковалось и не вводилось еще в научный оборот). Позволим себе привести его здесь целиком как свидетельство дружеского общения, хотя, признаемся, это письмо не содержит, насколько мы можем понять, существенно новых фактов и похоже на уже публиковавшиеся письма Писахова конца 1950-х гг.:

«Дорогой Юрий Павлович!

С большим удовольствием посылаю Вам книжку.

Пусть первоупосланная кому-то в руки попала! читают.

Читатели и критики народ добрый и ласковый. Редакторы — порода жуткая. Хороший парень Суфтин, но — действовал по своим убеждениям: «лёгкое пиво», — вот, надо борьбу вести с пьянством!

«ушла в город на свадьбу пошла». Повесть идет о Колокольне, в сказке говорят колокола! — вон! — Суфтин ярый антирелигиозник.

А московская редакторша в ужасный конфуз вошла, читая: «Девки в небе хоровод ведут. Парни на земле вприсядку идут». Ах, ах, ах! Парни снизу смотрят! Редакторша неделю икала. Никогда не допускаю похабностей! Это редакторша охоча до сего и взysкивает!

Когда мужики заворачивают слова, сами и не думают, что в словах «выходит». Земляк совет давал писателю! — Спроси у особо важных барынь. Они в крепко-сложенных словах хорошо разбираются. Простой народ мимо идет, дурного не замечает. А бары останоят себя, слова перед глазами и ушами мысленно так и сяк поворачивают, дивуются; ах, ах, ах! Какая гадость! Какой страм! Какой стыд! А сами похабные слова переворачивают и так и сяк и эдак! любятя.

Приезжала летом из Москвы художница Полянская. — Ах, хочу писать картины порта! Если не позволят — повешусь!

— Вешайтесь!

— Что? Что вы сказали? Ах!

— Вешайтесь. Вам легче и нам легче!

Встретил Полянскую через несколько дней. Ей позволили писать картины порта. Очень меня этим порадовали! Дали художнице Полянской моторку и повезли — где сплавщики леса работают...!

— Ах, какой ужас! Ах, как дико ругаются! Ах, сколько я наслушалась!

Сплавщикам, видимо, посоветовали: уважить даму! Молодцы сплавщики! Художница набралась словесности! Я чуть не спросил: кем заказаны картины Архангельского порта?

Ученые-заезжие спросили:

— Увидим северное сияние?

— Летом светло, не видно.

На рынке бабы продают сушеное северное сияние пять копеек пучок.

Юрий Павлович? Это в наши дни!

Заезжим советую набить карманы сахаром.

— ?

— А белые медведи! Уляжется медведь на мостках, его прутом или палкой ударишь... ведь медведь! Медведь, иногда медведица с медвежатами на рельсы трамвая усядутся, кондуктор даст сахар — уходят. Медведи у нас таким манером сахар выманивают. Верят!

Пошлю Вам сказку «Корона». В Москве понравилась, но только для домашнего чтения. Попрошу машинистку отбарабанить. Пошлю вместе с книжкой.

За статью, за доброе слово большое Спасибо.

Когда Вам будет за 80 — сами почувствуете, как согревает ласковое слово!

Московская редакторша слово «мимоходно», переделала, по своему пониманию:

Сделал мимоходом.

Вот кабы крепко я завернул, она б, редакторша, была бы довольнѐхонька! А не держу я таких слов. К обиде дам!

Мое совершеннолетие юбилей — он же Гражданская панихида — прошел благополучно. Адресов наклали стопу! Пришлось сдвинуть в сторону, адресов стопа

на первое место именно писаховскую прозу), но говорит отдельно о них и иногда уникальных обстоятельствах их создания: «Стоит вообразить этот островок в двадцать метров шириной, седой мох, камни, океан вокруг, тускло-красный диск незаходящего солнца, оторванность от всего мира — есть отчего похолодеть! Писахов же провел время на этом клочке земли в сладком волнении — он писал картину» [Казаков 1986: 244]. (Обратим внимание на цветовую гамму, значимую и для самого Казакова в его изображении Севера. Обозначения цвета будут присутствовать и в статье Казакова о Р. Кенте: «На его картинах горят могущественные солнца, окруженные багровыми световыми кольцами; ослепительной белизной сверкают снега; страшные ледники обрываются в изумрудные моря...» [Казаков 1986: 253–254]).

Думается, что публичные похвалы Писахову-живописцу, видимо противоречащие скептическому тону дневника Казакова, — не просто жест вежливости или проявление сочувствия к старому и нелегко живущему человеку: повторим, есть основания думать, что самому Казакову, прозаику и музыканту, представлялось очень плодотворным, если автор обладает способностями к разным видам искусства.

Это наше наблюдение подтверждается и статьей 1961 г. «Песнь человеку и природе» о Рокуэлле Кенте (обратим внимание на метафору

меня закрывала. Телеграммы, подарки! А «Лит. газета» не заметила, и первый раз за многие годы не получил из «Лит. газеты» привета к 7 Ноября — к 42-й годовщине.

Прожили 40 в прошлом.

Прожили 40 в нашем настоящем!

А следующие 40! Я стараюсь «вспомнить», как мы встречали 2 000-й год!

В столице Дружбы (Москва). И были только свои. Только земляки! С других планет, из других Галактик еще не было.

Когда начнут приставать: — Новую сказку!

Я, не щадя слушателя, рассказываю!

В Москве одобрили.

Не могу «вспомнить» передовую «Правды Севера», если вспомните — придумаете — обязуюсь назвать автора.

Желаю Вам здоровья. Желаю радости и новых достижений нашего Советского Союза! Жму Вашу руку.

Ст. Писахов

в названии статьи: речь в ней идет о человеке, известном в первую очередь как художник, о его картинах, но Казаков обозначает творчество Р. Кента словом, относящимся в своем прямом значении к словесному искусству). Хотя для статьи есть очевидный информационный повод, существенный для молодого литератора, каким тогда был Казаков (в 1957 и 1960 гг. в СССР состоялись большие выставки американского художника, в 1960-м он передал большое собрание своих работ в дар советскому народу), «Песнь человеку и природе» представляется не просто дежурной заметкой для массовой периодики, а принципиальным высказыванием, отражающим эстетические установки Казакова. Как и Писахов, Р. Кент для него — и художник, и писатель («Он писал картины и книги о том, что видел и чем жил» [Казаков 1986: 254]). Текст открывается автобиографическим свидетельством, словами о собственных впечатлениях Казакова от Севера, и признанием в некоторой «зависти» писателя к художнику: «В прошлом году я больше месяца пробыл на Севере, на Белом море, видел незаходящее солнце, мрачные, пустынные берега, блеск моря, сильных людей, жизнь которых проходит в постоянной опасности, в борьбе с суровой природой. И по мере того, как я узнавал все это ближе и ближе, я все больше огорчился, что я не художник и не могу увезти с собой эту красоту запечатленной на полотне» [Казаков 1986: 253].

Здесь Казаков, видимо, впервые находит конструктивный прием, который потом дважды будет использовать в текстах о художнике, о ненецком самоучке-примитивисте Тыко Вылке. Оба они, и очерк «...И родился я на Новой Земле» (им завершается «Северный дневник»), и незавершенная повесть «Мальчик из снежной ямы», открываются словами Казакова о самом Казакове: очерк — о том, как он вместе с Евтушенко, начиная свое северное путешествие, впервые и почти случайно увидели в запасниках архангельского музея картины Тыко Вылки; повесть — сравнительно большим лирическим фрагментом о том, как «осенью

1960 года, солнечным днем, плыл» писатель «на катере по Оке — от Тарусы в сторону Алексина» [Казаков 1986: 165]. Этот композиционный прием сближает автора и его героев, а по сути — прозаика и художников.

Тыко Вылка, как и Писахов и Р. Кент, предстает у Казакова не только художником, но и писателем, пусть и пишет он всего лишь свою автобиографию. Однако этому скромному, очень «нелитературно» написанному тексту Казаков придает особенный статус: словами из этой автобиографии: «...И родился я на Новой Земле» — не только назван очерк Казакова о Тыко Вылке; во второй раз они, уже в составе развернутой цитаты, завершают собой весь «Северный дневник».

Универсальная одаренность свойственна и некоторым персонажам художественной прозы Казакова; наиболее ярко это проявляется в тексте 1960 г. с характерным названием «Чудотворные мастера»⁹, написанном в манере, напоминающей о сказах Лескова: его герои — ремесленники, поднимающиеся в своем деле до высот настоящего искусства (мастер из Великого Устюга, создающий шкатулки «с морозом», дед и отец рассказчика — сапожники), и при этом все они имеют, кроме главного дела, еще и склонность к музыке или хотя бы поют за работой: «Дедушка мой, помимо того что сапожничал, еще знаменитым был по уезду скрипачом. Сам на скрипке играл, детей своих выучил на разных инструментах, и вышел у них, считайте, целый ансамбль. Но дедушка не только что играл, но сам и все инструменты делал: и скрипки, и альты, и басы» [Казаков 2009: 447] (заметим, как здесь объединяются в жизни персонажа и в рассказе повествователя «высокое искусство» («знаменитым был... скрипачом») и «ремесло» («сам все инструменты делал»)).

⁹ Позже, начиная со сборника «Арктур — гончий пес» (1966), публиковался под названием «Розовые туфли».

В 1962 году художник, но уже совсем другого типа — столичный, молодой, начинающий в оттепельные времена — станет главным героем, вымышленным, рассказа «Адам и Ева» и будет подан там как духовный двойник автора. Исследователи творчества Казакова, насколько нам известно, не анализировали этот рассказ сколько-нибудь подробно, так что не только никто не высказывал предположений о возможном прототипе Агеева, но даже и биографический контекст этого рассказа не прояснен в достаточной степени, не вполне понятно, с кем из современных ему художников был знаком Казаков, какие впечатления от каких картин стоят, например, за упомянутой в рассказе «Колхозницей». Казаков, говорит о недоброжелательной реакции критиков, их непонимании, порождающем агрессию. Его Агеев, впрочем, выставляется (следовательно, его прототипом вряд ли может быть художник из тех, кого в наше время называю «нонконформистами»); видимо, прототипы могли бы обнаружиться среди т.н. «левого МОСХа».

На способность Агеева *видеть* мир Казаков указывает уже в самом начале рассказа как на главную его черту: «[К]ак бы не замечая их, так же посматривал на все вообще, что попадалось ему на глаза, но запоминал все с такой неистребимой яркостью...» [Казаков 1986: 253]. Эта способность позволяет герою легко распознавать фальшь в искусстве, которой он не терпит: «...нетвердой походкой спускался по лестнице, каждый раз с ненавистью глядя на картину в холле. Картина изображала местное озеро, фиорды, неестественно лиловые скалы с неестественно оранжевой порослью низких березок на уступах. На картине тоже была осень» [Казаков 1986: 255] (заметим, что слово «неестественно» повторяется дважды). А вот как видит осень сам Агеев (слово «тоже», присутствующее в описании плохой картины, приглашает читателя сравнить настоящую жизнь и дурное ее изображение): «Над городом, над сизо-бу-

рыми, заволоченными изморосью лесами неслись с запада низкие, свисающие лохмотьями облака, по десять раз на день начинало дождить, и озеро поднималось над городом свинцовой стеной» [Казаков 1986: 255].

Тема шаблона и плохого вкуса в искусстве появляется и в разговоре Агеева с официанткой; никто, кроме Агеева, не понимает, какая из нее получилась бы замечательная, выразительная модель:

«— Художники нас не рисуют <...> Им надобятся рыбаки. И рабочие, стрел... стрелочники. Или у нас Ярви имеет островок и деревянная церковь. Они все едут туда, еду-ут... Москва и Ленинград. И все вот так, в беретах — да?» [Казаков 1986: 257].

Однако, хорошо распознавая фальшь и склонность к шаблонам в других художниках, сам Агеев переживает творческий кризис; возможно, в бездарных коллегах, так его раздражающих, он видит некоторое зеркало, отражающее этот кризис: ведь он и сам приехал на Север, чтобы «писать рыбаков» [Казаков 1986: 256].

Если в начале рассказа «рыбаки», которые «надобятся» художникам, — всего лишь избитая тема, то в кульминации сюжета встреча с конкретным человеком, искренне приглашающим его в свою бригаду, возвращает герою желание творить: «Агеев рассматривал церковь, и ему хотелось рисовать. Он думал, что, конечно, ей не триста лет, а неизмеримо больше, что она так же стара, как земля, как камни. И еще у него из головы не выходил веселый рыбак, и его тоже хотелось Агееву рисовать» [Казаков 1986: 274].

После этого эпизода описание пейзажа становится подробным: «Сперва он увидал небо в пролеты, когда выбирался из люка на площадку, — небо наверху с редкими пушистыми облачками, с первыми крупными звездами, со светом в глубине, с синими лучами давно затаившегося солнца» [Казаков 1986: 275]. Цвет и свет, которые чувствует Агеев, изменяются, становятся живыми, они наполнены яркими индиви-

дуальными свойствами и преображены субъективным восприятием человека: «ветер улегся и вода приняла вид *тяжелого неподвижного золота*; мельница — казалось по сравнению с тучей особенно *зловеще красным*, темными лохмами повисал дождь, и там *траурно светилась огромная радуга*, широкой полосой туманной *красноты раскинувшееся* вокруг заходящего солнца, небо очистилось и холодно, *высоко сияло*, во всей своей *жемчужности* созвездие Кассиопеи, наливаясь *голубым трепетным* светом, сжималось и распухало слабое *голубовато-золотистое* северное сияние... увидел, как луч прожектора дымно дрожит на прекрасной старой музейной избе» [Казаков 1986: 274, 275, 278, 279].

Самое значимое для нас и самое, пожалуй, развернутое высказывание Казакова о живописи — статья, написанная для стенгазеты Литературного института и фиксирующая впечатления от выставки Пикассо в ГМИИ 1956 года. До нас дошли только рукописные наброски к статье, сохранившиеся в РГАЛИ¹⁰; сама статья, как свидетельствует соученица Казакова и его близкая подруга Т. Жирмунская, была уничтожена неизвестными людьми, видимо, представлявшими компетентные органы, вместе со всем номером стенгазеты, целиком посвященным Пикассо. Текст Казакова наиболее очевидным образом ценен как еще одно прямое свидетельство очевидца исторически значимого события, дополняющее наши представления о нем, — но дело не только в этом: в набросках, сделанных еще совсем молодым Казаковым, уже намечаются, узнаются некоторые важные принципы его представлений об искусстве.

Казаков был в ГМИИ вместе с ровесниками, соучениками по Литературному институту, среди которых для нас сейчас, видимо, значимее других будущих большой поэт Геннадий Айги (Казаков называет его еще «паспортным» именем Лисин и относится к нему без особенного

¹⁰ Казаков Ю.П. «Гений ли Пикассо?» Статья. Автограф в блокноте (1956 г.) // РГАЛИ. Ф. 3572 (фонд Ю.П. Казакова). Оп. 1. Ед. хр. 2. 9 лл.

пиетета, передавая слова Айги о Казакове, как будет видно из приводимого ниже текста, скорее иронически), приехавшая из Румынии Маргарита Шипош, поэтесса, о которой мы знаем очень мало, и Галина Алексеевна Арбузова, падчерица Паустовского, с которой Казаков дружил и которая упоминается в его письмах к Паустовскому). Хотя текст заметок явно не завершен, все же мы приведем его ниже полностью, в той последовательности фрагментов, в которой они записаны, позволяя себе лишь отмечать в сносках некоторые значимые для нас тенденции:

«Я никогда не видал нового искусства. Я очень мало читал о нем. И я не читал о нем ни одного доброго слова. Новое искусство Запада для моего поколения всегда было упадочническим искусством.

И вот я попал в не очень светлый и не очень большой зал, где по стенам были развешаны странные, даже чудовищные картины.

В зале много народу, тяжелый воздух, пахнет потом, шум, как на вокзале. Все не так, как на обычных выставках.

Но прежде всего о картинах.

Картины Пикассо, как я заметил, можно разделить на 2 группы. 1-я — это те, в которых есть все-таки какая-то привычная нам форма. Они удивляют своим цветом и светом. Краски однотонны. Нет крепкой, яркой живописи, которая свойственна старым мастерам и нашим русским реалистам 19 в., и нет тех тончайших нюансов, того глубинного подтекста красок, которые мы видим у импрессионистов.

Ненормальные тела, позы уродливо раздутые или сжатые, изуродованные или составленные из отдельных кусков (как мозаика). Эти картины все же понятны.

И есть другие картины: сочетание линий, треугольников, совершенно непонятные и т.д.

Я честно пытался понять их. Сперва у меня возник протест, затем я стал пытаться разобраться.

Г. Арбузова, которая тоже была на выставке, не принимая всего, все же быстро пришла к выводу, что это — гениально.

Лисин — гениально.

Шипош <Маргарита> — гениально.

Вот объяснения их.

Арбузова, стоя у картины «Свидание», говорила:

— Это мужественно. В этом большая простота и смелость (т.е., по-видимому, в том, что он крепко обнимает ее). Здесь сочетание синих, красного и рыжего тона (наиболее любимых Пикассо, по словам Арбузовой).

Шипош о картинах музыкальных инструментов. И скрипка говорила словами Пикассо. Что ему вовсе не важно было показать именно скрипку, а важно показать целый ряд условных предметов, которые как-то (каждый в отдельности) могут дать какое-то представление о скрипке¹¹.

Лисин вообще никак не объяснял. Для него Пикассо был просто гениален.

Я спросил у Арбузовой, что, по ее мнению, главное в искусстве.

Она сказала:

— Искусство помогает мне познавать мир (жизнь)¹².

Но я не согласен с ней. Искусство — это не познание мира (геогр.<афия> и т.д. — наука). Познание мира через красоту. Эстетизм.

Я должен получить наслаждение.

Иначе зачем мне искусство?

Я стал думать о Пикассо.

Есть искусства двоякого рода. Одни более полно повторяют мир — живопись, скульптура, театр.

¹¹ Видимо, имеется в виду картина, находящаяся в фондах ГМИИ и выполненная в стилистике кубизма.

¹² Можно предположить, что такое понимание искусства было наиболее расхожим в советской эстетике эпохи: важно, что Казаков позволяет себе его оспаривать.

Другие менее или совсем не повторяют. Музыка. Поэзия.

В природе нет музыкальных звуков. Только шумы. Музыка — полностью создание человека, это наиболее субъективное искусство¹³.

Так же и поэзия.

Но художники всегда были рабами природы. По-видимому, пришел момент, когда им надоело это рабство.

Может быть, Пикассо или подобные ему художники сказали себе: почему музыкант свободен? Почему он может выразить себя посредством звука?

Если у композитора есть внутренний слух, то у художника может быть внутреннее зрение, видение? и почему бы ему не изобразить то, что видит только и только он? и какое ему дело до тех, кто видит не так, как он, или совсем ничего не видит — пусть поднимаются до него.

И вот, к примеру, если художник пишет на полотне несколько розоватых пятен и говорит: это убийство в темном переулке — он прав по своему, и если вы не понимаете его, виноваты вы, ваш интеллект.

Это одна сторона.

Вторая. Лучше всего, чище, непосредственнее видит ребенок. У ребенка больше всего подсознательного в творчестве, он иначе видит, чем мы все, а следовательно, высший гений — это гений ребенка и, следовательно, нужно попытаться взглянуть на мир глазами ребенка. И вот появляются картины вроде «Кошки с птичкой» и натюрмортов «с черепом».

¹³ В этой оценке музыки как наиболее субъективного и наиболее свободного искусства («полностью создание человека»), видимо, проявляется опыт и склонности Казакова как музыканта (об этой стороне его творческой личности мы будем говорить в главе 2).

В душе взрослого человека таится частица души ребенка. Выпустите ее, расколдуйте, стряхните груз пошлости условностей, тяжелой рассудительности и вы соприкоснетесь с творчеством художника-гения¹⁴.

Вот два компонента, которые я уловил в творчестве Пикассо.

Получил ли я наслаждение от его творчества?

Нет.

Немногие картины его только взбудоражили, насторожили меня. Мне было интересно. Мозг мой и психика совершали работу. Я должен был решить для себя вопрос, гений ли Пикассо? Велик ли он и является ли его искусство действительным искусством или это одна из статей оригинальным для оригинальности.

Я не решил этого.

Я воспитан на реалистах. Я могу наслаждаться ... Там я в своей среде.

Я видел слившиеся две фигуры, которые в засиненной темноватой комнате. Эти фигуры производили на меня впечатление чего-то крайне тяжелого, грубого и не совсем понятного: страсть?¹⁵

Нас поймут через сто лет – было лозунгом композиторов. Над ними смеялись. Их представляли как оторванных от народа, антинародных, антихудожественных.

Прошло десять лет¹⁶.

¹⁴ Хотя понятно, что понимание ребенка как «чистой души» вообще свойственно христианской культуре, а в особенности культуре Нового времени, все же напомним здесь, что вершиной прозы Казакова считаются его поздние рассказы о ребенке.

¹⁵ Видимо, опять о названном выше «Свидании».

¹⁶ Учитывая указание «прошло десять лет», можно предположить, что имеется в виду Постановление Политбюро ВКП(б) 1948 г. «Об опере “Великая дружба”», повлекшее, в частности, тяжелые последствия для Шостаковича.

Шостакович упорно стоит в ряду величайших композиторов XX столетия.

Я понял Прокофьева. Я понял Скрябина. Но я еще не понял Шостаковича¹⁷.

Что такое народность и гениальность.

Где гарантия, что это не шарлатанство.

Бетховена поняли после его смерти.

Бах был оценен и возведен в ранг величайших спустя 110 лет после смерти.

Бизе умер осмеянным. Его «Кармен» провалилась на первом представлении.

Уитмен до сих пор считается <и> бездарным и великим национальным поэтом Америки.

Очень часто искусство обгоняет эпоху, и, быть может, через 100 лет Шостакович будет таким же простым, как Моцарт и Бетховен для нас.

В душном зале стоит шум. Нет убийственной, мертвящей тишины, которая царила и царит на многих выставках наших официально признанных художников. Много молодежи. Все стоят кучками. В центре кучки 2-3 яростно спорящих. Народ шарахается от одной группы к другой. У всех растерянные <нрзб.> лица.

Никто не понимает Пикассо — слишком он неожиданен — но все хотят понять.

И это радостно.

У нас стала модной фраза: «Не все принимаем». Эту фразу я слышал и по отношению Пикассо.

¹⁷ Такое особенное отношение к Шостаковичу Казаков разделял, насколько можно понять, со многими современниками, в том числе рожденными в 1930-х гг.

Эта фраза не верна.

В самом деле, не все принимать можно из ряда однородных явлений, одни из которых являются более талантливymi и прогрессивными, другие — менее талантливymi и реакционными.

Так можно не все принимать в творчестве критика, у которого среди чутких <нрзб.> интересных статей есть злопыхательские, мелкие и т.д.

Но ведь неизвестно, где Пикассо более Пикассо — в «Нищих»¹⁸ или в кошке с птицей! — ведь такие разные картины! Кто знает, может быть, как раз кошка и является самым существенным выражением гения Пикассо, а мы ее «не принимаем».

Проще было бы сказать «не понимаем»!

Иногда он несколькими ударами кисти, резкими размашистыми полосами создает подобие контуров, подобие движений.

¹⁸ Видимо, имеется в виду картина «Старый еврей с мальчиком» (также называется «Старый нищий с мальчиком»), хранящаяся в ГМИИ и принадлежащая т.н. «голубому периоду» творчества Пикассо, т.е. написанная в менее условной манере, чем поздняя «Кошка, схватившая птицу». Предлагается, таким образом, сделать выбор между «реалистическим» искусством и искусством, близким к эстетике детского рисунка.

1.2. Цвета Севера в травелогe Пришвина «За волшебным колобком» и «Северном дневнике» Казакова

Интерес Юрия Казакова к русскому Северу, проявившийся прежде всего в «Северном дневнике», возник под влиянием читательских впечатлений от книги М.М. Пришвина «За волшебным колобком»: «...Я в ту пору очень увлекался Пришвиным, его, в частности, одной из лучших вещей “За волшебным колобком”. И вот, думаю, поеду-ка я по следам Михаила Михайловича и погляжу, что осталось, что изменилось» [Казаков 1986: 322].

«Северный дневник» создавался на протяжении нескольких лет и фиксирует опыт разных путешествий Казакова на Север; Пришвин (также побывавший на Севере неоднократно) в книге «За волшебным колобком» описывает одно путешествие, так что сравнивать маршруты писателей непросто. Понятно, однако, что для обоих Архангельск был важным рубежом, что оба побывали на Соловках, обоим пришлось ходить по Белому морю, оба видели коренных жителей Севера — карел (Казаков говорит еще и об опыте общения с ненцами; Пришвин, в отличие от Казакова, путешествовал и по зарубежному — норвежскому — Северу).

Для современных исследователей произведения Пришвина и Казакова входят в состав т.н. «северного текста» ([Иванова 2015]). Соотнесенность северных очерков Пришвина и Казакова в сознании позднейших читателей проявляется и, например, в том, что название книги Казакова («Северный дневник») может переноситься на прозу Пришвина (так, Э. Я. Фесенко пишет о «северных дневниках» Пришвина и Казакова [Фесенко 2015: 4]). Однако развернутого сопоставления северной прозы Пришвина и Казакова мы не нашли.

Прежде чем предложить свою попытку сопоставления прозы Пришвина и Казакова в одном конкретном аспекте, сделаем одно замечание

более общего характера. Философия Пришвина тесно связана с его пониманием времени. Пришвин считал, что восприятие внутреннего времени является важным методом для художника, чтобы понимать мир. Внутреннее время тесно связано с ощущениями личности художника: «М. Пришвин производит разграничение двух типов времени — внутреннего, интуитивно постигаемого, и эмпирического, исчислимого. С помощью внутренней ритмики, присущей каждому человеку, можно почувствовать ход времени» [Ковыршина 2005: 9]. Внутреннее время создает сплетение прошлого, настоящего и будущего. В этом смысле, внутреннее время разрушает оковы эмпирического времени, реализовывает чувство вечности: прошлое возрождается частью в настоящем, настоящее становится частью будущего, будущее в конце концов станет прошлым. Этот цикл всегда продолжается. Именно благодаря внутреннему времени писатель может запечатлеть реальный окружающий мир с перспективы, выходящей за пределы линейного времени, прикоснуться к тайне законов природы. Пришвин писал об этом в дневнике от 6 апреля 1932 года: «В одной точке времени жизнь собирается, как электричество, происходит вспышка от соприкосновения, и это освещает срок этой жизни, и назад и вперед» [Пришвин 1986: 242].

Об этой найденной им «точке времени» будет свидетельствовать позднее и Казаков. В литературной заметке «Вот и опять Север» (1973) он писал: «В каждой поездке случались мгновения, когда я ощущал, что вот эта минута, этот день являются для меня как бы наградой за что-то» [Казаков 2008-2011, Т. 3: 242]. Мгновение расширяется за счет подробного описания деталей. Читатель вынужден перестать обращать внимание на развитие событий и созерцать эту деталь. В образе реальности, который дают нам Пришвин и Казаков, соединяются субъективное ощущение и объективное развитие событий.

Важной частью наследия Пришвина является дневниковая проза, которую можно рассматривать как исследование времени (дневниковое

начало есть и в книге «За волшебным колобком»); обращаясь к форме дневника, Казаков следует за Пришвиным.

Конечно, Казаков описывает Север не совсем так, как Пришвин: во-первых, человеческий мир за прошедшие со времен путешествия Пришвина полвека не мог не измениться (изменился социальный строй), во-вторых, Пришвин как писатель эпохи модерна тяготеет к мифопоэтическому осмыслению мира (о поэтике ранней северной прозы Пришвина см., напр.: [Лили, Михайлова: 2021]), а Казаков как автор советского времени должен говорить о социальном мире, изображая его в оптимистическом ключе). Разумеется, стилистика каждого из этих больших художников имеет свои индивидуальные особенности.

Мы рассмотрим один частный, но выразительный, как нам представляется, аспект: цветопись в «Северном дневнике» и в «За волшебным колобком». Уточним, что из произведений Пришвина книга «За волшебным колобком» выбрана нами именно потому, что ее любил Казаков; сравнение текстов представляется возможным и потому, что их размер сопоставим.

Хотя работ о цветообозначениях в произведениях Пришвина не так много, исследователи все же обращались к этому аспекту его поэтики: И.С. Куликова сопоставляла стилистическую манеру Пришвина с определенными стилями в живописи, при этом сравнивая в этом аспекте Пришвина с Паустовским и противопоставляя их [Куликова 1971]; Ю.А. Нельзина подробно анализировала обозначение синего и голубого в качественных прилагательных и глаголах [Нельзина 2006]; обсуждалась связь цвета с мифом, в том числе индивидуальным, и религиозными представлениями ([Нельзина 2005], [Лишова 2010]); А.М. Тимофеева рассматривала лексику со значением зеленого цвета, сравнивая Пришвина с Дж. Дарреллом ([Тимофеева 2016]).

Казаков о собственной прозе однажды сказал (правда, имея в виду определенное произведение — «Голубое и зеленое»): «[С]лово светлое, цветное...» [Казаков 1986: 312].

Цветобозначению в произведениях Казакова были посвящены диссертации Г.М. Гусейновой (2009) и Хо Канина (2022), в методологическом отношении лингвистические. Хо Канин, описывая историю вопроса, приходит к выводу, что колористика Казакова еще не исследовалась должным образом, хотя отдельные значимые наблюдения уже высказывались в работах, посвященных поэтике Казакова в целом или отдельным аспектам его творчества (см., например: [Егнинова 2006]); о рассказе «Осени в дубовых лесах» — [Панфилов 1999]). Хо Канин подробно исследует и систематизирует способы образования единиц поля цвета в рассказах Казакова.

Являясь для нас в значительной степени методологической опорой, работа Хо Канина, однако, растворяет материал интересующего нас «Северного дневника» среди других произведений Казакова; видимо, такой объясняется тем, что диссертация Хо Канина – лингвистическая, и, в отличие от литературоведа, этот исследователь не ставит перед собой задач описания и оценки отдельного произведения как особого художественного целого.

Использование обозначений цвета у Пришвина и Казакова имеет некоторые общие черты.

У обоих авторов указание на цвет встречается часто. Так, в «Охотничьих былях» А.М. Тимофеева обнаружила 140 случаев употребления слов, так или иначе указывающих на цвет [Тимофеева 2016]; «За волшебным колобком», по нашим подсчетам, содержит 406 таких случаев (из них в описаниях природы 299).

В «Северном дневнике» указаний на цвет, по нашим подсчетам, 505.

Как у Пришвина, так и у Казакова слово, обозначающее цвет, как правило, сопровождается в тексте и другими словами, обозначающими еще какие-то цвета (и/или степень освещенности). Вот некоторые примеры из Пришвина: «Рассыпалась деревенька *черными* комочками на песке, провожает нас *розовыми* глазами... Из *белой* пены показывается *черный* мокрый конец чего-то большого. На нем светится полуночный *красный* отблеск зари... то заглядываю вперед вдаль на *темную* воду, то на *золотой* искристый след лодки» [Пришвин 1908: 15, 41, 57]. Разные цветные пятна появляются по отдельности, но существуют в одном пространстве; благодаря соединению связанных с ними объектов разные цвета имеют внутреннюю связь (лодка на воде, золотой цвет покрывает темные воды). Такая живописная задача решается и в «Северном дневнике»: «...в *черных* стенах изб, высоко вознесенные, *желто* сияли окна... Семга — великолепная, крупная и мощная рыба с *темной* спиной, *серебристыми* боками и *белым* животом» [Казаков 1973: 9, 77].

Развитие этой тенденции на языковом уровне проявляется в употреблении сложных прилагательных, обозначающих цвет.

У Казакова такие сложные прилагательные были проанализированы Хо Канином, который классифицировал их по семантическому принципу и привел исчерпывающий их список для 40 текстов писателя. Частотность сложных прилагательных у Казакова исследователь объясняет, в частности, вниманием писателя к полутонам; среди примеров, приводимых Хо Канином, есть, однако, также и случаи столкновения разных цветов в пределах одного сложного прилагательного. Заметим, что размытость тонов, как и резкие сочетания цветов у Казакова могут быть сопоставлены с живописной манерой импрессионистов; эта близость эстетики Казакова и эстетики художников-импрессионистов уже отмечалась (см., напр.: [Егнинова 2006]). Хо Канин отмечает и частотность сложного прилагательного «черно-белый», передающего «монохромность, графичность картины мира» ([Хо Канин: 57]).

Сложные прилагательные, передающие цвет, есть и у Пришвина, но их гораздо меньше: если в «Северном дневнике» 50 случаев употребления сложных прилагательных, то в книге Пришвина их только 7: «Или мелко еще, или вода очень прозрачная, но я вижу в глубине что-то *темно-зеленое*... Струйки воды стекают с *темно-синеватого* лба, золотые капли блестят на усах... Я стреляю в это *желто-белое* пятно <птицу>, как в сказочную колдунью... Внизу лес, а тут тундра, покрытая *желто-зеленым* ягелем, как залитая лунным светом поляна... Большая морская чайка с темными крыльями и с *белоснежной* шеей спотыкается в воздухе и падает в воду... Вдруг впереди себя замечаю двух стройных женщин в ярких *сине-красно-желтых* костюмах скандинавских лопаблей... *прозрачно-зеленой* воды» [Пришвин 1908: 55, 57, 107, 144, 166, 252, 271].

Сложные прилагательные у Пришвина, как заметила еще И. С. Куликова, совмещают преимущественно чистые цвета, варьируются только освещенность и интенсивность (что-то *темно-зеленое*, с *темно-синеватого* лба). Сложные прилагательные у Пришвина могут просто указывать и на разноцветные объекты: *желто-белое* пятно, *желто-зеленым* ягелем, в ярких *сине-красно-желтых* костюмах.

Стремление к объединению цветов в одном пространстве особенно ярко проявляется у Пришвина в особых лексических комплексах, где прилагательные соединены в некое целое посредством дефисов: «Но пароход бежит быстро, *лиловые* чашечки становятся *темными* на фоне *пылающего красного* неба, на фоне этого *зеленого* следа по *голубой-малиновой-синей* воде» [Пришвин 1908: 272].

Казаков, как и Пришвин (и, пожалуй, чаще, чем Пришвин) соединяет в составе сложных прилагательных разные цвета («Накат страшный, *мутно-бело-желтый*... Вода все *синела*, густела, становилась такой *плотно-сине-зеленой*, что казалась непрозрачной...» [Казаков 1973: 26, 152]. Чистым цветам Казаков предпочитает оттенки («И по-прежнему

чист, но уже *смугло-ал* горизонт — неширокая полоса под *синевато-коричневым* в тучах небом... И уже в разрывах между теми облаками на неимоверной высоте сияет нежное *голубовато-розовое* небо... Внизу *светло-буро-черная* шевелящаяся масса тел, а выше неоглядное переплетение рогов, будто карликовый лес» [Казаков 1973: 27, 64, 110].

Цветовая сложность и разнообразие мира часто передаются Казаковым при помощи окказионализмов-тропов, содержащих указания на некоторые вещества, материалы и пр. Сложные прилагательные часто основаны на сравнении: «Футболисты все вместе разделись, стали купаться в бассейне, тела их бронзово просвечивали сквозь *чайно-коричневую* воду... Почти все обнажены по пояс, *кофейно-загорелы...*» (коричневая как чай, загар похож на цвет кофе) [Казаков 1973: 17]. А вот случаи, когда сравнение в сложном прилагательном совмещено с указанием на еще какой-то цвет: «Первый час ночи, вода за бортом *мыльно-голубая...* [голубой и похожий на мыло] Но всех их, всю массу рыбы заливают рассеянный *серо-молочный* свет белой ночи... [серый и при этом похожий на молоко] Вечерний жидкий туман поднимался над *красновато-маслянистыми* болотами» [Казаков 1973: 155, 159, 273].

В состав сложных прилагательных Казаков любит включать элемент, указывающий на эмоциональное восприятие цвета: «Потом в глаза нам ударяет сверкающий, *свеже-голубой* от неба простор Двины, разом показывается все то множество кораблей... На мотодоре есть рубка — будочка *ядовито-зеленого* цвета, есть компас и штурвал... Свет ламп искрится на льду, на соли, на *тускло-желтых* ее кучах... Я все забирал влево, зашел по песку далеко от порта, миновал ряд длинных *уныло-сизых* амбаров и вышел на берег... Прошло пять, десять минут и вдруг прямо перед нами показалась из воды *ослепительно-белая* спина с острой выгнутой хребтиной...» [Казаков 1973: 44, 67, 163, 170, 245].

Среди общих черт Пришвина и Казакова — то, что в их описаниях Севера очень важную роль играет зеленый цвет. «За волшебным колобком» содержит 69 указаний на зеленый цвет, в «Северном дневнике» их 45.

У Пришвина зеленый — это прежде всего цвет растительности (в том числе водорослей). Из 61 случая указаний на зеленое 25 обозначают растительность, причем чаще всего без уточнений, самое частотное слово здесь обобщающее: «зелень» (и есть еще прилагательное «зеленый»: зеленые ели, зеленые листья)¹⁹.

Зелень у Пришвина — не только зелень Севера, но и зелень леса средней полосы, его родины, которую он сравнивает с Севером. В пределах одной книги, «За волшебным колобком», слово «зеленый» встречается в очень разных по смыслу и настроению сравнениях Севера и родины, сравнениях, которые передают меняющееся состояние путешественника. То повествователь замечает, что на Севере, где вегетационный период короче, у растений, которые спешат жить, более «напряженный зеленый цвет»: «Я замечаю, что все живет здесь иначе, у растений такой напряженный *зеленый цвет*: ведь они совсем не отдыхают, молоточки света стучат в зеленые листья и день и ночь» [Пришвин 1908: 104]. То его подавляет суровость северной природы: «Гораздо таинственнее и мрачнее этот лес у подножия гор. Те мертвые, но лес-то живой и все-таки будто мертвый. Мы причаливаем к берегу, входим в лес: гробовая тишина! В нем нет того зеленого радостного сердца, о котором тоскует бродяга, нет птиц, нет травы, нет солнечных пятен, зеленых просветов» [Пришвин 1908: 141]. Обратим внимание на образ «зеленого радостного

¹⁹ Зеленые березки весной, зеленые ели, покрытая желто-зеленым ягелем, зеленая трава, зеленый подводный лист, в светящейся зелени мелькнула страна, зелень лесов, зеленые листья, напряженный зеленый цвет у растений, густая зелень, зеленые листья, зеленый лес, растениями с широкими зелеными листьями, зеленые поля, зеленый мох, вокруг зеленью, внизу нет малейших следов зелени, подножья черных гор без зелени, хоть какая-нибудь зелень, нет и следа зелени, внизу между высокими зелеными деревьями, вокруг этих последних зеленых листьев, в виду этой зелени, разные зеленые площадки, кусты, деревья, что-то темно-зеленое.

сердца», указывающий, видимо, наиболее непосредственным образом на лес средней полосы и символизирующий энергию жизни.

Зелень листьев у Пришвина появляется в воспоминаниях, связываясь с началом жизни, временем надежд: «В зимнюю ночь, в то время, когда люди еще не успели заметить уже начавшийся переход к весне, бывают видения: засверкает солнце, перекинется мост из светящихся зеленых листьев на ту сторону к лесу.

Зеленая опушка, трава с широкими листьями, деревья гигантские, упираются в небо, невиданные цветы, звери и птицы умные, добрые» [Пришвин 1908: 101].

Зеленый цвет для Пришвина символизирует философскую идею энергии жизни. В северной природе он сильно почувствовал взаимосвязь смерти и жизни: «[С]еверная природа потому и волнует, потому так и тоскует, что в ней глубокая старость, почти смерть вплотную стоит к *зеленой юности*, перешептывается с ней» [Пришвин 1908: 106].

И, как в процитированной выше фразе, зеленый цвет может быть иногда связан не только с описанием впечатлений путешествия, но и с «видениями». В предисловии к своей книге Пришвин так говорит о детских мечтах путешествовать: «Я желал бы напомнить о той стране без имени, без территории, куда мы в детстве бежим...

Я пробовал в детстве туда убежать. Было несколько мгновений такой свободы, такого незабываемого счастья... В светящейся зелени мелькнула страна без имени и скрылась» [Пришвин 1908: VII]. Очень значимы слова Пришвина: «Не об этой внешней, видимой стороне путешествия мне хотелось бы рассказать своим читателям» [Там же]. Они показывают, что точное описание внешнего мира менее важно для писателя, чем создание символического образа. Можно видеть, что в воображении ребенка свобода и счастье ассоциировались с этой зеленой страной.

«Страна без имени», то есть другой, незнакомый мир, в воображении Пришвина, однако, получает знакомые черты русского леса («светящаяся зелень»). Тот же прием мышления — когда неизвестное, новое получает черты знакомого, напоминает о знакомом, понимается через знакомое — проявляется у Пришвина и тогда, когда он описывает Белое море, переходящее в Северный Ледовитый океан.

Связанный с энергией жизни, зеленый цвет у Пришвина — это и цвет глаз живого существа, опасного, агрессивного, — цвет глаз акулы; описывая ее, Пришвин трижды упоминает о зеленом цвете: «Я приглядываюсь, и в огромной серой массе различаю пасть и крошечный *зеленый* светящийся глаз... Чуть только поводит плавником и глядит своим маленьким *зеленым* глазком... она страшна там, на дне океана, темно-серая, как раз такого цвета, чтобы незаметно под красться к добыче и показаться сразу огромною серою тенью с *зеленым* светящимся глазом» [Пришвин 1908: 193-196]. Как и у Пришвина, у Казакова тоже появляется зеленоглазое живое существо, одновременно и хищник, и жертва человека, — «огненная, зеленоглазая лисица, насмерть защелкнутая кривыми скобами» [Казаков 1973: 106]. Зеленое связано с представлениями о расцветающей жизни, о юности в самом языке, и Казаков особенным образом показывает читателю диалектное слово «зеленец» (детеныш тюленя): оно повторяется трижды в реплике персонажа: «Первый тюлень, который родился, дитё, на ладошке поместится, — это тебе *зеленец*. Зеленец это... *зеленец*...» ([Казаков 1973: 88])²⁰.

Второй в книге Пришвина по частоте упоминаний тип указания на зеленое — описание воды (всего 14 случаев²¹). Иногда зеленой оказывается сама вода, иногда ее окрашивает в зеленый цвет то, что в ней

²⁰ Взросление тюленя потом описывается через изменение цвета: «белёк... потом белая шерсть сходит, показывается черная, а так еще вроде серая она».

²¹ «Легкий ветерок *НО* холодит, небольшое волнение, верхушки *волн светятся, зеленея*... Волны ластятся к бокам парохода... подбегают к борту и рассыпаются белым и показывают, что внутри *их что-то зеленое*... будто чашечки жаждут напиться

находится, например, водоросли; иногда, напротив, то, что находится в воде, кажется зеленым²². И здесь дело не только в оттенках, которые на самом деле может принимать вода, но прежде всего в том, что в новом для него, даже чужом и опасном Пришвин ищет сходства со знакомым, то есть с лесом средней полосы России. Появляется метафора подводного леса: «Приглядываюсь, и открываю там целый густой, *зеленый подводный лес*. Я люблю лес, как бродяга: для меня он родной, он дороже мне всего, дороже моря и неба. Так хочется войти туда, в этот *зеленый таинственный мир*. Но это не настоящий, это сказочный лес, туда нельзя войти, мы слишком грубы для того. А хорошо бы спуститься в этот морской лес, притаиться и слушать, как перешептываются рыбы у прутика водоросли» [Пришвин 1908: 55].

Сравнения и метафоры у Пришвина соседствуют с точным указанием на конкретные детали и свойства материального мира; все-таки «За волшебным коlobком» отражает не только детские мечты о побеге, но и реальный опыт путешествия. Приведем фрагмент, в этом отношении очень показательный: «— „Вода?“ — „Океанская.“ — „Как океанская?!“ — „Так, океанская, зеленая...“ Мы выходим наверх. По-прежнему такие же черные волны выкатываются из серого тумана. Капитан

этой легкой *прозрачно-зеленой* воды фиорда... птицы... падают на *зеленый океанский след парохода*, сыплются будто сказочный серебряный фонтан... Это, вероятно, — объясняет мне капитан, — ветвь Гольфштрема, вода в нем отличается от *зеленой океанской воды* голубым цветом... пароход бежит быстро, лиловые чашечки становятся темными на фоне пылающего красного неба, на фоне этого *зеленого следа* по голубой-малиновой-синей воде... отблеск света на *зеленой килевой воде*» [Пришвин 1908: 171, 184, 271, 266, 188, 272]).

²² Вещи человеческого мира, оказавшись в северной воде, приобретают ее цвет: «Чурочка медленно тонет и зеленеет... Волны... выкатываются из тумана черные, подбегают к борту и рассыпаются белым и показывают, что внутри их что-то зеленое... сеть, черная над водой, зеленеет в воде и светится в глубине... Достают мелкую монету и пускают в воду. Она превращается в *зелёный светящийся листик*... Потом дальше, в глубине, она светится *изумрудным светом*... её *зелёный* глазок смотрит оттуда, из затопленных садов и лесов... сеть, черная над водой, *зеленеет* в воде и светится в глубине... потому что в глубине показывается мотня, огромная, *зеленая*... Мы едем вперед, один за другим тонут за нами крючки с наживкой и светятся в глубине *зелёным светом*...» [Пришвин 1908: 181, 184, 111, 192, 193, 223].

берет белую деревянную чурочку, привязывает к ней гвоздь и пускает в воду. Чурочка медленно тонет и зеленеет, и чем дальше, тем ярче и, наконец, где-то совсем глубоко светится чудным сказочно-заморским светом. — „Вода океанская, зеленая,“ — говорит капитан и недоумевает» [Пришвин 1908: 180–181]. Здесь, с одной стороны, зеленый цвет сопровождается характерными для Пришвина эпитетами: «чудный», «сказочно-заморский»; с другой стороны, сама описанная процедура — попытка определить местонахождение корабля (то, насколько он приблизился к Северному Ледовитому океану) по цвету воды.

У Казакова морская вода тоже иногда описывается как приобретающая зеленый оттенок, цвет воды и в «Северном дневнике» может указывать на местоположение корабля: «Вода все синела, густела, становилась такой *плотно-сине-зеленой*, что казалась непрозрачной, а на самом деле была чиста, как стекло, и на сотни метров проникал свет солнца в глубину. Мы вошли в полосу Гольфстрима» [Казаков 1973: 152]²³.

Сравним процитированное: если у Пришвина цвет воды чисто зеленый, и вместо указания на оттенки даны оценочные эпитеты, то Казаков пытается как можно точнее описать конкретный цвет воды, образуя сложное прилагательное («плотно-сине-зеленая»), и к тому же различает видимое наблюдателю («казалась непрозрачной») и действительное («на самом деле была чиста как стекло»).

²³ Всего указаний на зеленый цвет воды в «Северном дневнике» восемь; помимо процитированного есть следующее: «И мы видим теперь только черную плоскую полосу берега под *зеленовато-алым* небом и облака... За бортом от прикосновения к катеру вспыхивали в глубине *зелено-синие* пятна величиной с блюдце и медленно отходили в сторону... Ячей уже просвечивают *сквозь зеленую воду*... [Н]е было качки, сияла низкая багровая луна, у борта вспыхивали, мерцали *зеленые* искры... Как будто то несешься в лодке между скал по гремящим порогам с водяными туманами и радугами, то остановился в озере и загляделся в его *зелено-желтую* глубину... Даже под опущенные ресницы, отраженное *бирюзовой водой* и льдами, умытыми ею, пробивается и слепит глаза солнце... *празелень* вод... <белухи> выходили... из воды дохнуть воздухом и опять погружались в *зеленую* пучину...» [Казаков 1973: 32, 57, 142, 170, 179, 218, 241, 245].

Конечно, зеленый и для Казакова — цвет растений. Однако указаний на зелень растительности в «Северном дневнике» по сравнению с книгой Пришвина немного (всего 12 случаев): сказывается, видимо, различие маршрутов. В 6 случаях это цвет травы и деревьев, причем только 4 относятся к изображению Севера²⁴ — как и Пришвин, и, может быть, вслед за ним Казаков включает в рассказ о северном путешествии фрагменты, посвященные воспоминаниям о средней полосе. Во фрагментах, где Казаков вспоминает о средней полосе, есть и *зеленя, и отдымившая первая зелень* ([Казаков 1973: 208, 200]).

В «Северном дневнике» есть указания на зеленый цвет характерного для тундры мха²⁵, есть обобщенное: «*зеленая* полоса тундрового берега... на далекую *зелено-серую* еще тундру... все это *зеленое* и *серое*... десяток разбросанных серых пятнышек на всем *зеленом*» [Казаков 1973: 218, 317, 32, 175]. Но вот зелень леса у Казакова — в отличие от Пришвина — не упоминается (хотя о лесе в «Северном дневнике» говорится, но окрашен он иначе, а чаще всего не окрашен вовсе).

Несколько раз в «Северном дневнике» описывается зеленый цвет неба²⁶, который может оказываться предвестником грозных явлений, хотя в культуре символизирует надежду: «И вот в полночь однажды запылало молчаливое северное сияние, в полночь грянуло с неба обилие фантастического света, все засветилось, озарилось красным, лимонным

²⁴ «...[З]еленой травы между всем этим деревом... Береза сыплет желтым, но еще *зелена* в своей массе... всюду вышла на свет божий первая яркая *зелень*... *зелень* тундрового кочкарника... с робкими *зелеными* пятнами травы на южных склонах...» [Казаков 1973: 92, 128, 271, 300, 344].

²⁵ «[В]переды лес с *мокро-зеленым* мхом... между *ярко-зелеными* кочками молодого мха... мох *зеленел* внизу» ([Казаков 1973: 208, 281, 296])

²⁶ «...И мы видим теперь только черную плоскую полосу берега под *зеленовато-алым* небом и облака... [Р]ассказы о *зеленом* луче, ярко блистающем будто бы иногда в последнюю секунду, когда солнце совсем уходит... ранние сумерки и поздние рассветы, мартовские *зеленоватые* закаты... Неяркая, *зеленовато-желтая* заря переместилась уже к северо-востоку, небеса были глубоки и чисты... Полоса неба над головой была бесцветно-голубой, потом шли полосы синие, *зеленые*» [Казаков 1973: 32, 87, 214, 295, 319]. Зеленым в «Северном дневнике» может быть и небо средней полосы, возникающее в воспоминаниях: «У нас в Абрамцеве северная часть неба еще будет светиться *зеленовато*...» [Казаков 1973: 322].

и зеленым огнем. — К шторму! — в один голос сказали рыбаки. И в ту же ночь пал шторм... В лужах отражается свет от *зелено-голубой полосы* над горизонтом под мутными тучами...» [Казаков 1973: 26].

И, конечно, в «Северном дневнике», где описан человеческий труд на Севере (первая часть этой книги, как известно, близка к жанру производственного очерка) зеленый цвет — не только цвет природный, но и цвет артефактов: «Пишу при свете... *зеленоватых* потолочных иллюминаторов... Вращающаяся установка с чередующимися *зеленым* и красным огнем... мертвый *зеленый* свет <о маяке, дважды>... дора с *зеленой* будкой... будочка ядовито-зеленого цвета... Горели красные, белые и *зеленые* огни на бакенах, на бортах и кормах судов... позеленевшие патроны... сизо-зеленый дым <от печи>... люди за зелеными столами гильзы... с празеленью *зеленый* луч <радиолокатора, упомянутого дважды> кругами заходил по экрану» [Казаков 1976: 9, 27, 29, 32, 115, 121, 160, 257, 222]. В книге Пришвина вещи, сделанные человеком и при этом окрашенные в зеленый цвет, не упоминаются ни разу (если не считать сетей и прочего, выглядящего зеленым в глубокой воде), — что, видимо, не случайно и объясняется тем, что зеленый цвет у Пришвина всегда имеет сложный символический смысл.

1.3. Выводы

Итак, категория визуального в творчестве Казакова рассматривается нами в двух аспектах: во-первых, через прямое обращение писателя к теме живописи и образам художников, как в статьях, так и в художественной прозе, и, во-вторых, через анализ цветописи в его «Северном дневнике» в сопоставлении с традицией Пришвина.

Мы показываем, что Казаков много писал о художниках, сделав их, в частности, персонажами своих произведений, в том числе документальной прозы. Художники, о которых пишет Казаков, как исторически

реальные лица (Писахов, Рокуэлл Кент, Тыко Вылка), так и вымышленные (Агеев из «Адама и Евы») глубоко любят Север и стремятся запечатлеть его красоту.

Важнейшая для Казакова черта одаренного человека — универсальная одаренность, способность совмещать в своей личности таланты писателя и живописца (Рокуэлл Кент, Писахов), мастера-художника и музыканта (персонажи «Чудотворных мастеров»).

Этот способ видеть Север он затем переносит в свою прозу: Казаков не пытается просто скопировать изображение словами, он не иллюстрирует живопись словом, а переосмысляет ее в своем творчестве. Он перенимает их приемы в использовании цвета, чтобы изобразить северный мир, который сам видел своими глазами. Думается, что эта система эстетических ценностей отразилась и в творчестве самого Казакова, у которого находим убедительные попытки описать средствами словесного искусства внутренний мир художника, а иногда и конкретные картины (например, Тыко Вылки; о прозе Казакова, посвященной ему, подробнее будет сказано ниже).

Второй аспект раскрывается в сопоставительном анализе произведений Казакова и Пришвина. Предпринятый нами анализ одного из возможных аспектов вопроса — сопоставительный анализ цветообозначения в особенно запомнившейся Казакову книге Пришвина, «За волшебным колобком», и в «Северном дневнике» Казакова — позволил обнаружить как общие черты (обилие указаний на цвет, «многоцветность» изображаемого мира, преобладание в палитре некоторых цветов, например, зеленого), так и различия, связанные, видимо, с различием не только индивидуальных творческих манер, но и эпох, к которым принадлежали Пришвин и Казаков. Обнаруживается, что если у модерниста Пришвина зеленый цвет имеет явный символический смысл, обозначая энергию жизни, то у Казакова указания на зеленый цвет входят в состав

точного описания объектов, так что и значения, и коннотации «зеленого» очень разнообразны и несводимы к общему символическому ядру.

Таким образом, в первой главе показано, что значимость визуального для Казакова проявляется в его творчестве и на тематическом уровне (образы художников, интермедиальные связи литературы и живописи), и на уровне поэтики (цветовая палитра, точность зрительных описаний).

ГЛАВА 2. КАЗАКОВ И МУЗЫКА

Оценивая прозу Ю.П. Казакова, критики часто пользовались определениями, связанными со звучанием («негромкая», «музыкальная»). Дело тут, помимо структурных особенностей текста и тематики, обращенной к частной жизни, еще, возможно, и в том, что в жизни Казакова была очень важна музыка в прямом смысле слова: для него, «музыканта по первому образованию, понятие музыки сопряжено с понятиями красоты и гармонии, во многих его новеллах музыкальные образы играют немалую роль при создании эмоциональной атмосферы» [Лейдерман 2003: 344].

Казаков начал учиться музыке в пятнадцать лет – сначала играл на виолончели, потом на контрабасе. В 1946 г. поступил в Музыкальное училище имени Гнесиных по классу контрабаса; окончив училище в 1951 г., принят в состав оркестра МАМТ имени Станиславского и Немировича-Данченко (до ноября 1952 г.); подрабатывал в джазовых оркестрах. Н.А. Тарасов, который в нач. 1950-х гг. помог Казакову с первыми публикациями в газете «Советский спорт», вспоминал: «В годы нашего знакомства и первых встреч литература и журналистика были для Казакова “хобби”, а джаз — профессией» [Казаков 2011, Т. 3: 522].

Почти все, о чем будет говориться в параграфах этой главы, имеет, за редкими исключениями, отношение к определенному музыкальному стилю — джазу. Преимущественное внимание именно к нему было предопределено для Казакова, видимо, разными факторами: и жизненными обстоятельствами (участие в джазовых ансамблях), и идеологическими причинами (джаз как гонимая и свободная, потому что импровизационная, музыка). Впрочем, коллеги, разбирающиеся в музыке профессионально, замечали нам, что многое из того, что современники и друзья Казакова, например, Аксенов, связывали, обсуждая его творче-

ство, именно с джазом, — прежде всего полифоничность, — обнаруживается и в неджазовой музыке.

2.1. *Круглый стол в защиту джаза (1964)*

В РГАЛИ в личном фонде Казакова сохранилась стенограмма «Беседы за круглым столом с советскими композиторами “Песня, симфония, джаз”», посвященной защите джаза от идеологических нападков, продолжавшихся даже во времена Оттепели. Круглый стол был проведен по инициативе Казакова и при его участии 14 февраля 1964 г. в редакции журнала «Молодая гвардия», где заместителем главного редактора был тогда хороший знакомый писателя, А.Е. Рекемчук. Предполагалось обсудить, «какое отношение сегодня имеет джаз к народной музыке, к народной песне; какое отношение имеет сегодня джаз к симфонической музыке, и какое место он занимает сам по себе»²⁷. В дискуссии участвовали Э.С. Колмановский, А.Н. Пахмутова, Р.К. Щедрин, А.Я. Эшпай.

Открывший беседу Рекемчук сказал, что замысел встречи возник в его личном разговоре с Казаковым и привел его слова: «А все-таки джаз, ребята, он занял какое-то совершенно не поддающееся ни пока осмысливанию, ни критике, место в жизни нашего современного общества, в жизни нашей молодежи, и об этом нельзя не разговаривать». Рекемчук напомнил, что Казаков является не только писателем, но и в прошлом музыкантом, «имеющим непосредственное отношение к джазу» (л. 2).

Информационная справка об этом круглом столе появилась в № 7 «Молодой гвардии» в том же 1964 г.; обильно цитируя выступления участвовавших в круглом столе композиторов, составители этой справки даже не упоминают имени Казакова (и тем более не приводят

²⁷ Выступление на заседании круглого стола «Песня, симфония, джаз» в редакции журнала «Молодая гвардия». Стенограмма (1964 г.). РГАЛИ. Ф. 3572. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 2.

его слов). Можно предположить, что это произошло потому, что Казаков прямо говорил об идеологическом давлении на искусство и в разных отношениях переступал границы дозволенного о публичном советском пространстве, например, констатировал существование «магнитиздата» и протестовал против «железного занавеса» в области культуры:

«У нас до сих пор уклон собственно на советский джаз, но он не может быть без западного, американского джаза. Собственно джаз и появился сперва в Америке. <...>

Я слышал игру джаза в 1948–47 гг. Это был джаз поваров, все они были в колпаках.

Этот джаз на 50–70% был составлен из ребят ансамбля Рознера²⁸. Когда Рознера посадили, то его оркестр расформировали и ребята эти стали играть в джазе.

Потом появилось постановление ЦК²⁹ и джаз был совершенно уничтожен у нас.

Этот джаз играл Дунаевского — увертюру к “Детям капитана Гранта” и другие массовые песни. И у него был один коронный номер — выходил конференсье и говорил, что сейчас джаз исполнит пародию на американский джаз.

Этот джаз то оживал, то звучал слабее, вплоть до разгона оркестра. <...>

Может быть, раньше можно было бороться с джазом, а сейчас, когда у каждого есть магнитофон и масса джазовых пленок, то каждый может крутить эти пленки и танцевать твист и рок-и-ролл».

2.2. Слушатель джаза в прозе Казакова

В произведениях Казакова важными героями являются и слушатель музыки, и ее исполнитель.

²⁸ Государственный джаз-оркестр БССР под управлением Э. Рознера, официально созданный 1 января 1940 г. и распущенный 1 августа 1947 г. после ареста Рознера.

²⁹ «Об опере “Великая дружба”» (1948).

Так, слушателем джаза оказывается Алеша в «Голубом и зеленом» (1956). Музыка сопровождает его первую встречу с девушкой, и создается атмосфера душевного подъема, счастья, порыва к свободе: «Из голубого окна на втором этаже слышна музыка. <...> Там включили приемник, и я слышу джаз. Я очень люблю джаз, нет, не танцевать — танцевать я не умею — я люблю слушать хороший джаз» [Казаков 2008: 2]. Звуки музыки дают герою право не говорить самому.

Джазовая музыка является сигналом того, что герой погружается в свой внутренний мир. Так, в начале рассказа «Вон бежит собака!» (1961) механик Крымов говорит с возбуждением, предвкушая рыбалку. И, как и в «Голубом и зеленом», музыка заменяет разговор: «Наконец из шума возник слабый звук джаза <...> Крымов с соседкой замолчали, чутко слушая, думая каждый о своем и пошевеливаясь, покачиваясь под ритмические звуки контрабаса» [Казаков 2008: 231]. Музыка меняет восприятие мира: «За окном изредка проносились оставленные на ночь одинокие грузовики на обочинах, и было странно смотреть на их неподвижность и одиночество. Казалось, в мире что-то произошло...» [Казаков 2008: 231].

В «Осени в дубовых лесах» (1961) рассказчик, взволнованный встречей с возлюбленной, включает радиоприемник: «Среди треска и бормотания дикторов я искал музыку. Я знал, что она должна быть, и нашел ее. Низкий мужской голос что-то сказал по-английски, потом была пауза, и я понял, что сейчас станут играть.

Я вздрогнул, потому что с первого же звука узнал мелодию. Когда мне хорошо или, наоборот, больно, я всегда вспоминаю эту джазовую мелодию. *Она* <курсив здесь и ниже мой. — Л.Ю.> чужда мне, но в ней звучит какая-то тайная мысль, и не понять, печальна она или радостна. Я часто вспоминал *ее*, когда ехал куда-нибудь, когда что-нибудь меня радовало или, наоборот, угнетало. Напомнила она мне и ту московскую ночь, когда мы все ездили, ездили и ходили, одинокие и несчастные,

и во всю ночь ни слова упрека не услышал я *от нее*, и мне было стыдно» [Казаков 2008: 245–246].

Заметим, что музыку, которую рассказчик вспоминает и ищет, он по непроясненным причинам называет «чуждой» ему, а мысль, звучащую в этой музыке, — «тайной» («не понять, печальна она или радостна»); такая парадоксальность создает эмоциональное напряжение.

Местоимение «она» обозначает в этом фрагменте то мелодию, то героиню. Эта «ошибка» позволяет отождествить музыку с героиней: рассказчик так же не может понять природу своих отношений с героиней, как не может разгадать музыку.

2.3. Топос ресторана

В «Адаме и Еве» (1962) и «Проклятом Севере» (1964) герои слышат джаз в ресторанах. На этом топосе, значимом для Казакова, стоит остановиться подробнее. В. Аксенов вспоминал о Казакове: «Как-то он рассказывал, что еще в сталинские времена подрабатывал, “лабал”, в “Коктейль-холле” на улице Горького» [Аксенов 2004: 48]. На круглом столе 1964 г. музыковед А.В. Медведев противопоставлял джаз как «музыку быта» и «музыку серьезную в форме джаза» (л. 17)]; «музыка серьезная», его по мнению, была представлена, например, на варшавском джазовом фестивале 1962 г. Взяв слово вслед за Медведевым, Казаков отказывался разделять «серьезное» и «быт»: «Я не был на джазовом фестивале, а ходил по барам и слышал чудесные оркестры. Причем очень многие музыканты были лауреатами польского конкурса. Были великолепные труба и певцы, но они не гнушались работать в ресторанах. А что у нас делается? Лет 10–15 тому назад что было? Я был в “Астории” в Ленинграде, в ресторане, и там оркестр, который производил удручающее впечатление. Играют программу по нотам, а музыка — 30-х годов, старые джазы, которые мы уже забыли. Все что угодно можно играть, и Ив Монтан поет тоже в ресторане. Вы думаете, что в ресторан идут

люди напиться? Наестся? Нет, они сидят и переживают, и плачут, и ведут интимные разговоры» (лл. 21–22).

В «Адаме и Еве» «удручающее впечатление», которое производит провинциальный джаз, соответствует общему подавленному состоянию слушателя — художника, затравленного столичными критиками: «[В] ресторане начинал играть джаз. <...> Агеев с тоской оглядывал знакомый огромный и чадный зал. Он ненавидел этих девочек, и пижонов, и скверных музыкантов, которые пронзительно дудели и стучали по барабану...» [Казаков 2008: 256]. Джаз здесь лишен своей сущности — импровизационной свободы, его играют ради скудного заработка.

«Проклятый Север» (1964), напротив, заставляет вспомнить приведенные нами выше слова Казакова о ресторанах из выступления на круглом столе. Событийный ряд рассказа сводится к посещению героями, тоскующими в Ялте на отдыхе, домика Чехова, а затем ресторана, где они слушают джаз, разговаривают с джазистами и вспоминают, как когда-то в далеком северном поселке выступали аккордеонист и чечеточник. Если джаз предполагает взаимодействие разных «голосов», то здесь оно происходит постоянно (например, герои вспоминают о Севере, находясь на юге); этот джазовый принцип проявляется и в синтаксисе, например, в длинных рядах однородных членов предложения: «...[В]споминались мне <...> черные базальтовые скалы и ледяные купола, уходящие в фиолетовое арктическое небо, и изумрудные изломы ледников, синие тени в трещинах, вечные молчаливые чайки за кормой, вздохи машин, жар в котельных преисподних <...> и безымянные по всему Северу могилы, в которых коченеют ребята, и эти ребята никогда никого не поцелуют...». Завершается это перечисление формулой, характеризующей и прозу Казакова, и джаз: «Все это проходило, смешивалось, и было радостно, и холодно, и тоскливо одновременно» [Казаков 2008: 325, 328].

2.4. Музыкант как персонаж. Особенности «словесного изображения музыкальных пьес» в прозе Казакова

Казаков часто дает «словесное изображение музыкальных пьес, напрямую соотносимое с основным тоном (“кодом”) повествования, дополняющее и уточняющее его» [Панфилов 1999: 120–121]; музыка так точно воплощается в словесной ткани, что у читателя возникает иллюзия непосредственного участия в происходящем.

Среди самых ранних и подробных изображений героя-музыканта — Семен из рассказа «Ночь» (1955), посвященного описанию пения героя и той музыке, которую он мечтает создать. Семен — сельский юноша, не получивший музыкального образования (хотя и желающий учиться); заметим, что джазовые ансамбли в СССР времен Казакова часто были самодеятельными.

Музыка, о которой мечтает Семен, не описана именно как джазовая, в техническом отношении она больше похожа на симфоническую; но с джазом Семена сближает склонность к свободному самовыражению: «Ведь песню-то, ее можно всяко повернуть, и сыграть ее можно, как никто не играл. <...> Я вот беру в клубе сборники для баяна. Ну, сыграю и вижу: не то! <...> начинаю по-своему переключивать...» [Казаков 2009: 329].

Для Семена любой звук может превратиться в музыку (экспериментальный джаз использовал разные объекты): «Сижу я, рычагами кручу, зазвенит лебедка, или автомашина просигналит, или гудок на обед прогудит, а я тренируюсь, звуки определяю, какой звук: “до” там или, может, “фа-диез”...» [Казаков 2009: 330]. Для Казакова музыка не зафиксирована в партитуре, а разлита в мире.

Героине менее известного рассказа, «Оленьи рога» (1958), музыка снится, и в сюжете рассказа этот сон означает ожидание счастья. Героиня вспоминает приснившуюся музыку, и, как нам думается, эта попытка вспомнить приснившееся очень близка к процессу творчества:

«Клавиши рояля смуглы от времени, туги и холодны. Нажав на скрипящую педаль, она ударяет по клавише и слушает томительный, затихающий звук. Ей хочется вспомнить музыку, слышанную во сне. Она подбирает аккорды, пальцы ее холодеют, ее знобит, ей кажется уже, что вот-вот она все вспомнит... Нет, все не то, не так, все не похоже!» [Казаков 2009: 384].

Заметим, что здесь перед нами тот нечастый для Казакова случай, когда изображается музыка классического типа и притом «старинная»; видимо, выбор такого музыкального впечатления предопределен местом действия (город на взморье в Латвии с его напоминающей о средневековье архитектурой): «Внутри играют на флейте, на незнакомых струнных инструментах. Звук флейты, пустой и нежный, размеренные, глуховатые аккорды струн выпевают, наигрывают старинную мелодию, изящную и медлительную» [Казаков 2009: 387]. Напомним, что похожая музыка, сочиненная, впрочем, современным композитором, составит саундтрек в фильме «Голубое и зеленое» 1970 г. (вытеснив тем самым упоминаемый в рассказе джаз).

Рассказ «Трали-вали» (1959) — тот редкий для Казакова случай, когда он показывает человека из народа, поющего «старую песню» Позднее, на круглом столе в 1964 г., писатель будет утверждать, что не слышал старинных песен:

«Я ездил очень много по стране, но ни в одно веселье я не слышал русской народной песни, то есть такой песни, которую когда-то собирали и записывали, и обрабатывали композиторы.

Поют в деревнях уважаемых авторов, но трудно услышать “Лучинушку”, которая пришла чуть ли не от времени татарского ига. Таких песен и я не слышал, и их никто не пел — ни молодые, ни старые — никто.³⁰

³⁰ В позднейшем интервью, напечатанном в «Вопросах литературы» в 1979 г., Казаков уже совсем по-другому вспоминал о своих поездках на Север: «Старики — то,

Это — что касается народных песен, и может быть, это мое личное ощущение, но мне кажется, что народный хор им. Пятницкого и “Березка” — это гальванизация народного искусства и декоративность, чтобы воспринималось это искусство» (л. 11).

Речь Казакова спровоцировала обсуждение; так, А.В. Медведев, отчасти возражая Казакову, вспоминал, что привозил из своих экспедиций «просто уникальные вещи» (л. 19); Казаков отвечал на это, что такие находки возможны только как результат специальных усилий: «Если я раскопаю всевозможных людей и заставлю их после долгих уговоров напеть песни, то привезу что угодно. Но по своей охоте они не поют народные песни» (л. 20).

Напомним, что незадолго до этого круглого стола, в 1963 г., был опубликован «Матренин двор», где героиня из народа не одобряет народных песен в исполнении Шаляпина.

Возвращаемся, однако, к рассказу 1959 года. Казаков вспоминал, что именно в этом рассказе он «сделал попытку профессионально — как музыкант — описать песню (обычно тут сталкиваешься со штампами, — говорю это опять же как бывший музыкант, — типа: «Песня взмывала ввысь...» и т.д.)» [Казаков 1986: 327–328].

Герой рассказа для «публики» поет один, но в минуты особенного вдохновения — вместе с любимой женщиной: «начинает заунывно и дрожаще чистейшим и высочайшим тенором... Аленка <...> вступает низко, звучно и точно — дух в дух <...> Егор, то обмякая, то напрягаясь, то подпуская сиплоты, то, наоборот, металлически-звучно, все выговаривает дивные слова...» [Казаков 2009: 170–171]. Поющие переживают

что меня на Севере тоже изумило. <...> Как хорошо помнили они и песни, и сказки!» [Казаков 1986: 324]. Кстати, там же он вспоминает и о своем участии в фольклорной экспедиции: «“На полустанке”. Этот рассказ возник из воспоминаний о крошечной, заброшенной станции на севере Кировской области, которую я запомнил еще с тех пор, когда студентом Гнесинского училища, запасшись нотной бумагой, ездил записывать песни» [Казаков 1986: 326].

потрясение, и музыкальный диалог героев, изменения и взаимодействие голосов создают эффект драйва, как в джазе.

(Мы рискнули здесь сравнить русскую народную песню с джазом, но Казаков — не в самом рассказе, а в позднейшем интервью — обозначил другую связь, ассоциативную: «Когда я уже сел за этот рассказ, то все время почему-то крутил пластинку Рахманинова “Вокализ”, работая над ним...» [Казаков 1986: 327].)

Рискнем предположить, что в своем описании исполнения песни Казаков отступает от фольклорного канона: доступные нам записи песни, которую поют герои, — «Вдоль по морю, морю синему...» — это хор³¹ или дуэт двух женщин³². А у Казакова мужской и женский голос взаимодействуют, контрастируя; кроме того, Казаков указывает на постоянное изменение тембра, чего в фольклорном исполнении услышать не удастся; наконец, Казаков пишет о нарастании напряжения: в аутентичном исполнении мы слышим или многократно воспроизводящуюся музыкальную фразу без изменения тона и тембра (случай хора), либо монотонность (случай дуэта). На круглом столе 1964 г. Казаков, как и другие выступавшие, говорил о том, можно ли «совмещать джаз с русской народной песней» (это, видимо, представлялось спасительным выходом для защитников джаза) и о том, что сделать это «трудно».

Отражает внутреннее состояние героя песня и в еще одном рассказе, посвященном людям из простого народа, — в «Чудотворных мастерах» (опубликован в 1960 г.), уже упоминавшемся нами выше. В счастливые минуты творчества отец героя поет от радости: «когда шил что-нибудь хорошее, всегда песни пел» [Казаков 2009: 451]. После крушения его мечты меняется и песня: «На ярмарки ходить стал, лазаря петь

³¹ http://folk.krc.karelia.ru/catalog.php?id=29&view_genre=1&portion=25&search_flang=1 (дата доступа: 04.01.2026).

³² <https://www.youtube.com/watch?v=h1Z6VcGO7xk> (дата доступа: 04.01.2026).

со слепцами, ногу свою изуродованную обнажать. Видел я его раз в Дорогобуже издали, в пыли сидел, ногами сучил, жалобно таково выводил: “Дай вам Господи здоровья, люди добрые, помощи вам Бог, призрели вы калеку сирую!” — так чувствительно выговаривал, тянул, со слезой, а сам в Бога не верил никогда...» [Казаков 2009: 459].

2.5. Выводы

В прозе Казакова изображение джаза тесно связано не только с собственным опытом музыканта, но и с размышлением о природе этого искусства.

У Казакова изображение джаза дано с двух позиций— слушателя и исполнителя, через которые Казаков демонстрирует собственное понимание хорошего джаза: его суть — принести чувство свободы.

Как слушатель, герой Казакова не просто слышит джаз — он погружается в особое пространство, где время течет иначе. В этот момент сознание, освобожденное от логических и временных оков, начинает работать по течению мелодии: старые воспоминания и мимолетные впечатления от окружающего мира сталкиваются и сплетаются в одном мгновении. Все это создает особый порядок, который формируется не временем, а эмоцией в сам этот момент.

Казаков пытается передать особенности музыки словом, отмечая движение и мимику исполнителя, изменение тона и тембра, смену голосов. Все эти детали создают эффект живой джазовой импровизации. Благодаря этому у Казакова утверждается мысль: важно, что джаз является выражением сиюминутного ощущения, а не чем-то заранее подготовленным. Нужно подчеркнуть, что представления Казакова о джазе как свободном творчестве проявляются в наибольшей степени тогда, когда он показывает фигуру исполнителя, джазмена, переживающего сильное противоречие между повседневными унижениями (работой на заказ) и мечтой (чистым музыкальным идеалом). Применительно к творчеству

Казакова в целом о таком конфликте как важнейшем для него исследователи уже писали: «Безусловно, для Ю. Казакова были очевидны противоречия между духовным развитием личности и ростом материальной культуры: глобальная экологическая революция прошла не только в обществе, но и в человеческих душах. Писатель, пожалуй, одним из первых в своем творчестве стремился художественно передать те глубинные и не всегда позитивные изменения, которые происходили в общественном сознании 60–70-х годов» [Кузнецова 2001: 46].

Итак, можно утверждать, что в произведениях Казакова джаз, изображенный точно, детально, со знанием дела, одновременно получает более общее значение, выявляя стремление к свободе, социальной, но не только. Можно сказать, что для Казакова джаз представляется входом в абсолютно свободный духовный мир.

Тема свободы (и даже само это слово) окажется определяющей и для деятельности Казакова как сценариста, вынужденного иметь дело с официальными институтами. Об этом мы поговорим в следующей главе.

ГЛАВА 3. КАЗАКОВ КАК СЦЕНАРИСТ. ИНСЦЕНИРОВКИ И ЭКРАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КАЗАКОВА

3.1. Жанр литературного сценария в русской культурной традиции. Отношение Казакова к сценарию как жанру

Слово «сценарий» указывает на весьма разные по сути типы текста. Если режиссерский сценарий имеет исключительно служебное значение, являясь этапом и инструментом в процессе работы над фильмом, то т.н. литературный сценарий, который как правило предшествует режиссерскому и является для него основой, может публиковаться и восприниматься как отдельное произведение.

Представление о потенциальной литературности сценария в русской культуре формируется очень рано, практически с появлением кинематографа как нового вида искусства. Так, уже Эйзенштейн, выдвинувший концепцию «эмоционального сценария», увидел в сценарии нечто большее, чем технический инструмент (хотя и отказывался отождествлять киносценарий и драму): это «нечто вроде бессюжетной поэмы в прозе, дающее не “анекдотическую цепь событий” и не “традиционное описание того, что предстоит увидеть”, а лишь... эмоциональную зарядку режиссеру» (цит. по: [Можаев 2006: 73]). Эйзенштейн, как принято считать, развивал идеи т.н. «психологистов» — группы сценаристов, сложившейся в 1910-х; деятельность «психологистов» была тесно связана с литературой.

Обсуждение тесной связи и при этом и некоторых принципиальных различий между новым искусством и литературой поддерживалось практикой экранизации литературных произведений, в том числе классических (практикой адаптаций, если пользоваться современным термином). Попытки перевести на язык кино литературную классику, в том числе очень сложную, появляются уже в 1910-е гг.: так, в 1913 году рискнули экранизировать «Войну и Мир» (немой фильм с И. Можухиным

в роли князя Андрея). Среди советских экранизаций назовем фильм И. Пырьева по роману «Идиот» (1958), «Тихий Дон» С. Герасимова (1958), еще одну «Войну и мир», С. Бондарчука (1965–1967), пользовавшийся большой популярностью «хоррор» «Вий» (1967), «Анну Каренину» А. Зархи (также 1967), фильмы, актуализирующие классический образ «лишнего человека»: «Страницы журнала Печорина» А. Эфроса (1975), «Дуэль» И. Хейфица (1971, оба — с О. Далем в главной роли), «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» Н. Михалкова (1980), «Собачье сердце» В. Бортко (1988). Можно вспомнить и многочисленные более поздние экранизации (в том числе экранизации русской классической прозы, осуществленные в других странах).

Востребованность экранизаций сделала очевидными и существенные различия, существующие между художественными языками кино и литературы. Так, глубокие размышления об этих различиях принадлежат прозаику и при этом практикующему режиссеру и актеру В.М. Шукшину (статья «Средства литературы и средства кино», опубл. 1979, см.: [Шукшин 1998]).

Современные исследователи, однако, отмечают влияние кинематографа, проявляющееся за пределами жанра литературного сценария, в «традиционных», «докинематографических» жанрах. Современный исследователь констатирует: «[С]формировалась проза с динамичным чередованием сцен, объединенных монтажно, точка зрения стала более мобильной. Эстетическая манипуляция звуком в кино стимулировала усложнение литературного изображения устной речи. Монтаж усилил тенденцию лакунарного событийного показа в литературном тексте, усложнил его рецептивную программу» [Мартьянова 2017: 138] (см. также, напр., о присутствии кинематографических по своей сути приемов в творчестве Булгакова: [Кольцова, Неклюдова 2015]).

Понимание литературного сценария как полноценного литератур-

ный жанра со временем проявилось в формировании практики публикации сценариев: так, с 1973 по 2013 гг. в Москве выходил альманах (затем ставший журналом) «Киносценарии». Хотя издание этого альманаха имело, видимо, и свои практические цели (публикация сценария, возможно, иногда знакомила режиссеров с потенциальной основой будущего фильма), все же оно связано с представлениями о том, что литературный сценарий «можно <...> читать, как художественное произведение» ([Можаев 2006: 75]).

Такое отношение к литературному сценарию, по-видимому, вполне сложилось к 1970-м гг. См., напр., в «Словаре» 1974 г.: «Сценарий, при всем своеобразии литературной формы, обусловленном природой кино и отличающемся это драматургическое произведение как от театральной пьесы, так и от других жанров словесного искусства, есть прежде всего явление литературы» ([Словарь 1974: 179–180]; см. подобные утверждения: [Коноплев 1969: 91]). Такое отношение сохраняется и позднее, см., напр.: «Литературный сценарий — сценарий, написанный языком художественной литературы. Этот вид сценария далеко не всегда является адаптацией отдельного литературного произведения, он вполне может быть и оригинальным авторским сочинением» ([Димитриев, Шукарев 2012: 9]).)

Известно, что в Литературном институте Казаков сначала посещал драматургический семинар (правда, недолго); среди его ранних литературных опытов есть пьесы («Первое свидание» [Казаков 1955]). Несмотря на несовершенство этих незрелых произведений, «появление драматического жанра в творчестве Ю. Казакова», по справедливому замечанию Г.А. Саввиной, объясняется не только веянием времени, но и особенностью художественного таланта». Уйдя из собственно литературного творчества Казакова, драма как форма отзовется в жанре литературного сценария, о котором Казаков уже в конце жизни,

в 1979 г., свидетельствовал в интервью «Литературной газете»:

«Если бы не было рассказа, я бы сказал, что сценарий для меня — лучший способ выражения. Крупный план, дополнительное акцентирование деталей... Это импульс, галерея мгновений. Но, признаться, сценарий — работа неблагодарная: слишком много людей над тобой, слишком много поправок, и отказаться нельзя, так как от тебя уже зависят другие люди, и к зрителю выходит в конце концов не то, что ты сначала написал» [Казаков 1986: 312].

(Упомянув это интервью, отметим заодно, что в нем Казаков, отвечая на вопросы о собственном творчестве, говорит и о театре, сравнивая и почти отождествляя его с главным делом своей жизни, художественной прозой: «...[X]ороший рассказ похож на театр: и без ремарок должно быть понятно, кто, что и почему в данный момент говорит» [Казаков 1986: 310]. Конечно, здесь просто троп, сравнение как риторический прием, и все же сам ход мысли представляется показательным.)

В том же интервью Казаков, объясняя, что такое хорошая проза, приводит пример из повести Распутина «Живи и помни», сопровождая цитату выразительным комментарием: «“Каждый пойманный ельчик, пескарь, а пуще того — хариус незамедлительно, еще живой, доставлялся на столы и прыгал на них, то заскакивая в чашки, то обрываясь на пол. Окна распахнули, на подоконнике наяривал на всю ивановскую патефон...” — Понимаете, — книга захлопнулась, — это же *кадр* <курсив наш. — Л.Ю.>» [Казаков 1986: 311].

Считается, что Казаков имел отношение к сценариям фильмов по своим произведениям: как сценарист (вместе с соавторами) он указан в титрах фильмов «Король манежа» (1969), «Голубое и зеленое» (1970), «Великий самоед» (премьера в 1982). В 1979 г. на киностудии «Казахфильм» в качестве сценариста он якобы участвовал в создании сценария по роману А. Нурпеисова «Кровь и пот» (режиссеры А. Мамбетов и Ю. Мастюгин), который ранее был переведен Казаковым на русский

язык. Уточнить, действительно ли Казаков работал над сценарием «Крови и пота», нам уточнить не удалось, зато удалось установить, что он несколько раз обращался к жанру литературного сценария, не ограничиваясь простым разрешением использовать свои рассказы как основу для фильма и санкционированием конкретных сценарных решений коллег.

3.2. Казаков как автор сценария по рассказу «Манька» (1958–1960)

Единственный сценарий, о котором Казаков прямо свидетельствует как о собственном произведении от начала до конца³³, причем важном для него и художественно удачном, — по рассказу «Манька» (опубликован в 1958 г.). Казаков писал о нем Виктору Конецкому и Паустовскому. При жизни автора его не удалось реализовать на экране.

В 1958 г. Казакова попросил адаптировать рассказ для экрана студент ВГИКа Ю.А. Файт, который хотел снять фильм «Манька» в качестве дипломной работы. Процесс создания сценария затянулся: по требованию «Мосфильма» Казаков часто вносил изменения в работу. В январе 1960 г. он закончил вторую версию сценария, о чем писал в письме Паустовскому: «...на днях сдам на “Мосфильм”, а потом начнутся настоящие муки, я думаю — переделки всякие, придирки» [Казаков 2008–2011, Т. 3: 341].

Казаков согласился, но «Мосфильм» потребовал изменений в предложенном сценарии. В апреле 1960 г. Казаков получил от «Мосфильма» окончательный отказ снимать фильм по этому сценарию. Мы нашли в фонде Казакова в Российском государственном архиве литературы и искусства текст этого письма с ясно выраженными претензиями, цитируем:

³³ Например, в титрах «Короля манежа» и «Великого самоеда» Казаков указан как сценарист в соавторстве с другими людьми.

В апреле 1960 г. Казаков получил из «Мосфильма» письмо с отказом продолжать дальнейшую работу над сценарием. Это письмо не публиковалось ранее, мы цитируем его по машинописи, хранящейся в фонде Казакова в РГАЛИ:

«К большому сожалению, критические замечания и творческие пожелания, высказанные на обсуждении первого варианта в редакторском отделе и в беседах с т.т. М. Роммом, С. Антоновым и И. Маневичем, в главном остались невыполненными Вами и во втором варианте.

Сейчас, как и прежде, история взаимоотношений Маньки и Перфилия решается как процесс чисто биологический...»³⁴.

Текст сценария до недавнего времени считался, видимо, утраченным (по крайней мере, о его существовании не говорили). В 2022 г. Д.Г. Шеваров, автор нескольких глубоких работ о Казакове, получил текст этого сценария от Файта и опубликовал небольшой фрагмент, сопроводив его высокой оценкой. Шеваров считает, что сценарий по своему качеству не уступает оригинальному произведению, а в чем-то даже его превосходит: «Прочитав сценарий “Манька”, я вдруг увидел, что это не...сценарий. Во всяком случае — не только сценарий. Юрий Павлович Казаков написал на сюжет “Маньки” новый рассказ!.. тот очень редкий случай, когда киносценарий в художественном отношении превосходит свой первоисточник» [Шеваров 2022].

В этой же статье упоминается, что машинопись сценария находится в РГАЛИ. Мы нашли ее в фонде «Мосфильма»³⁵. Это машинопись, занимающая 35 страниц, датирована 1959 годом. Заметно стремление Казакова перейти на другой художественный язык, визуализировать повествование.

Рассказ «Манька» написан под впечатлением поездок Казакова

³⁴ Письма и телеграмма издательств... // РГАЛИ. Ф. 3572 (фонд Ю.П. Казакова). Оп. 1. Ед. хр. 74. Л. 4.

³⁵ РГАЛИ. Ф. 2453 (Мосфильм). Оп. 4. Ед. хр. 1231. 35 л. Ниже номера листов этого дела указываются круглых скобках в тексте после цитат из сценария.

на Север во второй половине 1950-х гг. Хотя сейчас этот рассказ считается одним из выдающихся произведений писателя, с его публикацией сначала возникли трудности, на что Казаков жаловался В.В. Конецкому: «Речь идет о “Маньке” ... Оказывается, она <имеется в виду редактор журнала «Знамя» — Л.Ю.> очень сомневается в его опубликовании. Тут уж я струхнул по-настоящему. Т. е. прямо ужаснулся. Если “Манька” вызывает такое к себе отношение при той оптимистичности, которая в ней заключена, то что ж дальше-то? Чего им надо? И чего дальше писать, в каком духе? Вот, старик, где побряхтишь-то!» (письмо Казакова Конецкому в апреле 1958 г. в Москве) [Конецкий 1987: 453].

Автор новейшего жизнеописания Казакова, С.А. Шаргунов, сообщает детали цензурных мытарств рассказа: «“Все действие, — определила редакция, — строится вокруг эротических взаимоотношений четырнадцатилетней девочки и здорового парня-рыбака. Рассказ болезненный, бесчеловечный, темный по колориту”. <...> Первоначально названный “Дикая” — рассказ был опубликован в журнале “Крестьянка”, но, сообщил Казаков Паустовскому, “его страшно обкорнали и посвящение Вам сняли”. При сравнении оригинальной и выправленной версий “Маньки” обнаруживается, что мечтательный сон ужат и подсушен и выброшено приворотное заклинание, да и возраст героини благоразумно повышен до семнадцати» [Шаргунов 2026].

Для самого писателя рассказ был важен и связан с другими (неосуществленными) замыслами³⁶.

³⁶ «И вот в то лето я стал думать о старухе почтальонше. Я воображал ее болезни. Ее старческую немощь. Я думал о том, как одиноко ей живется, как тяжело просыпаться ей по утрам, пройдя накануне несколько десятков километров. И еще я думал, что она никогда не жалуется, не плачет, не надоедает людям своими недомоганиями. И что она прожила большую жизнь, и, когда молодая была, наверное, работала наравне с мужиками, и, на верное, любила в свое время страстно, и детей вырастила... <...> И если жизнь ее шла своим тихим чередом, несмотря на все несчастья, если она все-таки продолжалась наперекор всему, то как же не восхититься этим человеческим мужеством, этим тихим постоянным мужеством, я бы сказал! Я хотел написать о ней грустный, но героический рассказ. Рассказ этот долго мне не давался, а потом неожиданно для себя я написал совершенно другой рассказ

Возможно, продолжение работы над сюжетом, реализовавшееся в сценарии, связано с той цензурной правкой, которой подвергся рассказ при публикации; но, конечно, это продолжение свидетельствует о важности замысла для Казакова. В сценарии осуществлены некоторые версии сюжета, отброшенные на стадии работы над рассказом. Например, в отличие от рассказа, в сценарии первое появление Маньки происходит на судне, идущем в Золотицу. Это решение Казаков нашел после встречи с незнакомой девушкой на пароходе из Архангельска через Золотицу в Мезень в августе 1958 г. В сентябре 1958 г. он писал Т.А. Жирмунской: «Но на пароходе ехала девушка одна, я заметил ее еще в Архангельске и, грешным делом, крикнул тогда же — такие глаза, как у нее, — редкость великая, даже трудно подыскать определение: ленивые, странные, сумрачные, загадочные... все не то! Они такого, знаешь, лилового цвета, с темными длинными ресницами, м. б., тут ресницы играют роль, черт ее знает. Словом, я ошалел. ...а у этой не то, у этой — сумрачная загадочность, как, м. б., у Маньки моей, я примерно такими воображал глаза Маньки, только зелеными, а у этой — фиолетовые» [Казаков 2008-2011, Т. 3: 347]. Как у этой девушки, у Маньки странные и загадочные глаза, которые много раз упоминаются в сценарии: «Она не любит спрашивать вслух. Спрашивает она глазами. ... Но представитель озабочен выгрузкой продуктов. И потом он привык к Манькиным глазам. ... Лицо её тонко и крошечно. Хотя оно только кажется таким из-за огромных ее глаз. А глаза эти ленивы. ... Зря я ее взял, пусть бы шла себе... Глаза у нее невероятные» (лл. 2, 5, 8).

Не только детали в портрет героини, но и новые детали пейзажа добавил Казаков в свой сценарий. Дневниковой записи от 18 сентября 1958 г., сделанной в Золотице, он пишет: «Я шел пешком до деревни — 17 км берегом, по песку около прибоя — очень тяжело. Один раз, когда я отдыхал, мне показалось краем глаза, что к берегу бегут не волны,

о почтальонше — молодой девчонке Маньке» [Казаков 1973: 36–37].

а мчатся люди в карбасах и поют гимн (шум моря), бесконечные полчища людей в карбасах, поющие гимн» [Казаков 2008-2011, Т. 3: 297]. Такой гимн, который символизирует гармонию природы и человека, слушает в сценарии Манька: «Берег моря. Идет по нему Манька. Волны накатываются ей под ноги, будто поют непрерывную песнь, будто тысячи карбасов набегают на берег — карбасов, полных людьми, поющими гимн. Или будто окликают ее по имени» (л. 11).

В сценарии Казаков конкретизирует то, что в рассказе (по крайней мере, в его опубликованной версии) было лишь упомянуто. Так, в отличие от рассказа, в сценарии любовь между Перфилием и Ленкой представлена в нескольких эпизодах. В рассказе вся история отношений между этими двумя персонажами представлена в кратком сообщении, в двух фразах, охватывающих события нескольких месяцев: «...он по весне демобилизовался, месяца два жил дома, хотел подаваться в город, но вдруг загулял с Ленкой — самой красивой и озорной девкой в деревне, из-за которой не раз дрались в клубе ребята, — решил остаться и попросился на Воронью рыбаком... а вечерами брился ... уходил в деревню, в клуб, возвращаясь каждый раз на рассвете» [Казаков 2008, Т. 1: 82]. В сценарии Казаков дал три эпизода с Перфилием и Ленкой. В первом эпизоде Перфилий появляется: Манька передает ему письмо от Ленки, и становится ясно, что Перфилий и Ленка уже влюблены:

«— А тебе опять записка, — говорит ему Манька. ...

...сейчас будет читать, что написала Ленка. Он полезет для этого в скалы: там хорошо читать и думать, глядя вниз на море. ...

"Золотой мой, желанный... Не могу я больше, невтерпеж мне! Приеду сегодня вечером с доркой. Люблю тебя, будем опять ночью зубаток бить. Зацелую тебя насмерть!"» (лл. 10-11).

В сценарии дан развернутый эпизод ночного свидания Перфилия и Ленки на море. «Длинный, длинный день наконец кончился, и вот пришла белая ночь. ... Но ее просто так называют — белая ночь — на самом

деле она розовая, золотистая ночь... Сидит на веслах Ленка — вся животворящая, как весенняя дурманящая земля. Кругла она и тонка в талии, грудь ее туга и остра, губы вспухли от поцелуев, глаза провалились, окружены темным сиянием блаженной усталости» (л. 12). В этих двух добавленных эпизодах гораздо полнее, подробнее, чем в рассказе, показаны чувства Перфилия.

В третьем эпизоде повествовательная перспектива возвращается от Перфилия к Маньке. Манька оказывается случайным свидетелем любовного свидания, и это помогает ей понять собственные чувства. Важная сцена (сокращенная, напомним, в опубликованной версии рассказа, как сообщает знакомый с рабочими материалами С.А. Шаргунов) — особенный сон Маньки. В рассказе этот сон показан так: «...Под утро ей приснился вдруг Перфилий. Ярок, необычен и стыден был этот предрасветный сон...» [Казаков 2008-2011, Т. 1: 82]; в сценарии упоминание о сне заменяется событиями, происходящими наяву: «И вот Манька слышит внизу. Она ничего не видит, не смеет, только слышит внизу:

— Пусти! Ах! Пусти, пусти!.. — просит Ленка. Но так просит, будто говорит: “Ах, поцелуй же меня!”

— Тихо ты!.. — бормочет Перфилий.

— М-м... — говорит что-то Ленка с закрытым ртом. Слышен звук поцелуя. Что-то мягкое бьется о стену избы. Ленка стонет. И опять поцелуй.

— Уймись же! — просит Ленка. — Услышат ... Манька услышит. Ой, что это ты!..

— Спит... спит... спит Манька, — говорит чем-то занятый Перфилий. Он так это говорит, как будто трудное что-то делает и о Маньке не думает, ни о чем не думает, только о том, что делает сейчас.

А внизу бьются двое, насмерть бьются, крепко, сильно — руки у них мощные, ноги мощные, шеи мощные, тела тугие, сильные, гибкие — трудно одолеть им друг друга» (лл. 14, 15).

В сценарии такая эротическая сцена прописана подробно, и понятно, что смутило «Мосфильм»: такая эротичность выходила за пределы возможного в советском кино этого времени. Этот эпизод был использован в фильме 1984 г., где сценаристом значилась Е.М. Райская.

Помимо конкретизации оригинального текста, необходимой для того, чтобы он соответствовал требованиям кино (рассказ небольшой, и фильм, пусть и короткометражный, требовал каких-то дополнений), такие добавленные сюжеты позволяют сформировать историю любви Маньки более полной с помощью размышлений Маньки, которые вызваны видом любовных отношений Перфилия и Ленки. Это значит, что ощущения Маньки в процессе любви к Перфилию были также конкретизированы. Например, в сцене, когда Перфилий приносит письмо от Ленки, дана такая, видимо, внутренняя речь героини: «А Манька — потому что ничего не хочет знать. Потому что Перфилий ей безразличен. Потому что вся она собралась уже душой, скоро опять пойдет одна по берегу и будет пить глазами море, дорогу, лес, мох, кресты — будет молчать или петь, погружаясь в свои мысли» (л. 10). Любовь Маньки к Перфилию начинается в момент, когда Манька слышит звуки любовного свидания Перфилия и Ленки: «Манька упирается в лавку руками, ставит одну ногу на пол, потом другую и на цыпочках идет к кровати. Там она забирается в уголок, к подушкам, натягивает одеяло до подбородка, слушает, закрыв глаза: ей стыдно и смешно» (л. 15). Но в это время Манька еще не замечает, что ее любовь зарождается. Изменение внутреннего мира Маньки приходит потом, с ее физическим взрослением: «Спешит северное лето, согревается земля, теплеет вода. ... Еще выше становится она, волосы светлеют, выгорают и уж совсем лезут на лоб — маленькое у Маньки от этого лицо. Но беспокойна она теперь, вошел в ее душу Перфилий, и помнит она, как гнался он за Ленкой ночью, помнит шепоты и стуки под окном. Другая она теперь — маленькая женщина!

И наверное не так бы разговаривала сейчас с капитаном, поняла бы, зачем он подошел и тоску капитана по ее глазам» (л. 15).

Большинство изменений состояния души и ощущений персонажей показано с помощью описания природы, причем в сценарии таких описаний гораздо больше, чем в рассказе.

В сценарии ожидание Перфилием письма от Ленки показывается через движение человека в пейзаже: по мере того, как он поднимается все выше, его нетерпение увеличивается (Перфилий хочет прочитать письмо на вершине скалы: «Все выше поднимается он в скалы. И вместе с ним поднимается море. И вот он на самом верху, выше него только птицы, только небо. Обрываются вниз скалы. Лепятся по уступам крохотные искривленные березки. Крошечен внизу дом, крохотны карбасы на берегу. Огромно, пустынно море, а горизонт его, отодвинувшийся, наверно, на сотню километров, дрожит в мареве воздушных течений» (лл. 10–11).

Другой пример: Перфилий спрашивает Маньку о Ленке и слышит, что Ленка часто в клубе танцует с другим мужчиной. Он очень сердится. В то же время Манька рада, что между Перфилием и Ленкой уже не все хорошо. Такое изменение приносит ей беспокойство, она знает, что у нее есть шанс, но не знает, как поступить потом. Этому сложному состоянию героини соответствует следующий пейзаж: «А море неподвижно, шелковисто, едва заметно поднимается и опадает, будто дышит. Небо затянуто легкими облаками, прячется в них солнце, светит мутным пятном. И падают в море над горизонтом веерообразные столбы света, и нестерпимо сияет, дымится, вспухает в том месте море» (л. 17). Этот фрагмент перешел в сценарий из рассказа без изменений.

Описание окружающего мира появляется в сценарии способом перехода с одной сцены к другой. Например, когда пароход достиг Золотницы, Казаков пишет: «Мотобот подходит к тоне Вороньей. Насупленный берег, высокие скалы. Внизу у самой воды избушка. Идет из трубы

легкий дымок. На вешалах сушатся сети. Два карбаса на берегу. И в море — две ловушки, два семужных тайника» (л. 8); когда действие перемещается в клуб: «Деревня спит, устали люди, полегли. И как их сны, глубоки тени от бань, от изб, от поветей, не тени даже, а только одна сторона темна, другая светла, та, что на север. Будто вымерла деревня: ни души. Нет собак, нет коз, нет овец. Нет людей, не слышно легкого, бодрого шума работы, которым обычно полна деревня днем, и не поднимаются над трубами дымки. Но в клубе жизнь, в клубе зарождается любовь. Клуб наполнен молодыми телами, крепкими людьми, которые знают, что такое труд, что такое море и рыба, и тяжелая влажность сетей, и которым все-таки не спится по ночам короткого северного лета» (лл. 13–14); действие перемещается в дом Перфилия: «Опять тоня Воронья. ... ветер черный просмоленный перемет на вешалах. Бьются тени по песку от перемета» [Казаков 1959: 15]; похожие примеры еще есть: «Белая ночь в избе в Золотице. Отпотели окошки»; сцена перемещается к тоне: «Тоня. ... Темнота. Еле слышно булькают волны. На горизонте топовые огни. Они еле заметно движутся»; «Под водой темно, глухо, смутно. Уходят в глубину темные кольца. Ко дну тянется запутанная сеть. Опускаясь и поднимаясь, бьется, как под серебристым потолком, опрокинутый карбас. ... Поверхность моря. Мокрое днище карбаса»; «В полосе прибоя. Берег рядом, но так недоступен, так далёк и так иступлённо желанен! Карбас окружает шипящая пена. Внезапно всё стихает, слышно шипение пены» (лл. 17, 24, 28, 29).

Описание мира дает представления о времени действия: «Как падающая звезда, проходит северное лето. Отцветут цветы, отсверкает море, и вот уж конец августа, седеет мох, черны делаются ночи, холодеет вода в речках, и начинается на море пора туманов и штормов... Ранние сумерки на тоне. Стеклянно-чистая полоса неба на горизонте. На берегу, на песке горит костерок, усталые рыбаки хлебают уху» (лл. 18, 19).

В рассказе переход с одной сцены к другой часто осуществляется

с помощью взгляда и действий Маньки и Перфилия: «От Вазинцев до Золотицы — тридцать верст. Дороги нет, идти нужно по глухой тропе, зарастающей мхом, травой, даже грибами. Маньке кажется иногда: не ходи она каждый день с почтой по этой тропе, все бы давно заглохло блуди потом по лесу!.. В три рыбацких тони нужно зайти Маньке по дороге в Золотицу»; «Она спала в Золотице, в душной, натопленной избе, где ночевали еще человек восемь — бригада плотников, — когда под утро ей приснился вдруг Перфилий... Вся сомлев, полуживая, уходила она от Вороньей, понемногу прибавляла шагу... А иногда выходила к морю, садилась на камень, сжималась в комок»; «Однажды, уже в сентябре, Манька, еще более одичавшая за лето, подошла к тоне и настороженно остановилась»; «И когда утром, настороженная необычайной тишиной, вошла в избу Манька, Перфилий спал на своей койке в углу»; «Манька ловко вскочила в карбас, падая с борта на борт, пробралась на корму»; «Когда карбас полез на волну, встал почти вертикально, падая в то же время набок, перевернулся, и оглушенная, задохнувшаяся Манька оказалась под ним»; «Она уже ничего не понимала в темноте, ей хотелось света, воздуха, хотелось увидеть Перфилия, а она стучалась головой о скамейки, тонущая сеть запуталась у нее в ногах, тащила за собой»; «Очнулась Манька на берегу»; «В избе Перфилий растопил печку, стащил с себя все мокрое, переоделся, вынес штаны, свитер и куртку Маньке, ушел в сени и жадно закурил там, рассматривая дрожащие, в ссадинах руки» [Кзаков 1958: 80, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90].

В сценарии пейзаж, можно сказать, играет более важную роль, чем в рассказе. Повествование и описание являются важным инструментом для раскрытия внутреннего мира персонажа, особенно в сценарии, где функция пейзажа богаче, чем в рассказе (соединение сцены). Некоторые из этих повествований и описаний можно заменить другими видами выражения (репликой, диалогом с другим персонажем или просто через

действия), но некоторые из них, которые показывают изменения в ощущениях персонажа, заменить нельзя.

Повествование и описание в сценарии могут заменяться изображением реакции персонажей. Для этого даже могут быть введены новые герои. Например, в рассказе необычный характер и внешность героини описаны так: «Дикость какая-то, необычность есть и в Маньке. Дрему-честь, затаенность чувствуются в ее молчании и неопределенной улыбке, в опущенных, зеленоватых глазах... Манька... вдруг поднимала ресницы и разглядывала провожавших такими лениво-дерзкими странными глазами, что мужики только смущенно откашливались, а бабы переставали выть и бледнели — пугались» [Кзаков 2008-2011, Т. 3: 80]. В сценарии Кзаков добавил персонажей, штурвального и капитана, через диалог которых мы и видим необычность характера Маньки:

«— Глаза у ней какие-то ...— неопределенно говорит штурвальный.

— Какие? — капитан закуривает...

— Страшные! — наконец находят он слово. Он хочет сказать, позовут такие глаза и на смерть пойдешь» [Кзаков 1959: 5]. В рассказе описание — главный способ показать необычный характер Маньки, в сценарии же изображение ее образа богаче и выразительнее с помощью диалога между Манькой и другими персонажами: «Жанровые особенности киносценария определяют, что описательная часть литературного произведения в нем значительно сокращается, но реплики и диалоги героев целиком переносятся в его текст» [Колокольцев 2010: 40].

Кроме того, то, что в рассказе является частью повествования (и дано от лица автора), в сценарии может становиться репликами героини. Например, в начале рассказа сразу за описанием характера и внешности Маньки следует отрывок: «Дует в лицо ей ровный морской ветер, несет удивительно крепкий запах водорослей, от которого сладко ломит

в груди. По берегам темных речушек, заваленных буреломом, журчащих и желто пенящихся, зацветают к августу пышные алые цветы. Рвет тогда их Манька, навязывает из них тяжелые букеты. Или, отдыхая в тени серых, изуродованных северными зимними ветрами елок, украшает себя ромашками, можжевельником с темно-сизыми ягодами, воображает себя невестой» [Казаков 2008, Т. 1: 81]. Через описание Казаков показывает читателям наивную романтическую семнадцатилетнюю девушку, живущую в собственном мире. В сценарии это повествование превращается в слова Маньки, которые она произносит в разговоре с Капитаном:

«— Вы, значит, почтальон? — спрашивает капитан. — Такая молоденькая и уже...

— Что? — спрашивает Манька.

— Да нет... ничего, — говорит капитан. ...

— Водорослями пахнет, — говорит медленно Манька. — Речушки темные бегут. Алые цветы цветут. Идешь, смотришь на что-нибудь, думаешь...

— О чем же думаете, если не секрет?

— Так... — легко вздыхает Манька. Она и сама не знает» [Казаков 1959: 6-7].

В процессе общения Капитан продолжает расспрашивать о жизни Маньки (о работе, семье, родителях и т.д.). Манька лишь коротко и рассеянно отвечает на его вопросы. Главное для нее — восприятие окружающего мира: «Она вся живет внутри себя, даже смотрит как бы внутрь себя. Она как гость в этом мире — среди матросов, в этом море, на берегу, в своей деревне. Она ничего не знает о своей душе, о том, какая она странная и сильная. И она еще ничего не хочет» [Казаков 1959: 5]. Слова Маньки как будто бы произнесены в разговоре с другим человеком, но они похожи на внутреннюю речь, на обращение героини к себе самой. Можно увидеть, что в сценарии возникает тесная связь между авторским повествованием и речью героев, которой не было в рассказе и которая

проявляется в переводе с языка литературы на язык кинематографии.

3.3. *Рассказ «Тэдди», фильм «Король манежа» и авторская версия альтернативного финала сценария (1968–1969)*

Фильм по рассказу «Тэдди» (1956), «Король манежа», снимался на студии «Мосфильм» Юрием Чулюкиным в 1968 – 1969 гг. (премьера состоялась в 1970 г.). Хотя Казаков указан в титрах как сценарист в соавторстве с режиссером и Игорем Гостевым, сам фильм, обладающий несомненными достоинствами, представляет собой не просто кинематографическую адаптацию литературного произведения, а результат существенного изменения самого смысла рассказа Казакова, причем это изменение было произведено под внешним давлением, о чем свидетельствуют хранящиеся в РГАЛИ документы.

В РГАЛИ хранятся дела, отражающие процесс согласования сценария, технические детали работы над фильмом, а также режиссерский сценарий Чулюкина³⁷ (литературный сценарий, упоминаемый в этих документах и вызвавший возражения вышестоящих инстанций, обнаружить не удалось).

Письма руководства Сценарной коллегии (организации вышестоящей по отношению к «Мосфильму») полны упреков: так, в ответ на представленную в 1968 г. первую версию литературного сценария, подписанную режиссером Ю. Чулюкиным (не сохранилась), указывают: «В связи с представлением сценария “Судьба артиста” еще раз напоминаем, что план киностудии «Мосфильм», изобилующий темами локальными, не подкреплён сценариями, которые должны определять генеральную линию студии сценариями на современную тему, ставящими

³⁷ РГАЛИ. Ф. 2944 (Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии). Оп. 6. Ед. хр. 1381. 110 л.

большие проблемы жизни советского общества»³⁸. Все-таки согласившись финансировать фильм про медведя, требуют от «авторов уточнить жанр произведения <чтобы не было сомнений, что это комедия> <...> количественно сократить встречи Тэдди в лесу с человеком с ружьем, тем самым еще четче прояснить основную оптимистическую мысль вещи»³⁹. Констатируя, что авторы фильма подчинились требованиям, результат описывают так: «...учли замечания <...> сценарий... населен добрыми людьми... <...> Герой фильма Гоша... значительно реже, чем прежде, встречается в лесу с “человеком с ружьем”, люди больше заняты тем, что помогают дрессировщику вернуть его воспитанника, никто из них не пытается просто охотиться на медведя. Горести от людей для Гоши теперь вовсе не закономерность, а случайность, в сценарии нет сцен просто жестокого отношения человека к медведю Гоше». Среди выдвигающихся требований — превратить экранизацию рассказа о звере в фильм о людях, причем «добрых»; с одобрением отмечено: «История дрессировщика Коли развивается теперь параллельно с историей Гоши и занимает почти равноценное с ней место»⁴⁰. Одним из последних документов, подшитых в дело, оказывается рукописная расписка режиссера, фиксирующая последнюю правку и завершающаяся фразой: «Слова “свобода” в картине не осталось»⁴¹. Среди письменных, документированных требований требования убрать слово «свобода» мы не нашли, но в устной форме эти требования предъявлялись, как видно по расписке, и, наверное, вполне императивно.

Прежде чем обсуждать отличия этого финала от рассказа, напомним, что в 1958 г. на «Тэдди», вышедшего в Архангельске отдельной книжкой (1957), была разгромная рецензия. С.А. Шаргунов так ее описывает:

³⁸ Дело фильма «Король манежа» // РГАЛИ, ф. 299, оп. 1, ед. хр. 1538, л.4.

³⁹ Лл.2–2об.

⁴⁰ Л.48.

⁴¹ Л.41.

«Словно откуда-то получили сигнал и принялись раскатывать. В этом городе была отдушина, здесь вышла первая книга, здесь готовилась новая, здесь вдарили по нему в “Правде Севера”. В статье “Тэдди уходит в лес...” Татьяна Скороходова обвиняла его в отсутствии веры в человека. Разве может быть плохим дрессировщик, “особенно в советском цирке”? Писатель зачем-то очеловечил своего медведя, позволив ему переживания, в которых многое “обращает на себя внимание и настораживает”. “Медведю доступны, оказывается, и высокие мысли о свободе. По крайней мере от его лица высказаны автором такие вдохновенные слова: „Великая вещь свобода!.. Не нужно никого бояться, ненужно делать то, что не хочется делать”. К какой такой свободе и к побегу в какой “рай” подстрекают читателя? А может, за медвежьей неприязнью к людям скрывается “мировоззрение автора”? “Поистине, неисповедимы пути медвежьих мыслей”.

Кажется, при всей ангажированности газетный критик уловила какую-то тайну: “Внимание автора вообще привлекают ущербные образы: то слепой от рождения пес (“Арктур, гончий пес”), то умственно недоразвитый мальчик, почти полуидиот (“Никишкины тайны”) и т.д.”.

Для кого дурачок, для кого святой. Казаковские мальчишки разных лет — словно один человек. “Блажени чистии сердцем”» [Шаргунов 2026]. Заметим, правда, что после книги 1957 года до конца 1960-х рассказ все-таки переиздавался четыре раза в составе сборников прозы Казакова.

Рассказ и фильм «Король манежа»

В фильме «Король манежа» медведя зовут не Тедди, а Гоша (наверное, это имя настоящего медведя, сыгравшего роль). Тесная связь между Гошей и его дрессировщиком является центральной темой фильма. Сюжет фильма раскрывается двумя линиями: Гоша возвращается к жизни в природе, а укротитель пытается его найти (в рассказе этих

поисков нет). Хотя укротитель в конце концов не находит Гошу и отказывается от поиска, Медведь не забывает своего человека. При этом фильм заканчивается сном медведя. Он находится в зимней спячке, и ему снится сон: он слышит знакомую мелодию, которую играл человек. Тогда он выходит из берлоги и делает то, чему учил его человек в цирке.

Можно сказать, что главная тема фильма — дружеские отношения человека и зверя — отличается от замысла Казакова, хотя он и указан в титрах как один из соавторов сценария. Деятельность Казакова как сценариста — это процесс защиты права писателя интерпретировать свое собственное произведение.

Сценарий и рассказ

Там же в РГАЛИ, в фонде «Мосфильма», мы обнаружили машинопись литературного сценария «Тедди», датированного 1970-ми гг. (позже фильма?), причем Казаков на обложке архивного дела указан как единственный автор⁴². Содержание этого текста позволяет думать, что его автором является действительно именно Казаков, а не режиссеры: убийство медведя, здесь показанное к тому же подробно, было, конечно, совершенно не реализуемо в тогдашнем кино (к тому же в фильме главную роль играет замечательный дрессированный медведь, к которому режиссер наверняка относился как к ценному актеру). Это машинопись на 5 страниц, пагинация начинается со страницы 1, есть название («Прошел месяц...»); текст представляет собой версию финала рассказа. Учитывая, что в фильме (предназначенном, видимо, прежде всего детям), как и в рассказе, медведь остается жив, позволим себе предположить, что сохранившаяся машинопись содержит ту часть сценария, от которой отказался «Мосфильм». (О том, как различаются финалы фильма и рассказа, мы поговорим ниже).

В альтернативном финале сценария все показано с точки зрения

⁴² РГАЛИ. Ф. 3572 (Мосфильм). Оп. 1. Ед. хр. 18. 5 л.

охотника Афанасия: такого персонажа в рассказе нет. (Напомним, что в рассказе мир показан глазами медведя.) Охотнике нашел берлогу Тедди и решил схватить его. В последней сцене показывается противостояние охотников и медведя. Здесь Казаков показал превращение Тедди из циркового артиста в настоящего медведя через изменение отношений между ним и людьми (отношения меняются с дружеских на враждебные):

В рассказе изменение отношения Тедди к людям показывается Казаковым через психологическое описание: он часто погружается в воспоминания о жизни с укротителем в цирке и даже много раз старается вернуться к людям: «Но прошло какое-то время, и в последний раз, как застарелая рана, Тэдди охватила тоска по человеку. Сила, еще более могучая, чем инстинкт, погнала его вдруг из леса. И он точно так же, как недавно искал уединения и свободы, теперь стал искать встречи с человеком. <...> Ему нужно было, чтобы тот подошел и почесал бы ему за ухом и сказал ласково: “Тэдди!” — и положил бы своей крепкой рукой кусок сахара ему в пасть...» [Казаков 2009: С. 364–365]. Но, все-таки медведь, Тэдди чувствует зов природы и наконец понимает, что он принадлежит природному миру: «И так долго стоял медведь, совсем не прежний Тэдди, как бы вновь постигая великий, таинственный смысл жизни и одновременно навсегда уже прощаясь с прошлым. Он не вышел на дорогу к людям и не выкинул ни одной из тех уморительных штук, которым научился в цирке. Он безмолвно тосковал. Потом как будто повернулось что-то в нем, будто свалилась с него последняя тяжесть, последняя нить, связывающая его с людьми, порвалась, и он ушел обратно в лес. Через четыре дня он был снова у себя» [Казаков 2009: С. 365]. Сравнивая два разных финала в альтернативном сценарии (медведя убивают) и рассказе (Тедди погружается в спячку) можно заметить, что, в отличие от сценария, Казаков в рассказе дает Тедди мудрость человека: он сам решил вернуться в природу, на свое место. Возможно, именно такой мудрости не может существовать у настоящего медведя: с детства

привыкший к людям зверь, вероятно, не сможет выжить в дикой природе, так что жестокий альтернативный финал сценария более правдоподобен. Сравнение рассказа и альтернативного сценария показывает, что для Казакова предложение снять фильм по его рассказу является стимулом, заставляющим развивать и перерабатывать исходное произведение, а не только поводом для простой адаптации, приспособляющей прозу к требованиям кино.

3.4. Проза Казакова о Тыко Вылке, версии литературного сценария и фильм

Особое место в творчестве Ю.П. Казакова в 70-е годы занимают произведения о ненце Тыко Вылке, ненецком художнике-примитивисте и общественном деятеле: это очерк «И родился я на Новой Земле...» (1972), которым завершается «Северный дневник», и повесть «Мальчик из снежной ямы» (1972–1976; опубликована в 1983 г., уже посмертно). Казаков, в частности, свидетельствовал, что именно картины Вылки, которые он увидел в архангельском музее в 1964 г., позволили ему представить Новую Землю еще до того, как он увидел ее сам [Казаков 2011: 343].

Бросив работу над повестью, Казаков принял участие в подготовке фильма о Тыко Вылке: под названием «Великий самоед» он вышел в 1982 г. Литературный сценарий, автором которого значился Казаков вместе с режиссером А.С. Кордоном и сценаристом А.П. Филатовым, был напечатан до появления фильма, в 1980-м ([Казаков, Кордон, Филатов 1980]). Характер и формы участия Казакова в сценарии сколько-нибудь подробно до сих пор не обсуждались, равно как и то, насколько изменилось содержание прозы Казакова о Вылке, будучи переведено на язык другого искусства, к тому же адресованного массовой аудитории. Упомянув о фильме как об эпизоде творческой биографии Казакова, исследователи до сих пор принимают во внимание только этот —

печатный — сценарий ([Кузьмичев 2012: 18]), хотя в РГАЛИ сохранилась беловая машинопись двух версий сценария, 1977 и 1978 гг., дающих представление о том, как трудно шла работа⁴³.

Как и в очерке, в повести говорилось о Вылке как о художнике и о председателе Совета Новой Земли, о его путешествиях с В.А. Русановым, использовались воспоминания о герое. Более поздняя повесть объемнее, лиричнее (она открывается рассказом автора о жизни в Тарусе, никак не связанном в фабульном отношении с историей северянина), богаче фактическим материалом и при этом включает материалы, которые, видимо, предполагалось подвергнуть какой-то переработке (например, огромную цитату из этнографа С. Максимова).

А.С. Кордон говорил, что замысел фильма возник под впечатлением очерка Казакова. Как признавал режиссер, фильм вырос из идеологизированного заказа: «На Мосфильме мне сказали снять какую-нибудь картину на современную тему. <...> Но мне удалось выкрутиться... Я тогда перечитывал Юрия Казакова. Наткнулся на очерк о Тыко Вылке и, что называется, проникся. Мне показалось интересным рассказать о народе, жизнь которого — тундра, чумы, олени, отсутствие всяких благ цивилизации... Приближалось 60-летие СССР, и мой проект стал обрастать политическими одеждами. От нас ждали идеологической картины, ведь Тыко Вылка был председателем островного совета Новой Земли» [Леонидов 2011].

С Казаковым Кордон в своих воспоминаниях связывает не только замысел фильма, но и работу над сценарием: не вдаваясь в детали, свидетельствует, что сценарий писали вместе, и «писали долго». Убедить Казакова согласиться на эту работу удалось не сразу: в адресованном Кордону письме, фрагмент которого опубликован, Казаков выражал сомнения: «Я <...> не представляю <...> фильм, сделанный по очерку.

⁴³ РГАЛИ. Ф. 3572 (Мосфильм). Оп. 1. Ед. хр. 16. 199 л.; ед. хр. 17. 122 л.

В нем нет диалогов, нет сквозной сюжетной линии, то есть писать сценарий, на мой взгляд, нужно заново. Изобретая разговоры Вылки с Русановым и прочими. Это скорее всего станет для меня непосильной работой» [Чуклин 2021].

Степень участия Казакова в работе над итоговой версией сценария не вполне ясна, хотя его имя открывает перечень сценаристов и в титрах фильма, и в опубликованном литературном сценарии 1980 г., и в машинописных версиях. Однако А.П. Филатов много лет спустя вспоминал, что роль якобы Казакова сводилась к тому, что он оценивал получившееся, отверг две первые версии сценария и одобрил последнюю: «... "Мосфильм" утвердил <...> первый вариант. Но он не понравился Казакову. Потом был второй, третий вариант. Но и они не устроили <...> А вот что конкретно не нравится в сценарии, сказать не мог. В какой-то момент Казаков хотел даже отказаться от экранизации своего произведения, но потом согласился на последнюю попытку. И тогда <...> в самом начале рукописи я пишу всего лишь одну фразу: "Чайка летела одна". <...> "Ребята, вы просто молодцы! Сценарий прекрасный! Можете приступать к съёмкам!" <...> начинается картина как раз с той самой летящей над водой одинокой чайки...» [Клецов, Романовский 2003].

Естественным способом прояснения меры участия Казакова в «Великом самоёде» представляется сравнение очерка и повести Казакова со сценариями и фильмом.

Хотя на титульном листе второй версии сценария (1978 г.) среди соавторов не указан Филатов, именно в этом тексте впервые появляется — в его начале — та замечательная фраза, о которой Филатов вспоминал: «Чайка летела одна. Вот только что, сбив крылом пену с распластавшейся волны, она взмыла вверх...». Первая версия, 1977 г., начиналась сценой борьбы старухи с цынгой-чудовищем. Заметим, что в повести цынге противостоят старуха и девочка, обе остаются живы, а взят этот эпизод из рассказов самого Вылки, разделяющий верования своего

народа; в сценарии и фильме эта история встраивается в историю жизни Вылки (героини здесь его бабушка и мать, мать умирает родами).

Итак, фильм начинается видом Новой Земли с птичьего полета. Попробуем объяснить, почему Казакову понравилась именно эта версия (ему, видимо, первая фраза понравилась и сама по себе, своей ритмической организацией, но рискнем предположить, что дело не только в этом). Полет чайки, в отличие от родов в чуме, — «внебиографический», это решение позволяет выйти за пределы человеческой жизни, ограниченной датами рождения и смерти. И в очерке, и в повести, и в сценариях 1978 и 1980 гг., и в фильме (в отличие от сценария 1977 г.) история Вылки собрана из различных фрагментов его воспоминаний (в очерке и повести — еще и из воспоминаний о нем). Особенно явно привычный хронологический порядок повествования нарушался в очерке и повести, которые заканчивались так, как жизнеописание обычно начинается, словами Вылки: «И родился я на Новой Земле». Сценарии 1978 и 1980 гг. (то есть те, которые, по свидетельству Филатова, Казаков одобрил) начинаются с того, что старый Вылка вспоминает важные события своей жизни: «Теплоход "Владимир Русанов" отходил с Новой Земли, в Архангельском море было спокойно, день — ясным, и на далеком уже берегу долго виднелись люди, проводившие старого Вылку, который стоял сейчас на палубе... Вылка видел то, что ему хотелось видеть. Сначала были лица — с разной скоростью прошли они перед его спокойным взглядом: Ханец, Ефим, Устинья, Нестор, Борисов, Переплетчиков, Даша, Русанов...»⁴⁴. После этого события представляются в хронологическом порядке, но взгляд зрителя несколько раз обращается на старого Вылку, в настоящее время: «Вылка, которому чайка мешала видеть Русанова, отвел от нее взгляд и посмотрел на удаляющееся становище, где заманчиво стояли аккуратные избы. Он закрыл веки и увидел другое... Вылка обернулся и среди нарядной палубной толпы

⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 3572 (Мосфильм). Оп. 1. Ед. хр. 17. С. 2.

туристов увидел девочку лет пяти... а чуть поодаль молодую мать в такой же панаме — он коротко улыбнулся этой картинке, которая уже расплывалась в его взгляде, уже превращалась в другую... в этой пенной дуге он уже узнавал знакомое, далекое, ушедшее, но не расставшееся с ним... "Меня зовут Дашей", — слышал старый Вылка. Он сидел на корме теплохода, покачиваясь в плетеном кресле... Он поднялся в волнении, посмотрел по палубе — как будто искал глазами кого-то, и, не найдя, опустил голову, уперся подбородком в грудь — хотел и не хотел видеть встающее перед ним. И тогда он снова увидел Русанова — молодого, веселого, увлеченного жизнью. Казалось, Русанов вот-вот оглянется, вот-вот почувствует его взгляд и остановится... Вылка потряс головой и закрыл глаза»⁴⁵. (В фильме возобладало более традиционное решение, здесь старый Вылка появляется только в финале, и тема вечности мира задается в начале только съемкой с птичьего полета.)

Версия сценария 1978 г., опубликованное в 1980-м и фильм практически полностью совпадают по сюжету: Вылка рождается в занесенной метелью юрте, юношей герой влюбляется в замужнюю женщину (этот романтический эпизод не имеет никаких соответствий в очерке и повести и, видимо, введен согласно требованиям жанра: адресованный массовой аудитории фильм, как и традиционная драма, почти непременно требуют изображения любви, хотя бы и на периферии сюжета); влюбленный юноша до всякого знакомства с образованными людьми, только под влиянием красоты мира, начинает рисовать, пользуясь подручными средствами (а вот очерке Казаков задавался вопросом: как именно Вылка начал рисовать? под влиянием А. Борисова? сам? но если сам, то как это стало возможно?); юноша спасает гибнущего на море художника А.А. Борисова и его команду (в очерке и повести только констатируется, что в начале 1900-х Вылка общался с Борисовым). Гораздо

⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 3572 (Мосфильм). Оп. 1. Ед. хр. 17. С. 2, 6, 43, 51.

ближе к текстам очерка и повести (и, видимо, к историческим фактам) фильм показывает затем общение героя с В.А. Русановым.

О том, как молодой Вылка ездил в Москву и учился там живописи, он вспоминал сам, вспоминали и мемуаристы, в очерке и повести это важнейшее для героя событие описывается, хотя и сжато; для сценаристов встреча героя с совсем другим миром дает повод изобразить историю любви, видимо, вполне вымышленную.

Уже в повести Казаков разделил историю жизни Вылки на две половины — до и после смерти брата, на вдове которой Вылка, следуя обычаям, был должен жениться; первая половина — юность, путешествия с Русановым, начало занятий искусством, посещение Москвы в качестве подающего надежды художника; затем «колесо судьбы повернулось», и Вылка «живет где-то на Карской стороне уже в полном одиночестве, если не считать семьи» [Казаков 1986: 221]. Двухсерийным оказался и фильм, но отчаяние, охватившее человека, вынужденного отказаться от надежд стать художником, в фильме показано очень скупо: вторая серия, напротив, показывает Вылку как общественного деятеля, в окружении людей, захваченного этой новой ролью.

Когда уже была готова вторая версия сценария, Казаков жаловался В.В. Конецкому: «Ты, видимо, из кино выбрался, а я на старости лет в него втяпался, убил два года и, как водится, оброс “соавторами”, ибо, как мне сказали, ничего я в кинематографе не смыслю. Зато они смыслят, и фильм, наверное, выйдет фиговый, как водится, зато съемки будут на Новой Земле, и я заранее предвкушаю наслаждение от вещей издавна мне милых, как то: ото льдов, полыней, тюленей, собак, могилы Баренца (там у меня Русанов с Вылкой идут вокруг Новой Земли) и прочих северных прелестей» (14 июня 1979) [Казаков 2011: 393].

Недовольство Казакова, видимо, связано с теми дополнениями, которые отличают фильм от очерка и повести и которые были введены вынужденно, под внешним давлением: организация колхозов, участие

Тыко в проходившей в 1932 г. в Москве конференции народов Севера и удачная попытка героя попросить у Калинина материальной помощи для своего народа (в повести поездка в Москву к Калинину лишь упомянута, причем названы другие даты: 1946 или 1948 гг.), события Великой Отечественной войны на Новой Земле (развернутый эпизод со смертями второстепенных персонажей); в прозе лишь бегло упоминается о том, что Вылка вел уроки в ненецкой школе (и приводятся его слова, обращенные к детям); в фильме мотив ненецкой школы вырастает в драматургически разработанную ситуацию с конфликтом и его разрешением (охотники не хотят отдавать детей в школу, а Вылка переубеждает их).

В первой версии сценария (1977 г.) подробнее описываются детали экспедиций Русакова (айсберг преградил путь, нарисованные карты не соответствуют действительности, двигатель ломался трижды, происходит случайная встреча с участниками другой экспедиции и т.д.). Здесь еще нет некоторых вошедших в фильм драматически эффектных вымышленных эпизодов: истории любви к Устинье, второй встречи с Дашей, жертвенной гибели Нестора (из «Нестора и Кира»?) во время Великой Отечественной войны. Хотя Филатов в цитированных выше воспоминаниях утверждал, что первую версию сценария Казаков якобы отверг, рискнем утверждать, что она на сюжетном уровне ближе к исходным текстам Казакова о Вылке. (Вообще нет уверенности, что, упоминая «первую версию» сценария, которую якобы написал он сам, один, Филатов имеет в виду тот самый текст, который сохранился в фонде Мосфильма и датирован 1977 г.)

Некоторые пейзажи и характеристики живописи в сценарии 1980 г. по своей манере родственны описаниям, которые мы находим и в прозе Казакова, и в текстах некоторых известных сценариев его авторства: «Солнечным осенним днем, когда воздух чист и прозрачен до того, что далекие льдины кажутся близкими, а мир — первозданным в своей красоте, Борисов и Вылка работали на этюдах. На мольбертах был один

и тот же пейзаж — море, скалы, ледники, горы, крошечная стоянка внизу, но — академически выполненный у Борисова и детски-наивный у Вылки» [Казаков, Кордон, Филатов 1980: 132]. И хотя документальных оснований для уверенной атрибуции этого фрагмента именно Казакову у нас нет, позволим себе по крайней мере сказать, что он близок его эстетике.

Важная особенность «Великого самоеда» — то, что это фильм о художнике, и, как и во некоторых других фильмах о художниках, здесь показаны его картины и, более того, эти картины влияют и на художественный язык фильма, определяя его колорит. Такие фильмы можно оценить как выразительный пример идеального текста по Ю.М. Лотману, утверждавшему, что «основным структурным признаком текста является его внутренняя неоднородность. Текст представляет собой устройство, образованное как система разнородных семиотических пространств... для его образования требуются как минимум два языка... Художественную основу кино составляет... тенденция, определенная диалектическим противоречием между двумя основными видами знаков» (т.е. условными знаками словесного текста и иконическими знаками картины) [Лотман 2014: 34]. В «Великом самоеде» литературные произведения исполняют роль претекста, живопись — тема, объект изображения, а сам «Великий самоед» принадлежит к третьему виду искусства, кинематографу.

Это объединение разных искусств приводит, впрочем, и к некоторым смысловым потерям. В исследованиях, посвященных Казакову, есть отдельные наблюдения о кинематографичности языка его повествовательной прозы, что проявляется, в частности, в обращении к приему монтажа (см., напр., [Егнинова 2006]). Однако монтаж в кино все-таки существенно отличается от языка литературы, и те фрагменты фильма, где Вылка выступает как художник, иногда наглядно обнаруживают, как

трудно или почти невозможно кинематографу (во всяком случае, не экспериментальному) воспроизвести то, что сказано словами. Так, во второй версии сценария, в публикации 1980 г. и в фильме есть эпизод — Вылка видит свои картины на выставке. В сценарии здесь описано единое, цельное пространство, разве только меняются планы от общего к крупному, наблюдатель приближается: «Видел — берег моря, зима, поздний вечер, почти полные сумерки, все в синих тонах, снег, в море торосы, стоит небольшой чум, лежат собаки, видны нарты, горит небольшой костер, чайник закипает, чуть струится из вершины чума дымок, по дыму видно — тишина» [Казаков, Кордон, Филатов 1980: 171]. Но поскольку режиссеру и оператору фильма приходится показывать реальные картины Вылки, каждая из которых, конечно, статична и изображает разные сцены, то впечатление цельности мира и постепенного приближения к нему, заданное в литературном сценарии, пропадает (демонстрируются следующие картины: «Река Нехватова», «Мыс Дровяное», «Ледник», «Баренцево море. Полуостров Адмиралтейства», «На промысле за тюленем. Чистая» и «Птичий базар»).

Вспомним уже цитированное нами выше признание Казакова, сделанное, заметим, как раз тогда, когда шла затянувшаяся и трудная работа над фильмом о Тыко Вылке: «Если бы не было рассказа, я бы сказал, что сценарий для меня — лучший способ выражения» [Казаков 1986: 312]. Это признание замечательного русского прозаика заставляет современного исследователя творчества Казакова искать документы, свидетельствующие о его участии в фильмах, созданных на основе его произведений, разбираться в причинах его недовольства и разочарований, но также и видеть, как сохраняется в этих фильмах хотя бы отчасти, пусть и трансформируясь, эстетика Казакова.

3.5. Адаптации прозы Казакова, предпринятые без прямого участия ее автора

Как отмечалось нами выше, исследователи творчества Казакова обращали внимание на то, что его проза сравнительно нередко подвергалась адаптациям для экрана и сцены; высказывалось предположение, что это предопределено, в частности, особенностями их поэтики. Первые адаптации появляются уже в 1960-х; к рассказам Казакова режиссеры продолжают обращаться до сих пор, так что можно считать интермедialное бытование прозы Казакова явлением, заслуживающим описания и анализа. Между тем, насколько нам известно, однако, никаких попыток хотя бы самого беглого обзора этих адаптаций никогда не предпринималось, и в большинстве своем они даже не вызывали сколько-нибудь развернутых рецензий. Ниже, не претендуя на полноту, мы опишем, стараясь придерживаться хронологической последовательности, те адаптации, которые представляются нам репрезентативными, удачными или необычными в жанровом отношении.

Уже в 1958 г. Казаков с гордостью пишет Конецкому: «Меня почему-то вдруг стали передавать на Запад — на Запад. Было уже 6 или 8 передач, в которых расписывается мое житье-бытье и инсценируются мои вещи, гл. образом “Голубое и зеленое”» [Конечкий 1987: 455]. Можем предположить, что здесь речь о каких-то радиоспектаклях, но уточнить это мы пока не смогли. Заметим только, что Казаков выделяет среди своих инсценируемых рассказов (смысл фразы предполагает, что их было несколько) «Голубое и зеленое» — это произведение и впоследствии (вплоть до нашего времени) будет адаптироваться чаще других.

Фильмы, то есть адаптации по определению более «долговечные», трудоемкие и претендующие на художественную самоценность, появляются, насколько нам известно, только десять лет спустя, в конце 1960-х. По зрелому казаковскому рассказу «Осень в дубовых лесах» снята одна

из частей фильма М.Н. Калика «Любить» (1968). В отличие от многих других адаптаций, именно эта привлекла внимание современного исследователя, что, видимо, объясняется высоким художественным уровнем фильма, оцениваемого в наше время как значимое культурное явление поздней «оттепели». Т.В. Зверева рассматривает рассказ и фильм как воплощение назревающего кризиса «оттепели» и разочарования в ее идеалах, обнаруживая по преимуществу общее у прозаика и режиссера: идею Дома, музыкальность, осознание хрупкости человеческих взаимоотношений, следование чеховским традициям; отмечаются также и различия, прежде всего на уровне поэтики: по мнению исследовательницы, Казаков в этом рассказе вполне отчетливо показывает социальные, материальные причины, предопределившие расставание героев, тогда как Калик работает намеками, создает общую атмосферу тревожности и эмоционального неблагополучия: «Если в “Осени в дубовых лесах” рассказчик прямо говорит о возникшем отчуждении, то в фильме авторский голос отсутствует. Речь главных героев ограничена необязательными репликами, за которыми скрываются горечь и неудовлетворенность друг другом. Паузы оказываются значимее произнесенных фраз» [Зверева 2017: 940]).

В следующем, 1969-м, выходит телевизионный фильм — операновелла «Двое в декабре» (по рассказу 1962 г.), созданная композитором Ю.П. Ефимовым по сценарию и в постановке Г.В. Кристи⁴⁶. Эта адаптация была известна самому писателю и в целом, видимо, его порадовала, о чем свидетельствует его письмо Н.П. Смирнову от 21 января 1969 г., в котором Казаков приглашает послушать оперу [Казаков 2011: 401].

Внутренние монологи героя и героини передаются здесь в основном как речитатив, а их диалог как дуэт. Сюжет оперы-новеллы, как и в рассказе, делится на четыре эпизода: встреча героя и героини на вокзале, дорога к даче (сначала в поезде, потом катание на лыжах), ночлег

⁴⁶ <https://ya.ru/video/preview/7451062138899448221> (дата доступа 16.04.2026).

на даче и прощание. Речитатив и дуэт чередуются во втором и третьем эпизодах, что готовит и передает конфликт (дуэт показывает, что каждый из героев уже знает желания другой стороны).

Тексты речитативов в основном построены из фраз, присутствующих в рассказе. Например, когда на вокзале женщина опаздывает, а мужчина ждет ее, он поет: «Как она красива, как хорошо, она и опаздывает, наверное, потому что хочет быть всегда красивой. И эти случайные прядки, быть может, вовсе не случайны. И как она трогательна» (речитатив начинается с 01:17 в опере). В рассказе этот эпизод показан так: «Он отстал немного, доставая мелочь на поезд, глянул на нее сзади, на ее ноги и вдруг подумал, как она красива и как хорошо одета, и что опаздывает она потому, наверное, что хочет быть всегда красивой, и эти ее прядки, будто случайные, может быть, вовсе не случайны, и какая она трогательная, озабоченная!» [Кзаков 2008: 281]. Сравнение этих фрагментов позволяет наблюдать, как повествование от третьего лица преобразуется в прямое высказывание героя.

Хотя в целом опыт новой оперы уже допускал прозаическое либретто, по крайней мере в одном месте — это ария героини — либреттист вводит стихи (в рассказе этому фрагменту соответствует также авторское описание чувств героини):

Отчего мне сегодня невесело?

Все вокруг так покойно и радостно.

У меня же на сердце тоска.

Ничему я не рада. Ничему я не рада.

Все как прежде, а что-то теряется.

Отступает беспечное прошлое,

И неясно, что ждет впереди.

Оттого и тревожно.

Оттого и тревожно.

В кульминационной сцене оперы напряжение — по сравнению

с рассказом — усилено, и вновь за счет того, что авторское описание чувств и мыслей героев заменяется их репликами, сложно сочетающимися. Ср.: «Отчего ей сегодня стало вдруг так тяжело и несчастливо? Она и сама не знала. Она чувствовала только, что пора первой любви прошла, а теперь наступает что-то новое и прежняя жизнь ей стала неинтересна. Ей надоело быть никем перед его родителями, дядьями и тетками, перед его друзьями и своими подругами, она хотела стать женой и матерью, а он не видит этого и вполне счастлив так» [Казаков 2008: 289]. В опере:

«Женщина: Как надоело...

Мужчина: Загадочна...

Женщина: быть никем...

Мужчина: Как и прежде...

Женщина: ... перед родителями, перед друзьями, как надоело скрывать, вечно обманывать!.. стать желаю матерью. Он этого не видит, он счастлив и так. <...>

Мужчина: Уходит она от меня. Да где же это хваленое, проклятое счастье? <...>

Мужчина: Где оно, наше счастье?

Женщина: Где оно, наше счастье?» (с 19:10)

Важный элемент рассказа «Двое в декабре» — острое чувство радости жизни, испытываемое героем в начале, умение радоваться не только встрече с героиней, но и самым разным явлениям мира; для прозы, с ее возможностью давать детали крупным планом, передать это проще, чем для музыки (музыка здесь довольно обобщенно передает лишь переход от радости к тревоге). В малобюджетном телевизионном фильме визуальный ряд вообще подан намеренно упрощенно. Природа, такая важная для Казакова, скорее заявлена, чем показана: комбинированная съемка совмещает студийные декорации и черно-белую пейзаж-

ную графику (художника В. Грибова). В результате несколько изменился и общий смысл истории: в казаковском рассказе у каждого из героев есть своя правота, в опере все сочувствие отдано героине (не случайно опера завершается не совсем так, как рассказ: если в рассказе герои из мира, где была надежда на особенную радость, возвращаются в будни, то опера завершается разрывом: героиня резко требует не провозжать ее).

Как бы в ответ на эту оперу, где герои, тягостно молчащие у Казакова, оказываются такими речистыми, в следующем, 1970-м, появляется короткометражный фильм (11 минут) Александра Оркина (учебная работа во ВГИКе⁴⁷). Здесь показан кульминационный эпизод истории: сцена ночлега, с минимальным диалогом (именно таким, как у Казакова); фильм заканчивается плачем героини без слов. Звуковой ряд создается музыкой: радио играет блюз (как уже отмечалось выше, музыка у Казакова освобождает героев от необходимости говорить). Сравнительно много экранного времени занимают пейзажные кадры, но не связанные прямо (как в самом рассказе и в опере) с лыжной прогулкой за городом в солнечный день, а скорее, видимо, вводящие мотив воспоминания и имеющие символическое значение (долго показывают, например, пустую, то есть оставленную людьми, скамейку в зимнем парке).

В том же 1970 г. В.С. Гресем был снят самый известный, видимо, публике фильм (телевизионный, на 38 минут) по «Голубому и зеленому»; хотя Казаков указан в его титрах как сценарист, мы позволяем себе включить краткое обсуждение этого фильма именно в этот параграф, потому что сведений о характере работы Казакова у нас практически нет: фильм сделан на Киевской киностудии им. Довженко, доступ к материалам которой сейчас затруднен, а среди опубликованного ничего найти не удалось. Известно только (из писем Казакова Конецкому), что он присутствовал на съемках фильма в Киеве.

⁴⁷ <https://ya.ru/video/preview/14692045260957179952> (дата доступа 16.04.2026).

Как известно, в «Голубом и зеленом» изображается первая любовь. Прототип Алеши, по собственному признанию автора, — сам Казаков. В интервью журналу «Вопросы литературы» (1979) он вспоминал: «Никакого во мне неверия тогда не было, была только светлая юношеская вера в будущее (несколько лет спустя я от имени того арбатского мальчика и написал рассказ “Голубое и зеленое”» [Казаков 1986: 314].

Рассказ нередко называют важнейшим для формирования творческой манеры Казакова. Так, И. Кузьмичев пишет: «Истоком казаковского “романа” (военное детство все-таки осталось за его рамками), исходной точкой в развитии казаковского лирического героя можно считать рассказ “Голубое и зеленое” (1956), написанный от лица московского школьника, а затем студента 1940-х годов» [Кузьмичев 2012: 21]. Основным содержанием произведения является быстро меняющееся восприятие мира, свойственное юноше. Казаков в 1968 г., в статье «Опыт, наблюдение, тон», писал об этом рассказе: «Начинал его раза три и чувствовал, что у меня ничего не получается, потому что там очень молоденькие, очень наивные герои и любовь их весьма романтическая — школьная любовь. Поэтому я интуитивно понял, что писать в том же ключе, в каком я писал предыдущий рассказ <“Некрасивая”>, нельзя, теперь надо писать в виде лирической исповеди, несколько сентиментальной, наивной» [Казаков 1986: 303]. Тщательность психологического анализа здесь отмечалась и позднейшими исследователями: «Перед нами книжные описания книжных страстей московского десятиклассника, к которому пришла первая любовь. Но эти книжные страсти поражали подробнейшей фиксацией буквально каждого миллиметра сближения Алеши и Лили. Чем могли привлекать читателя-современника тщательные описания мельчайших подробностей внутренней жизни героя рассказа “Голубое и зеленое”? Да тем, что в них проступает живое, естественное, природное, то, что прячется глубоко в душе — влечение, за-

рождающаяся страсть, любовь, томления сердца» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 340].

Реплики персонажей фильма и закадровый текст в основном находят себе соответствие в рассказе, написанном от лица героя, хотя много частных отличий, проявляющихся не только в неизбежном сокращении, но и в дополнениях, уточнениях, на которые имел моральное право, видимо, именно сам Казаков (ср., напр., в рассказе: «В конце концов, я могу уйти домой, я тут рядом живу, и вовсе не обязательно мне идти в кино и мучиться, видя, как дрожат ее щеки»; в фильме здесь звучит: «Вот дойду до поворота, и домой, пусть дальше сама шагает»; в рассказе: «Другие ужасно остроумны, говорят о футболе и о чем угодно. Спорят о кибернетике. Я бы ни за что не заговорил с девушкой о кибернетике»; в фильме: «Другие ужасно остроумны, говорят о футболе и о чем угодно. Я бы ни за что не заговорил с Лилей о футболе», и т.д.).

Есть и более важные сюжетные изменения. Там, где в рассказе героиня на каникулах уезжает на Север, где в разлуке вполне осознает свои чувства к героине, скучая по ней, в фильме вводится символическая сцена полета Алеши-летчика. Что это — служба в армии? училище? не поясняется; как и в рассказе, предполагается, что герои расстались на время (в следующей сцене героиня, как и в рассказе, признается, что скучала: «Я почти все время о тебе думала, хоть и не хотела...»), но герои явно старше, чем в рассказе (там они школьники).

Сцена полета, передающая состояние души героя, при этом еще и вынуждает сценариста отказаться от важных для рассказа мечтаний Алеши (он сначала хочет стать с певцом, а потом музыкантом, инженером, чемпионом по плаванию, искателем приключений). Но в фильме у Алеши уже определена профессия уже определена.

Самое, пожалуй, значимое изменение — то, что саундтрек фильма (композитор Э.А. Хагагортян) не джаз (с признания в любви к которому начинается рассказ), а стилизация старинной музыки (звучат лютия

и флейта). Здесь можно напомнить, что еще в 1964 г. Казаков пытался защищать джаз, но и в 1970-м ему, видимо, пришлось столкнуться с предвзятым отношением к любимой музыке. Забегая вперед, скажем, что джаз почему-то не звучит и в совсем недавней и, разумеется, не стесненной старыми предрассудками постановке рассказа в Московском Губернском театре (подробнее об этой постановке ниже).

1978-м годом датирована в материалах архивного дела⁴⁸ литературная композиция «Двое в декабре», составленная режиссером И.Л. Райхельгаузом; ее текст мы нашли среди бумаг Казакова, следовательно, писатель о ней знал. Судя по данным библиографического кабинета Библиотеки СТД, эта композиция была поставлена по крайней мере однажды, в 1987 г., на открытии московского театра-студии «Сокольники».

Хотя название композиции совпадает с названием известного рассказа, она представляет собой не его инсценировку, а нечто другое, составленное из эпизодов шести рассказов, среди которых есть и «Двое в декабре», но также и «На полустанке», «Голубое и зеленое», «Некрасивая», «Вон бежит собака», «Адам и Ева», «Двое в декабре» (Объединение разных рассказов Казакова в большой литературной композиции практиковалось и позже: так, название рассказа «Вон бежит собака» было использовано для большой композиции, поставленной Р.Ю. Овчинниковым в рамках IV Международной летней театральной школы СТД РФ (Москва, 2010 г.)⁴⁹)

Ремарка так рисует декорации: «Очень много деревьев. И среди них детали мест действия, обозначенных в казаковских рассказах. Ста-

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 3572. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 29.

⁴⁹ См. видео: <https://ya.ru/video/preview/2943450947897521198> (дата доступа: 01.04.2026) Здесь последовательно даны шесть сцен по мотивам ранних рассказов «На полустанке» (1954), «Некрасивая» (1956), «Дом под кручей» (1955), «Странник» (1956), «Адам и Ева» (1962) и «Манька» (1958).

рые витые ворота, у которых Алеша ждет уже Лилю; заднее сидение автобуса, где дремлет “московский механик Крымов”. И совсем рядом будет “на полустанке”... Будет здесь и гостиничная койка, а на ней — Агеев — художник из “Адама и Евы”. И все другие места действия должны существовать сразу, вместе, под этими разными настоящими деревьями.

Все шесть историй возникнут и будут происходить параллельно, как бы независимо друг от друга. И только мы, зрители, увидим в автобусе, где в основном происходит действие рассказа “Вот бежит собака”, героев пяти других новел. Но это “увидят” зрители. Для Крымова же, и его соседки рядом сидящие люди будут всего лишь случайными попутчиками. Так же, как и они сами, Крымов и его спутница, станут “массовкой” для “чужих” историй» [Инсценировка 1978: л. 2].

Спектакль должен начаться песней Булата Окуджавы «Синий троллейбус», после чего персонажи появляются на сцене, и их реплики чередуются:

«Крымов – ...Который час?

Николай – ...Не знаю.

Пассажирка – ... Что?

Лиля – ... У Вас сколько?

Агеев – ...Половина восьмого, двадцать восемь минут.

Женщина – ...Спасибо.

Пассажирка – ...Что?» [Инсценировка 1978: л. 3]

Выстраивается архетипический, если можно здесь так выразиться, сюжет отношений мужчины и женщины, от первой встречи до расставания, а каждая пара представляет свою вариацию его развития. Хотя Райхельгауз обращается с прозой Казакова весьма свободно, его подход выявляет действительное присутствие в прозе Казакова некоего сверхсюжета, что отмечалось и исследователями его творчества: «... [Г]ерой <рассказа “Двое в октябре”> имеет ту же знакомую нам родословную,

что и Алеша из “Голубого и зеленого”. Их внутренняя близость определяется без труда. Это вариант того же характера – только на более зрелой стадии душевного постижения жизни и самого себя. Вопросы, с какими инфантильному Алеша из “Голубого и зеленого” еще надлежало справиться, герой рассказа “Двое в декабре” уже преодолел, и там, где Алеша страдал в неведении относительно своего будущего, этот герой (имени его автор опять не называет) уже не испытывает никаких обременительных сомнений» [Кузьмичев 2012: С. 130].

В функции монологов выступают песни Окуджавы. Например, героиню рассказа «Двое в декабре» Райхельгауз заставляет петь «На арбатском дворе и веселье и смех...» после следующего фрагмента:

«Женщина: И этот запах из пекарни. Какое было счастье!

Мужчина: Еще не такое будет» [Инсценировка 1978: л. 10].

Здесь героиня осознает, что наивный этап любви (символизируемый повтором мартовского снега) уже закончился. То, что в рассказе дано как мысли героя, в версии Райхельгауз герой высказывает вслух, прямо, обращаясь к героине (что, конечно, меняет и упрощает ситуацию в целом):

«Мужчина: Ты, наверное, права (наука). Права, молодость прошла, то время, когда все кажется простым и необязательным — дом, жена, семья и тому подобное, — время это миновало, мне уж тридцать и в чувстве, когда знаешь, что вот ты рядом со мной и все такое, и шум же могла разойтись потому, что мы свободны — в этом чувстве, собственно, нет никакой отрады (наука). Завтра целый день на работе писать кассации, заявления, думать о людских несчастьях, в том числе и семейных, а потом домой — к кому? И скоро лето, всякие поездки, байдарки, палатки и опять о кем?» [Инсценировка 1978: л. 23].

Завершается композиция тем, что персонажи хором исполняют знаменитое «Давайте восклицать, друг другом восхищаться» [Инсцени-

ровка 1978: л. 28]; заметим, что в этой песне есть слова, которые, возможно, подали Райхельгаузу идею этой композиции в целом: «Давайте горевать и плакать откровенно / То вместе, то поврозь, а то попеременно».

Мы не знаем, как отнесся Казаков к этой попытке Райхельгауза заставить его героев изъясняться стихами Окуджавы. (Напомним, что лично знакомый с Окуджавой Райхельгауз, очень дороживший этой дружбой, вообще нередко вставлял песни Окуджавы в свои постановки.) Условный жанр мюзикла такое, видимо, допускает. Объединение прозы Казакова и песен Окуджавы (их отождествление до некоторой степени) представляет собой, конечно, гораздо более радикальную смысловую трансформацию рассказа, можно, пожалуй, даже сказать, что Казакову тем самым до некоторой степени навязывается декларативная чувствительность (почти сентиментальность) Окуджавы, а в некоторых случаях и оптимизм, который самому Казакову не слишком свойственен. В связи с этим считаем нужным напомнить, что сам Казаков, не слишком часто упоминавший об Окуджаве, все-таки по крайней мере однажды высказался о нем очень сочувственно, — правда, отвечая на прямой вопрос интервьюера: «Помню, как Окуджава только-только начинал... Перед вами человек, который один из первых услышал его едва ли не самую первую песню “Девочка плачет...”. Помню, как я случайно встретил Вознесенского, и тот, зная, что я бывший музыкант, сказал мне: “Появился изумительный певец. Жаль, у меня нет слуха — я бы тебе напел...” Помню, чуть позже, большой дом на Садовом кольце, поздняя компания. Окуджава взял гитару... Потом всю ночь бродили по улицам, по арбатским переулкам. Чудесная огромная луна, мы молодые, и сколько перед нами открывалось тогда... 1959 год» [Казаков 1986: 320].

Кроме этих изменений в репликах, в спектакле появляются и другие отличия. Например, в третьей сцене после вопроса героя («Вы были

в Москве?)») звучит песня «Песенка об Арбате», которая также используется в тексте неопубликованной адаптации И.Л. Райхельгауза⁵⁰. В отличие от текста Райхельгауза, где песня представлена как монолог Алеши (герой в рассказе «Голубое и зеленое»), в спектакле она используется как фоновая музыка и служит для изображения жизни в Москве — жизни, совершенно отличной от той, в которой живет семья девушки (герой показывает героине детали жизни в Москве через свои действия). В рассказе же этот эпизод изображен так: «Девушка, не поднимая глаз, покачала головой. Блохин заговорил о Москве. Он говорил о театрах, институтах, о стадионах, и в тоне его невольно все сильнее звучала хвастливая нотка. А девушка слушала, как слушают сказку: на щеках ее выступил слабый румянец, глаза блеснули. Она отложила вышиванье, облокотилась на стол, не моргая смотрела Блохину в лицо. Его смущал и беспокоил этот пристальный пристальный взгляд, но недавняя удрученность его и скука бесследно исчезли, он был теперь почти счастлив» [Казаков 2008: 65].

В 2024 г. по «Голубому и зеленому» в качестве курсовой работы студентов ВГИК предполагалось снять короткометражный фильм⁵¹ (нам пока не удалось уточнить, был ли этот проект реализован). Мы вводим в нашу работу упоминание об этой постановке потому, что доступен по крайней мере ее синопсис⁵², обнаруживающий показательную тенденцию: сценаристы позволяют себе иногда менять сюжетную логику рассказа, подавать как воспоминания то, что у Казакова подано как происходящее здесь и сейчас (по крайней мере, грамматически оформляется глаголами настоящего времени). В экранизации ВГИК предполагалось,

⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 3572. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 29.

⁵¹ Данные о режиссере и актерах см.: <https://ru.kinorium.com/11959572/cast/?ysclid=mo9q7cehbv876173661> (дата доступа: 01.04.2026).

⁵² <https://planeta.ru/campaigns/vgik2807?ysclid=mo9qc54seo440365727>, дата доступа: 01.04.2026.

насколько мы поняли, начать фильм со сцены последнего расставания героев, представить основные события рассказа как воспоминания и даже не исключить возможности счастливого конца. Подобным образом, с произнесения финальных фраз рассказа, начинается и любительская композиция все по тому же «Голубому и зеленому» для сцены (не удалось пока ее атрибутировать, но видео доступно в сети: <https://ya.ru/video/preview/17464882936226301823>, дата доступа: 01.04.2026).

Среди недавних постановок «Голубого и зеленого» — спектакль Московского Губернского театра (премьера в 2024 г.), поставленный совместно с Центром «Инклюзион» при поддержке Фонда поддержки слепоглухих «Со-единение» (не только в спектакле участвовали артисты-инвалиды, но и глухие зрители имели возможность воспринимать представление).

Спектакль продолжается один час пятнадцать минут. История Алеши и Лили делится режиссером на три периода. Первый период — знакомство героев в театре и первое свидание; второй — каникулы Алеши на Севере и сладостное для героев время после объяснения в любви; последний период — расставание и то, что происходит после него (Лиля вышла замуж и приехала с мужем на Север). Сценарий отличается от рассказа, режиссер показывает историю Алеши с помощью приема синхронности (три разных периода жизни героев могут одновременно предстать перед зрителями): он выбрал три разные группы актеров на роли Алеши и Лили (например, первый Алеша и первая Лиля одеты как школьники: Алеша носит белую рубашку, Лиля носит розовое платье; второй Алеша и вторая Лиля носят более темные цвета, чем прежде; а третий Алеша надел очки, третья Лиля сделала завивку). В финальной сцене спектакля три Лили пожимают руки каждому из трех Алеш и уходят. На сцене остаются трое Алеш. Это показывает зрителям, что Лиля окончательно ушла из жизни Алеши.

Другая важная деталь адаптации заключается в том, в нее введен хор. Так, например, передается напряжение и растерянность героя перед первой любовью: когда на первом свидании Алеша хочет прямо войти в дом к Лиле, хор много раз мешает Алеше войти в дом. Здесь Алеша хочет встретить Лилю, но одновременно боится встретить ее, потому что не знает, что нужно делать, когда эта встреча произойдет. Это показывает растерянность героя (в рассказе об этом говорится так: «Но мне невыносимо идти двором, я никак не могу идти двором» [Казаков 2008, Т. 1: 5]). Противоречивую внутреннюю речь героя передает взаимодействие актеров и хора. Так, Алеша спрашивает себя, кем он хочет стать в будущем, и в рассказе сам отвечает на этот вопрос; в спектакле первый Алеша отвечает, что хочет стать певцом, второй Алеша хочет стать поэтом, третий Алеша хочет стать музыкантом. В рассказе это передано так: «Я, может, скоро стану певцом. Мне сказали, что у меня хороший бас... Неизвестно даже, есть ли у тебя какие-нибудь таланты. А хочется большой, бурной жизни! Хочется писать стихи, чтобы вся страна знала их наизусть. Или сочинить героическую симфонию и выйти потом к оркестру — бледному во фраке, с волосами, падающими на лоб...» [Казаков 2008, т. 1: 11].

Сами слова, которые произносят актеры, не отличаются от слов в рассказе. Можно сказать, что изменения связаны преимущественно с тем, как представлена психология Алеши.

Некоторые эпизоды рассказа, связанные с темой музыки, в спектакле не находят отражения. Например, следующий: «Мы стоим посреди фойе и слушаем певицу, но ее плохо слышно... Я давно заметил, что те, кто стоит в фойе, плохо слушают оркестр. Слушают и аплодируют только передние, а сзади едят мороженое и конфеты и тихо переговариваются. Решив, что певицу все равно не услышишь как следует, я принимаюсь разглядывать картины» [Казаков 2008, т. 1: 3].

Другие эпизоды, напротив, воспроизведены. Так, Алеша поет басом на свидании с Лилей (в рассказе этому соответствует свидание после каникул на Севере: «— Я, может, скоро стану певцом. Мне сказали, что у меня хороший бас. — Алеша! У тебя бас? Спой, пожалуйста! Ты потихоньку спой, и никто не услышит, одна я. — Сначала я отказываюсь. Потом я все-таки пою. Я пою романсы и арии и не замечаю, что дождь уже кончился, по тротуару идут прохожие и оглядываются на нас. Лиля тоже не замечает ничего. Она смотрит мне в лицо, и глаза ее блестят» [Казаков 2008, т. 1: 11]).

Как и в фильме 1970 г., в этом спектакле джаз, такой важный для самого рассказа, не звучит. Точнее, сохранены известные слова героя («Мы стоим на дне глубокого двора. Как много окон в этом квадратном темном дворе: есть окна голубые, и зеленые, и розовые, и просто белые. Из голубого окна на втором этаже слышна музыка. Там включили приемник, и я слышу джаз. Я очень люблю джаз, нет, не танцевать — танцевать я не умею, — я люблю слушать хороший джаз. Некоторые не любят, но я люблю. Не знаю, может быть, это плохо. Я стою и слушаю джазовую музыку со второго этажа, из голубого окна. Видимо, там прекрасный приемник»): их произносит актер, исполняющий роль Алеши, речь актера сопровождается изменением освещения сцены (видимо, учитывая инклюзивный характер спектакля, это решение имеет и некоторый практический смысл, позволяя глухим зрителям получать некоторое впечатление от происходящего). Но музыкальное сопровождение, которое в спектакле все-таки есть, — неджазовое.

Услышать, как звучит джаз, сопровождая инсценировку «Голубого и зеленого», нам удалось совсем недавно, на премьере спектакля «Казаков. Рассказы», состоявшейся 28 апреля 2026 г. в московской «Мастерской.12» Никиты Михалкова (режиссер и автор инсценировки Г. Артамонов) Эстетика этого спектакля в значительной степени опирается на принципы эпического театра с его особыми представлениями

об условности: так, на сцене появляются актеры, изображающие самого Казакова и его взрослого сына; некоторые фрагменты рассказов сын зачитывает, глядя в томик казаковской прозы; некоторые фрагменты произносят, повторяя их с разными интонациями, разные актеры по очереди. Некоторые из рассказов именно инсценируются, то есть показываются полностью, как ряд последовательных событий («Голубое и зеленое», «Трали-вали», «Осень в дубовых лесах»). «Свечечка» и «Во сне ты горько плакал», то есть произведения, где главные действующие лица — сам Казаков и его сын (сына представляют одновременно присутствующие на сцене маленький мальчик и взрослый человек) распадаются на фрагменты, отдельные мизансцены: ими начинается и заканчивается спектакль, они даются как интермедии между инсценировками разных рассказов. Напомним, что подобное разделение рассказа Казакова на относительно автономные фрагменты, перемежающиеся с фрагментами других рассказов, мы наблюдали уже в композиции Райхельгауза.

3.6. Выводы

Поскольку, как удалось выяснить, Казакову принадлежит по крайней мере один полноценный и завершенный текст литературного сценария, доступный для исследователей (сценарий по рассказу «Манька»), анализ литературного сценария как особого жанра, важного для Казакова, оказывается актуальной научной задачей, решение которой и было предложено в настоящей главе.

Кроме того, активные адаптации произведений Казакова для экрана и сцены, предпринимавшиеся как при жизни писателя, так и впоследствии (вплоть до настоящего времени), ставят вопросы о том, что в художественном языке и самом содержании произведений Казакова было особенно важно и привлекательно для режиссеров и сценаристов, что в казаковской прозе, подвергаясь неизбежным трансформациям, все-таки было возможно передать на языке другого искусства,

а что существенно изменялось, иногда даже прямо искажалось или цензурировалось. Здесь основным материалом для нас был фильм «Великий самоед», созданный на основе очерка и, возможно, незавершенной повести Казакова о Тыко Вылке, и фильм «Король манежа», являющийся экранизацией рассказа «Тэдди». В обоих случаях оценить характер и масштаб изменений, происходивших с прозой Казакова в процессе адаптации, позволяют сохранившиеся в РГАЛИ документы, как творческие, так и свидетельствующие об общении с официальными инстанциями.

Анализ творческой истории литературного сценария к фильму «Великий самоед» позволил судить также и о том, какие черты художественного языка Казакова осознавались как значимые и что, при всех неизбежных и иногда калечащих изменениях, удавалось сохранить (для «Великого самоеда» это особая структура биографического повествования, собирающего историю героя из отдельных значимых фрагментов его жизни, о которых сам герой вспоминает).

Кроме этих адаптаций, в создании которых Казаков участвовал как единственный автор или соавтор, в этой главе также анализируются и адаптации его прозы, осуществленные без участия самого писателя: опера-новелла «Двое в декабре» (1969), литературная композиция И.Л. Райхельгауза (1970) и некоторые новейшие адаптации (спектакль «Вон бежит собака» 2010 г., одноименный фильм 2021 г., спектакли «Голубое и зеленое», 2024, и «Казаков. Рассказы», 2026). Некоторые из значимых, как можно полагать, современных интерпретаций (фильм «Во сне ты горько плакал» 2024 г.), к сожалению, пока остались нам недоступны.

ГЛАВА 4. ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЮРИЯ КАЗАКОВА НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК

4.1. Обращение китайских переводчиков к творчеству Казакова: исторический и литературный контекст

Прежде чем говорить о рецепции произведений Юрия Казакова и о том, как они трансформировались и что выявлялось в них в процессе перевода на китайский язык, напомним некоторые факты из истории литературного перевода в Китае.

Хотя к пристальному знакомству с иностранными литературами в Китае приступили, как известно, только в начале XX века, в рамках общей вестернизации культуры, весьма быстро было сделано довольно многое. Так, если говорить о русской литературе, то на ранней стадии «Движения четвертого мая» были переведены около 80 произведений Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Льва Толстого, Чехова, Горького и других; частности, только Льва Толстого — более 30 произведений. Очень активно переводили в 1920-е–1940-е гг. (за 10 лет было переведено 1045 литературных произведений). Понятно, что на интенсивность переводов и публикаций, а также на выбор произведений влияли политические обстоятельства: так, в годы, отмеченные сближением СССР и КНР, преобладали переводы произведений советского периода (история рецепции русской литературы в Китае изучается, особенно в последние десятилетия; назовем здесь в качестве примера уже, правда, давнюю, но очень информативную и концептуальную статью: [Лю Вэньфэй 2004]).

Обращение китайских переводчиков к творчеству Казакова происходит в 1980-е годы (если судить по осуществленным публикациям), то есть в эпоху, когда китайское общество, пережившее потрясения культурной революции, многое переосмысливает. Как полагают в Китае, ак-

цент после 1977 года сместился с литературы как политического инструмента на заботу литературы о человеке и саму литературу. (Кстати, именно тогда китайские переводчики обращаются, в частности, к переводам произведений Серебряного века.) Именно в этом фоне первый раз появился «Сборник произведений Юрия Казакова» в переводах Фэй Циня.

Фэй Цинь, переводивший прозу Казакова на китайский язык, родился в том же 1927 году, что и русский писатель.

Он вырос в период, когда в китайском обществе был достаточно велик интерес к русской литературе, как классической, так и советской. Его карьера переводчика началась в 1950-х гг., когда он учился в Шанхайском русском колледже (1953–1955 гг.), начинал же изучать русский язык он еще раньше, самостоятельно, слушая радио (об этом сам Фэй Цинь рассказывал в автобиографии «足迹» («След» ([Ли Цинюнь 2014])).

Первый выполненный Фэй Цинем перевод был опубликован в 1955 г., — это перевод «Ночного дилижанса» К.Г. Паустовского, написанного в том же году. Произведения Паустовского, который начал писать еще в 1930-е гг., и в самой России привлекли читательское внимание именно в эпоху оттепели: в 1950-е–1960-е гг. проза Паустовского «возвращается» — в формате шеститомного (1958), а потом и восьмитомного собрания сочинений (1967). То воодушевление, с которым китайский читатель встречает прозу Паустовского, а также деятельность некоторых других — помимо Фэй Циня — переводчиков Паустовского на китайский уже замечены исследователями ([Ян Янь 2016]).

К лирической прозе Паустовского Фэй Цинь неоднократно обращался и позже; заметим, что большая часть сделанных Фэй Цинем переводов была опубликована после 1979 г., когда публикация переводов иностранных произведений больше не была подвержена такому сильному политическому давлению, как во времена культурной революции.

Из Паустовского Фэй Цинь перевел «Бег времени» (1985), «Повесть о жизни» (переведено в 1985–1987 гг., опубликовано в 2001 г.), «Булгаков и театр» (1993), «Толпа на набережной» (1997). Фэй Цинь говорил, что особенно любит Паустовского за его умение заметить красоту мгновения и особенную силу эмоционального воздействия: «В произведениях Паустовского нет ни захватывающих историй, ни мистических сюжетов. Однако любому, кто читал его произведения, кажется, что в его сердце что-то задерживается, из-за чего оно долго не может успокоиться» <перевод наш. — Л.Ю.> ([Ли Цинюнь 2014: 139]).

Любовь к творчеству Паустовского объясняет и то внимание, с которым Фэй Цинь позже читает и переводит лирическую прозу, созданную предшественниками Паустовского и его старшими современниками: в 1994 г. выходит выполненный им перевод «Дворянского гнезда» Тургенева, в начале 1980-х гг. опубликован перевод книги «Глаза земли», составленной из дневниковых записей Пришвина.

Художественный мир Казакова Фэй Цинь считал близким творчеству Тургенева: «Произведения Казакова <...> производят на читателя впечатление благорасположенности к миру, похожее на то, которое оставляет проза Тургенева» <перевод наш. — Л.Ю.>. ([Ли Цинюнь 2014: 139]) (Так же считают и многие русские интерпретаторы прозы Казакова, см., напр.: [Бойко 2007]). Например, рассказ Казакова «Ночь» напоминает Фэй Циню «Лес и степь» из «Записок охотника».

Высоко ценил Казакова и Паустовский, первым привлечший внимание Фэй Циня (хотя сам Казаков, приходится уточнить, этого родства не чувствовал и говорил: «Я не был учеником Паустовского в прямом смысле этого слова, то есть не занимался у него в семинаре в Литинституте, да и литературно я, по-моему, не близок ему. Но он так часто говорил обо мне с корреспондентами и писателями разных стран, что во многих статьях Паустовского называли моим учителем» ([Казаков 1986: 293])). Через Паустовского к Казакову приходит, видимо, и Фэй Цинь.

4.2. Выполненные Фэй Цинем переводы Казакова: выбор текстов, история публикации, некоторые особенности трансформации текста

Первое обращение китайских переводчиков к творчеству Казакова происходит, насколько нам известно, в 1987 г., когда в газете «Советская литература» («苏联文学») публикуется перевод рассказа «Во сне ты горько плакал», выполненный Вэй Сюанем.

В 1990–1991 гг. литературное издательство «Байхуа» готовит к печати сборник рассказов Казакова в переводах Фэй Циня, вышедший в 1992 г. Перевод очерка «Песнь человеку и природе», видимо, самого любимого переводчиком или наиболее удачно переданного на китайском, в том же 1992 г. был перепечатан в газете «Илинь».

В какие годы Фэй Цинь работал над переводом Казакова, нам, к сожалению, уточнить не удалось (в упомянутой нами выше опубликованной биографии Фэй Циня им самим написана только часть, относящаяся к ранней юности, до поступления в Шанхайский колледж, о его позднейшей жизни рассказывает жена, Ли Цинюнь).

Известно, что тексты Казакова для перевода отбирал сам Фэй Цинь: переведены восемь рассказов («Ночь», «Тихое утро», «Тедди», «Осень в дубовых лесах», «Двое в декабре», «Свечечка», «Во сне ты горько плакал» и «Долгие крики») и шесть статей и лирических очерков («Песнь человеку и природе», «О Лермонтове», «О Владимире Солоухине», «Вилла Бельведер», «Поедьте в Лопшеньгу» и «Ф. Поленов и его рассказы»). В этом перечне нет, как можно заметить, одного из самых известных рассказов Казакова, «Голубое и зеленое»; в том же 1992 году, в котором выходит сборник Казакова по-китайски, публикуется и перевод «Голубого и зеленого», выполненный Бай Сыхуном и вошедший в «Антологию зарубежной лирической прозы» («外国抒情小说选集»).

Переводы Фэй Циня сопровождаются его послесловием. Фэй Цинь рассказывал о жизни Казакова, анализируя его произведения. Манера Казакова сравнивается с манерой классических авторов (Булнина, Тургенева, Пришвина); Фэй Цинь приходит к выводу, что творчество Казакова укоренено в русской литературной традиции, прежде всего потому, что Казаков поднимает этические проблемы и говорит о смысле человеческой жизни. Обсуждается жанровая природа произведений; переводчик отмечает, что для рассказов Казакова событийный ряд не слишком важен. Значимым оказывается определение прозы Казакова как лирической.

Книга переводов произведений Казакова на китайский язык в 2018 г. была переиздана под новым названием «Осень в дубовых лесах», в честь известного лирического рассказа, перевод которого также присутствует в сборнике ([Казаков 2018]); заметим, что так же называется и прижизненный сборник Казакова, вышедший в 1969 г.

Подробно проанализируем в качестве показательного случая перевод раннего рассказа «Ночь» (1955). В своем послесловии Фэй Цинь отдельно говорит о «Ночи», находя в ней общее с «Лесом и степью» Тургенева. Для нас этот рассказ важен потому, что в нем особенно прямо проявляется значимость для Казакова музыки, отражающаяся и в темах, и в стилистике его прозы. Ночь является не только временем действия рассказа, но и темой песни Семена. Семен слышал звуки природы и захотел превратить их в человеческую музыку: «У меня мечта есть... Сочинить одну вещь, чтобы вот такую ночь изобразить... Лежу ночью у костра, и вот у меня в ушах так играет, так и мерещится» ([Казаков 1983: 29]). Музыка представлена здесь как форма гармонического слияния природы и человека, а гармония природы и человека — основная философская идея Казакова. Фэй Цинь писал: «Одной из основных философских идей Казакова является единство человека и природы» ([Казаков 2018: 266]).

Как переводчик Фэй Цинь стремился передать прежде всего дух оригинала и утверждал, что необходимо «...быть полностью верным оригинальному тексту. Верным является не только содержание (内容 <то есть буквальный смысл>), но и правильно переданный смысл (意思 <суть вещи, ее существо>) оригинального текста, и даже форма и стиль должны быть максимально верными, и никакие изменения не могут быть произвольно внесены» ([Ли Цинюнь 2014: 113, 116]). Однако с точки зрения современного западного отношения к переводу версии, созданные Фэй Цинем, во многом неточны, что объясняется, конечно, различием между языками и национальными культурами.

Чтобы передать существенное в произведении (содержание, стиль и т.д.), необходимо произвести некоторые изменения (адаптируя для носителей другой культуры). Эти изменения должны быть тщательно продуманы, но переводчик, по мнению Фэй Циня, имеет право на некоторую свободу, хотя и ограниченную: «Переводчик, однако, пользуется гораздо меньшей свободой, чем автор оригинала, и должен следовать идеям автора оригинала, используя те же художественные приемы, те же выражения и ту же лексику, чтобы "воссоздать" текст в круге, определенном автором оригинала» ([Ли Цинюнь 2014: 120]).

Наиболее интересные отличия перевода от оригинала, которые мы заметили в рассказе «Ночь» (им открывается сборник переводов Казакова на китайский), связаны с тем, что Фэй Цинь привносит в современное произведение некоторые черты, близкие классической китайской поэзии.

Во-первых, это связано с воспроизведением звуков. Как известно, одной из важных черт поэтики Казакова является описание мира в его материальной конкретности, — в частности, автор замечает и передает звуки этого мира. В переводе Фэй Циня эти фрагменты прозы Казакова заметным образом трансформируются.

Так, в рассказах Казакова немало описаний шума. Слово *шуршать*

используется для описания шелеста; иногда это слово указывает на звуки движения человека: «Володя зашевелился на сене, долго возился и шуршал там...»; иногда означает звуки бьющейся рыбы: «...уже на дне карбаса, долго шуршал еще...». А слово *шуметь* используется Казаковым для описания звуков листьев: «...часто порывами налетал ветер, и тогда лес вокруг дома начинал шуметь печальным голым шумом...»; «Ветер иногда касался вершин берез и елей, и они начинали отдаленно шуметь...»; «Шумел поверху лес...»; «...то дул ветер и лопотали осины, шумели вершинами березы и ели...».

Иногда переводчик, предлагая соответствие слову «шуметь» у Казакова, вводит олицетворение, отсутствующее в оригинале и характерное для поэзии, в том и классической китайской. Например, для фразы «Ветер иногда касался вершин берез и елей, и они начинали отдаленно шуметь...» *шуметь* переведено как «喧哗» (сюань хуа), что означает «шум и гам толпы». Во фрагменте «...часто порывами налетал ветер, и тогда лес вокруг дома начинал шуметь печальным голым шумом...» *шуметь* передано как «喧器» (сюань сяо): это выражение синонимично приведенному выше «喧哗».

В китайском языке описание звуков часто заменяется звукоподражанием, — в отличие от русского языка, где этот прием используется реже. При этом звукоподражание в китайском часто выражается повтором слогов-иероглифов (наподобие того, как это происходит в русском и других европейских языках: стук-стук, bang- bang, мяу-мяу и т.д.).

Упомянутые выше *шуршать* и *шуметь*, частотные в языке Казакова, у Фэй Циня могут переводиться звукоподражаниями: 簌簌 (су-су) и 沙沙 (са-са). Например, «Шумел поверху лес...» [Казаков 1983: 437] Фэй Цинь перевел как «上面的森林发出簌簌 (су-су) 的响» [Казаков

2018: 126]; «...у меня глухо шумели отсыревшие к ночи вороха кленовых листьев...» [Казаков 1983: 437] перевел как «...针叶在我靴子低下低沉地沙沙(са-са) 作响» [Казаков 2018: 79]; «...долго возился и шуршал там...» [Казаков 1983: 10] перевел как «...弄的干草簌簌(су-су) 地响».

Аналогично при помощи звукоподражаний Фэй Цинь переводит и другие слова, обозначающие звуки. Так, фраза «Несколько секунд прошли в безмолвии, затем явственно послышался хруст валежника» [Казаков 1983: 25] переводится как «有几秒钟寂静无声, 随后清清楚楚听到了干树枝咔嚓咔嚓的响声»

[Казаков 2018: 7], используется звукоподражание “咔嚓咔嚓” (кача-кача).

Звукоподражательное удваивание нередко встречается в классической китайской поэзии. Так, подражание свисту ветра, обдувающего листья, есть в выражении 萧萧 (сяо-сяо), которое использует, например, Ду Фу: 无边落木萧萧下, 不尽长江滚滚来 («Бесконечно падают листья, бесконечно течет Янцзы»). Фонетическую организацию этого стихотворения пытался передать Ю.К. Шуцкий в своем переводе: «Беспредельно, всюду листья опадают, / Вниз летят, шурша и трепеща. / Бесконечная река спокойно протекает / И идет, волной своей хлеща»). В «Шицзин» есть подражание звукам, которые издают утки (关关 гуань-гуань). Пример звукоподражания есть у Ду Фу: 丁丁 (дин-дин), это звуки топора, рубящего дерево, слышные потому, что в горах стоит тишина (В.М. Алексеев перевел это так: «В весенних горах мне спутника нет, один я тебя ищу. / Там дерево рубят: стук-стук да стук-стук, а горы еще безлюдней»).

Звукоподражаний в переводе «Ночи» немало: «весла скрипят» переведено как 吱嘎吱嘎» (чжига-чжига); «бахнул выстрел» — 砰的一声枪响 (выстрел с звуком «пэн»); «эхо пошло» — 回声隆隆地远去 (эхо пошло с звуком «лун-лун»); «зазвенело ботало» — 铃铛叮叮当地响了起来 (зазвенело ботало с звуком «диндин-дандан») и т. д.

Между прочим, у самого Казакова тоже иногда появляются звукоподражания: «Бум! Бум!», «Тук! Тук! Тук!», «ю-ю-ю» [Казаков 1983: 280, 441, 453] и т.д. Фэй Цинь использует здесь иероглифы, предполагающие похожее произнесение: «Бум! Бум!» передано как «嘣, 嘣!» (пэн, пэн!); «Тук! Тук! Тук!» как «突, 突, 突!» (ту, ту, ту!); «ю-ю-ю» как «呦-呦-呦» (ю-ю-ю).

Особенность описания звучания речи человека у Казакова — растягивание гласных: «— Давай, давай, дава-ай»; «— Врешь, не уйдешь!»; «— Ле-ещ!» [Казаков 1983: 17]. В китайском подобное записывается иначе: с помощью длинного тире и междометия “呀(я)”, “啊(а)”, “了(лэ)”: «—Давай, давай, дава-ай» Фэй Цинь как «“拉呀, 拉呀, 拉—呀!”» (Ла-я, Ла-я, Ла—я!).

Вместе с некоторыми другими стилистическими приемами выбор именно такого удваивания придает прозе Казакова в ее китайской версии особенный оттенок традиционной поэтичности, близкой китайскому читателю.

Во-вторых, китайский переводчик добавляет образы, восходящие к древнекитайской поэзии. Слова Казакова «...поют они на низких струнах, говорят, вроде как сосны гудят...» [Казаков 1983: 29] Фэй Цинь пе-

реводит так: «它们在低音弦上歌唱, 低声诉说, 就像松涛喧嚣» [Казаков 2018: 14]. Здесь использовано словосочетание 松涛喧嚣, что значит *сосны, гудящие, как волны*; подобное встречается, например, еще у Чжао Мэнфу (династия Юань): «夜松涛枕上» («Сосновые волны всю ночь звенят на подушке»). У Тан Шуньчжи (династия Мин): «风来松涛生, 风去松涛罢» («Ветер приходит с шумом сосновых волн, ветер уходит с шумом сосновых волн»).

В-третьих, переводчик, выбирая соответствующие слова, привносит олицетворение там, где в оригинале мы не находим для него соответствий. У Казакова: «...надо будет колокол добавить, чтобы он звонил равномерно» [Казаков 1983: 30]. «Равномерно» Фэй Цинь перевел как 从容不迫, что означает «быть спокойным и невозмутимым в случае инцидента, не торопиться», так говорят по-китайски о людях. Таким образом, появляется дополнительный смысл олицетворения, отсутствующий в оригинале.

Значение действий переводчика, который не ограничивается буквальным воспроизведением оригинала, но добавляет к нему что-то стилистически маркированное, становится яснее, если обратить внимание на те смысловые потери, которые неизбежны для буквального перевода. Такой буквальный перевод есть и у Фэй Циня. Обратимся, например, к следующей фразе Казакова: «Костер потухал, угли, остывая, подергивались красноватым пеплом; кругом стояла глухая ночная тишина, только наверху, где-то в кустах, позванивая боталом, бродила лошадь» [Казаков 1983: 24–25]. Здесь слова «только наверху», как мы предполагаем, могут означать не только расположение в пространстве (лошадь находится выше, чем костер), но и, возможно, верхнюю ноту: так передается наложение звуков, как в оркестре, мелодия ботала появляется

на фоне тихого фонового звука. Такое понимание фрагмента предопределяется контекстом рассказа. Персонаж Казакова Семен говорит: «...Я как играю? Беру мелодию и прибавляю к ней еще голос, и вот песня же сама по себе, а голос вроде сам по себе» [Казаков 1983: 29]). Два разных звука, мелодия и голос, объединяются симфоническим образом, и так появляется музыка природы, музыка этой тихой ночи. А вот в переводе фразы на китайский («周围是一片荒凉的、夜的寂静，只有上面，不知哪里的灌木丛中有一匹马在游荡，脖子上的铃铛不时发出轻微的响声») слова “只有上面” (*только выше, только наверху*) означают только расположение в пространстве, что излишне конкретизирует и в результате обедняет смысл.

Конечно, даже самый качественный перевод не может быть совершенно свободен от смысловых потерь, предопределенных, в частности, тем, что разные языки рисуют разные картины мира. Небольшую коллекцию таких потерь, произошедших в переводах Фэй Циня, собрал китайский русист Хо Канин, исследовавший, как мы уже замечали выше, систему цветообозначений в прозе Казакова [Хо Канин, 2022: 94-97]. Цветообозначения у Казакова нередко оказываются метафорическими, а сама возможность метафорического употребления слова определена тем потенциально широким набором значений, в которых слово употребляется в языке. Хо Канин замечает, что некоторые недостатки перевода связаны с установкой переводчика на буквализм своего рода: так, предлагая китайские аналоги для обозначающих цвет прилагательных, переводчик не всегда учитывает, что в китайском языке эти слова употребляются не во всех тех контекстах, в которых мнимо подобные прилагательные употребляются в языке русском. Есть, конечно, и неизбежные случаи, когда обнаруживается недостаточное знакомство переводчика с деталями простонародного или архаического быта или отсутствие

в языке-реципиенте слов, полностью соответствующих некоторым обозначениям реалий в языке русском (ограничив себя темой цветообозначения, Хо Канин подбирает такие примеры из этой ограниченной области и, в частности, показывает, как в китайском переводе оказалось потерянным казаковское указание на способ топить «по-черному»). В защиту Фэй Циня заметим, что проявление здесь некоторой неосведомленности не является результатом сознательной установки переводчика, стремившегося, напротив, узнать как можно больше о том мире, который изображался в переводимой им русской прозе.

Как и некоторые другие его коллеги, Фэй Цинь не только предлагал практические решения в своей работе и образцы хорошего перевода, но и выступал как теоретик, по-своему интерпретируя знаменитую теорию перевода Янь Фу с тремя ее основными критериями: «信(достоверность), 雅(стиль) и 达(норма)» (теория была предложена в предисловии к выполненному Янь фу переводу труда Т. Гексли «Эволюция и этика» (1897)).

Сам Янь Фу не разъяснил предложенные им принципы перевода сколько-нибудь подробно, и в последующие десятилетия они разнообразно интерпретировались (см. об этом, напр.: [Юань Мяосюй 2019]). Так, в 1954 г. Кэ Бонянь (柯伯年) объяснил эту теорию более подробно в своем учебнике русского языка: «Соблюдать "信 (достоверность)" — значит верно и корректно передавать мысль, стиль и дух оригинального произведения; "达 (норма)" — это правильно и гладко выражать мысль, стиль и дух на китайском языке. "信 (достоверность)" является главным критерием, и невозможно говорить о "雅 (стиле)" и "达 (норме)" без "信 (достоверности)"».

Что касается "雅(стиля)" перевода, Фэй Цинь подчеркнул, что он должен соответствовать «элегантности» стиля оригинала («Что касается "雅(стиля)" в переводе, то он должно быть производным от "雅(стиля)"

в оригинальном тексте»).

Еще одно существенное теоретическое положение, которому, думается, сам Фэй Цинь не вполне следовал, переводя Казакова. Фэй Цинь утверждал, что, изображая речь современных людей, следует использовать современный разговорный язык, а не называемый “расширенный словарный запас”, который не соответствует современным речевым привычкам.

Чтобы достичь предельного состояния истинной «信 (достоверности)», «雅 (стиля)» и «达 (нормы)», необходимо быть знакомым с культурным контекстом оригинального произведения. По словам Фэй Циня, нельзя думать, что, когда «вы немного знаете иностранный язык, вы уже можете писать». Квалифицированный литературный переводчик должен не только владеть как минимум двумя разными языками, но и обладать знаниями в разных областях, иметь представление о культуре страны, на языке которой создано переводимое произведение.

Именно при таких условиях яркое описание красоты природы и детальное изображение эмоциональных переживаний в произведениях Казакова могут быть представлены для китайских читателей.

4.3. Выводы

Если в предыдущих главах исследовались интермедиальные связи литературы Казакова с другими видами искусства, то в четвертой главе, внимание сосредоточено на чисто литературном аспекте — на том, как творчество писателя воспринимается и интерпретируется в иной национальной словесности.

Показано, что к Казакову китайского переводчика, ровесника русского писателя Фэй Циня, приводит последовательная рецепция русской лирической прозы: к Казакову Фэй Цинь движется через Тургенева и Паустовского.

Предпринятое подробное сопоставление рассказа «Ночь» с его переводом обнаруживает некоторые черты, привнесенные переводчиком и сближающие прозу Казакова для его китайского читателя с китайской поэтической традицией: это использование удвоенных слогов-звукоподражаний, введение образов, восходящих к древней поэзии, а также добавление олицетворений, отсутствующих в оригинале.

Таким образом, демонстрируется, что переводы произведений Казакова вводят его творчество в китайский литературный контекст, особенности поэтики писателя адаптируются к восприятию иной культурной аудитории.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, обзор нескольких весьма различных контекстов, в которых может быть воспринято творчество Казакова, позволил нам сделать следующие выводы.

Опыт чтения предшественников, учеником которых Казакова охотно признавали и современники писателя. Казаковское создание “северных жителей” вдохновляется тургеневским образом «природного человека» (Манька в «Маньке», Марфа в «Порморке», Егор в «Траливали» и т.д.). Кроме этого, в произведениях Казакова описание деталей окружающей среды похоже на приемы Бунина. Из этих предшественников Пришвин играет особенную роль в творческих попытках Казакова по теме русского Севера. Два писателя использовали дневниковую прозу для записи переживаний путешествий. В то же время зрительное восприятие представляется у Пришвина и Казакова важным видом наблюдения незнакомого северного мира. Казаков сам, иногда очень явные текстуальные переключки этих предшественников, делают на фоне этих переключек особенно очевидным глубокое своеобразие поэтики и мировоззрения Казакова, обусловленное и его историческим временем, и индивидуальностью автора. В планах автора настоящей работы— по возможности более полный и подробный обзор материалов, связанных с влиянием традиции Пришвина на творчество Казакова в теме севера (особенно на произведение «Северный дневник»).

Исследование музыкальности в произведениях Казакова заключается в том, что элементы джаза, с одной стороны, выступают как эстетический компонент повествования о роли музыканта, позволяя читателю непосредственно ощущать эмоции, выражаемые персонажем через музыку; с другой стороны, джаз как специфический культурный символ советской эпохи отражает размышления музыкантов того времени о противоречии между свободой самовыражения и реальной жизнью.

В нашем исследовании анализируются эти тексты с элементами джаза в произведениях Казакова.

Анализ экранизаций произведений Казакова дает значимые материалы для осмысления вопроса о взаимодействии разных видов искусств, — вопроса, представляющего особенный теоретический интерес в наше время массовых киноадаптаций разного качества. Значимость этим экранизациям придает не в последнюю очередь личное участие писателя в работе над сценариями (хотя мера этого участия не всегда была документально зафиксирована). В предлагаемой работе подробному разбору подвергнуты первая попытка сценария фильма «Манька» (1984) (Казаков впервые как единственный сценарист) и сценарий «Великий самоед» (1981) и фильм «Великий самоед» (1981) (Казаков как соавтор сценария). Мы еще сопоставляем казаковский рассказ «Голубое и зеленое» с текстами экранизации и инсценировки (подробный анализ — в приложении).

Переводы прозы Казакова на китайский язык, предпринятые относительно недавно, показывают, в каком историко-литературном ряду китайские коллеги воспринимали его лирическую прозу. В частности, эти переводы подчеркивают поэтическое начало прозы Казакова, включая словесные обороты и образы, отсылающие читателя к классической китайской поэзии.

Итак, мы показали, как творчество Казакова «отражается в зеркалах» другого искусства, перевода на другой язык — и само отражает, трансформируя их, впечатления от прозы предшественников и визуального искусства.

Остаются открытыми некоторые локальные, но значимые вопросы: так, мы лишь предположительно и самым общим образом можем указать на то, что в русской художественной жизни 1950-х — 1960-х гг. породило сюжет «Адама и Евы» и образ главного героя, живописца Аге-

ева; кому, режиссеру или писателю, принадлежит инициатива изменений, которым подвергся текст рассказа «Голубое и зеленое» в фильме 1970 г.; какие именно музыкальные произведения, джазовые и неджазовые, вспоминал Казаков, вводя в свои рассказы сцены, в которых герои слушают, исполняют (а иногда даже и сочиняют) музыку, и т.д.

Ограниченный объем кандидатской диссертации заставил нас сознательно ограничить наши задачи: мы не рассматриваем во всей возможной полноте особенности визуального образа мира в рассказах Казакова, ограничиваясь двумя аспектами: во-первых, уже упомянутым выше сопоставлением цветообозначения в «Северном дневнике» и северном травелоге Пришвина (такой подход дает возможность увидеть прозу Казакова в историко-литературном контексте), во-вторых, тем, как в текстах сценариев, созданных самим Казаковым по его рассказам, появляются, под влиянием особенных требований кинематографа как искусства, новые визуальные образы. Конечно, визуальное у Казакова могло бы стать предметом отдельного монографического исследования. Так же за рамки настоящего исследования вынесен отдельный и сложный вопрос о ритме казаковской прозы, связанный, возможно, для самого писателя с представлением о «музыкальности».

Наши наблюдения над тем, как трансформируется проза Казакова и в созданных им самим сценариях, и в инсценировках и экранизациях, сделанных режиссерами без участия автора, могут найти свое место в истории советского литературного сценария как особого жанра и в истории постановок и экранизаций повествовательной прозы в России второй половины XX – первой четверти XXI века. Работа над этими историческими исследованиями еще предстоит нашей науке в будущем.

Кроме желательности разрешения в будущем этих вопросов, как локальных, так и общетеоретических, перспективы исследования прозы Казакова в интермедиальном контексте определяются и тем, что ее про-

должают экранизировать и использовать как литературную основу спектаклей, причем в последние годы, по нашим наблюдениям, это происходит все чаще.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники. Тексты Ю.П. Казакова

1. Балакин А.Ю. Переписка Ю.П. Казакова с архангельским книжным издательством // Русская литература. 2023. № 1. С. 236–245.
2. Казаков Ю.П. Первое свидание // Одноактные пьесы. М.: Молодая гвардия, 1955.
3. Казаков Ю.П. Голубое и зеленое. М.: Сов. писатель, 1963.
4. Казаков Ю.П. Северный дневник. М.: Сов. Россия, 1973.
5. Казаков Ю.П., Кордон А.С., Филатов А.П. Великий Самоед: Сценарий // Киносценарии, 1980: Альманах. М.: Госкино СССР, 1980. С. 123–180.
6. Казаков Ю.П. Рассказы. М.: Известия, 1983.
7. Казаков Ю.П. Мальчик из снежной ямы / Публ. У.А. Казакова // Новый мир. 1983. № 10. С. 130–174.
8. Казаков Ю.П. Две ночи: Проза. Заметки. наброски. М.: Современник, 1986.
9. Казаков Ю.П. «Жили, собственно, Россией...»: Из наследия Юрия Казакова / Публ., подгот. текста, предисл. и примеч. Т.М. Судник и И.С. Кузьмичева // Новый мир. 1990. №7. С. 114–139.
10. Казаков Ю.П. «Зачем я здесь?»: Путевой беломорский дневник 1958 года / Публ. Т.М. Судник; вступ. заметка и примеч. И.С. Кузьмичева // Звезда. 1995. № 12. С. 124–136.
11. Казаков Ю.П. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Русский мир, 2008–2011.
12. Казаков Ю.П. Камнем падает снег... / Публ. Т.М. Судник-Казаковой; подготовка текста, предисл. и примеч. Д. Шеварова // Новый мир. 2017. №8. С. 145–153.
13. Казаков Ю.П. «Это было как внезапный удар счастья...»: Неизвестные северные записи / Публ. и вступ. С.А. Шаргунов // Знамя. 2024. № 11. С. 167–177.

14. *Семенов Г.В., Казаков Ю.П.* Я буду об этом писать... // *Континент*. 2008. № 135. Электронный ресурс: <https://magazines.gorky.media/continent/2008/135/ya-budu-ob-etom-pisat-8230.html?ysclid=mmjn4xi77n19056196> (дата доступа: 09.03.2026).

15. *Конецкий В.* О Юрии Казакове // *Конецкий В.* Ледовые брызги. Из дневников писателя. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 440–542 (письма Казакова Конецкому).

16. *Литвинова М.Д.* Жизнь моя, иль ты приснилась мне?.. // *Наш современник*. 2020. № 10. С. 253–281; №11. С. 197–227 (письма Казакова Литвиновой).

17. *Шеваров Д.Г.* Юрий Казаков в «Новом мире». [Эл. ресурс] http://mx7.nm1925.ru/AboutMagazine/EventsArchive/News16_181/Default.aspx (дата публикации: 26.11.2020; дата доступа: 20.12.2024) (статья включает публикацию писем Казакова Н.П. Смирнову).

Источники. Тексты других авторов

18. *Аксенов В.П.* Дневник. Трали-вали. Перечитывая Юрия Казакова // *Огонек*. 2004. № 42. С. 52–55.

19. *Аксенов В.П.* Дневник. Пустые квинты. Перечитывая Юрия Казакова // *Огонек*. 2004. № 43. С. 48–49.

20. *Безрукова Л.Н.* Юрий Казаков: "Эти рассказы жгут мою душу" // *Труд*, 2002, 8 августа (интервью вдовы Конецкого Т.В. Конецкой об отношениях Конецкого и Казакова). Электронный ресурс: https://www.trud.ru/article/08-08-2002/44486_jurij_kazakov_eti_rasskazy_zhgut_moju_dushu.html?ysclid=mmjpprpyo203794102 (дата доступа: 09.03.2026).

21. *Вознесенский А.А.* Охота на зайца // *Вознесенский А.А.* Ахиллесово сердце. М.: Художественная литература, 1996. С. 88–91.

22. *Горышин Г.А.* С кем поведёшься. К 70-летию Ю. Казакова // *Аврора*. 1997. № 8–9. С. 118–121.

23. *Горышин Г.А.* "Сначала было слово...": Юрий Казаков // Горышин Г.А. Жребий. Рассказы о писателях. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 261–318.
24. *Горышин Г.А.* Шесть окон на Белое море // Горышин Г.А. Гора и берег: повести. М.: Современник, 1989. С. 472–543.
25. *Евтушенко Е.А.* Долгие крики; Комаров по лысине размазав...; Вологодские колокола: стихотворения // Евтушенко Е.А. Первое собрание сочинений: в 8 т. М.: АО "Х.Г.С.". Т. 2: 1959–1964. 1998. С. 299–300; С. 310–311; С. 341–342.
26. *Жирмунская Т.А.* Мы — счастливые люди // Короткая пробежка. М.: Грааль, 2001. С. 85-136. (Воспоминания о Казакове).
27. *Клецов А., Романовский В.А.* Филатов: «Великого Самоеда» спасла одинокая чайка». Интервью // Южная магистраль. 2003. №18. Электронный ресурс: <https://kharkovhumanit.narod.ru/Intervu.html> (дата доступа: 09.03.2026).
28. *Конецкий В.В.* Вспоминая Юрия Казакова. 2017 (из неопубликованного интервью Виктора Конецкого: https://baltkon.ru/fund/news/detail.php?ELEMENT_ID=1440&ysclid=m73iu0y5i6241059746) (дата доступа: 09.03.2026).
29. *Костров М.Л.* Два похода с Юрием Казаковым // Костров М.Л. Большие Свороты. М.: Сов. писатель, 1990. С. 286–312.
30. *Кьеркегор С.* Или— или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. / Пер. с дат., вступ. ст., коммент., примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб.: Изд-во Русской Христианской Гуманитарной Академии; Амфора, 2011.
31. *Леонидов И.И.* Интервью А.С. Кордона, данное в 2011 г. Ивану Леонидову для газеты «Красный тундровик». Электронный ресурс: <http://belushka.ru/forum/viewtopic.php?t=799&sid=de70f856d6c10d68a5e81cf3f9695f57%2F> (дата доступа: 05.06.2025).
32. *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: ГИХЛ, 1957.

33. *Лихоносов В.* Привет из старой России // Литературная учеба. 1991. № 5. С. 141–145 (упоминания о Казакове в письме Г. Адамовича Лихоносову).

34. *Молчанов В.С.* Художник света // Воспоминания о Михаиле Пришвине / [Составители Я.З. Гришина, Л.А. Рязанова]. М.: Сов. писатель, 1991.

35. *Нагибин Ю.М.* Дневник. М.: Книжный сад, 1996.

36. *Паустовский К.Г.* Мещерская сторона // Паустовский К.Г. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 3. М.: Художественная литература, 1992.

37. Песня, симфония, джаз // Молодая гвардия, 1964, № 7. С. 311–316.

38. *Писахов С.Г.* Воспоминания // На Северной Двине. Сборник Архангельского Общества Краеведения. Архангельск: Арханг. о-ва краеведения, 1924. С. 45–47.

39. *Писахов С.Г.* Сказки, очерки, письма. Архангельск: Сев.-зап. кн. изд-во, 1985.

40. *Писахов С.Г.* Альбом-каталог / Гос. музейное объединение "Художественная культура Русского Севера"; сост. В. Ананьиной [и др.]; вст. ст. Е. Ружниковой. Архангельск: Гос. музейное об-ние "Художественная культура Русского Севера"; М.: Северный паломник, 2020.

41. *Пьянов А.* Осень в дубовых лесах. Неоконченный разговор с Юрием Казаковым // Пьянов А. Поездка в Берново. М.: Правда, 1988.

42. *Пришвин М.М.* За волшебным колобком: Из записок на Крайнем Севере России и Норвегии. СПб., 1908.

43. *Пришвин М.М.* Собрание сочинений в 8-ти т. М.: Художественная литература, 1982–1986.

44. *Твардовский А.Т.* Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 5. Статьи

и заметки о литературе. Речи и выступления (1933–1970). М.: Художественная литература, 1980 (внутренняя рецензия 1962 г. на рукопись, датированную 1958 г.).

45. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1978–2014.

46. *Ханзен-Леве О.А.* Интермедиальность в русской культуре от символизма к авангарду. М.: Издательский центр РГГУ, 2016.

47. *Чуклин А.В.* Как «президент» Новой земли стал «Великим самодомом» // Няръяна вындер (Красный тундровик), 2021, № 20 (21077), 4 марта. Эл. ресурс: <https://nvinder.ru/article/vypusk-no-20-21077-ot-4-marta-2021-g/91255-kak-prezident-novoy-zemli-stal-velikim-sa-moedom?ysclid=mbizshgxhrj246582466> (дата доступа: 05.06.2025).

48. *Шукшин В.М.* Средства литературы и средства кино // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 6 кн. Кн. 3. М.: Надежда-1, 1998. С. 419–430.

Источники. Архивные материалы

49. Дело фильма «Король манежа» («Судьба артиста») (акты приема фильма, заключения, отзывы и др. материалы), авторы сценария: И.А. Гостев, Ю. Казаков, Ю. Чулюкин, режиссер Ю. Чулюкин // РГАЛИ. Ф. 2944 (Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии). Оп. 4. Ед. хр. 1538. 43 лл.

50. *Казаков Ю.П.* Выступление на заседании круглого стола «Песня, симфония, джаз» в редакции журнал «Молодая гвардия» Стенограмма (1964г.) // РГАЛИ. Ф. 3527 (фонд Ю.П. Казакова). Оп. 1. Ед. хр. 9. 45 лл.

51. *Казаков Ю.П.* «Гений ли Пикассо?» Статья. Автограф в блокноте (1956 г.) // РГАЛИ. Ф. 3572 (фонд Ю.П. Казакова). Оп. 1. Ед. хр. 2. 9 лл.

52. *Казаков Ю.П.* Манька. Литературный сценарий короткометражного фильма // РГАЛИ. Ф. 2453 (Мосфильм). Оп. 4. Ед. хр. 1231. 35 лл.

53. *Казаков Ю.П.* Тедди. Литературный сценарий фильма. Машинопись (1970-е гг.) // РГАЛИ. Ф. 3572 (фонд Ю.П. Казакова). Оп. 1. Ед. хр. 18. 5 лл.

54. <*Казаков Ю.П., Кордон А.С.*> Литературный сценарий фильма «Великий самоед». Вариант I // РГАЛИ. Ф. 3572 (фонд Ю.П. Казакова). Оп. 1. Ед. хр. 16. 199 л.

55. <*Казаков Ю.П., Кордон А.С.*> Литературный сценарий фильма «Великий самоед». Вариант II // РГАЛИ. Ф. 3572 (фонд Ю.П. Казакова). Оп. 1. Ед. хр. 17. 122 л.

56. Письмо Ю.П. Казакову от киностудии «Мосфильм» // Письма и телеграмма издательств «Накадули» (Тбилиси), «Литература артистикэ» (Кишинёв), журнала «Наш современник», Правления СП РСФСР, киностудии «Мосфильм», Ярославской областной филармонии и др. Ю.П. Казакову об издании его произведений, с приглашениями принять участие в заседаниях и др. // РГАЛИ. Ф. 3572 (фонд Ю.П. Казакова). Оп. 1. Ед. хр. 74. Л. 4.

57. Производственный отчет киностудии по фильму «Король манежа» (1969) // РГАЛИ. Ф. 2944 (Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии). Оп. 4. Ед. хр. 1539. 58 лл.

58. Письмо С.Г. Писахова Ю.П. Казакову 16 нояб. 1959 // РГАЛИ. Ф. 3572. Оп. 1. Ед. хр. 60. 4 лл.

59. *Райхельгауз И.Л.* «Двое в декабре». Инсценировка рассказов Ю.П. Казакова (1978г.) // РГАЛИ. Ф. 3572 (фонд Ю.П. Казакова). Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 29.

60. *Чулюкин Ю.С.* Король манежа. Режиссерский сценарий (1968) // РГАЛИ. Ф. 2944 (Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии). Оп. 6. Ед. хр. 1381. 110 л.

Научные работы, критика

61. *Аннинский Л.А.* Казаковский зов. Юрий Казаков и его мотивы // Согласие. 1993. № 5. С. 79–85.

62. *Байниева К.Т.* Традиции и новаторство в творчестве Ю.П. Казакова: Дисс. ...канд. филол. наук. М.: МПГУ им В.И. Ленина, 1993.

63. *Байниева К.Т.* Тургеневские традиции в творчестве Ю.П. Казакова // Проблемы советской литературы: Межвузовский сборник научных трудов. М.: Изд-во "Прометей" МПГУ им. В.И. Ленина. 1991. С. 56–65.

64. *Балакин А.Ю.* Белое море Юрия Казакова спустя полвека: В Койде и Майде летом 2014 года // Соловецкое море. Историко-литературный альманах. 2015. № 14. С. 141–146.

65. *Балакин А.Ю.* По следам героев «Северного дневника» Юрия Казакова // Балакин А.Ю. Близко к тексту. Разыскания и предложения. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.; М.: «RUGRAM_Пальмира», 2022.

66. *Балакин А.Ю.* Реальность и литература в рассказе Юрия Казакова «Нестор и Кир» // Новый мир. 2021. №7. С. 144–153.

67. *Балакин А.Ю.* Юрий Казаков на берегах Белого моря. По следам героев «Северного дневника» // Соловки в литературе и фольклоре (XV–XXI вв.): Сборник научных статей и докладов международной научно-практической конференции, Архангельск, 15–21 сентября 2014 года / Соловецкий государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник. Архангельск: Соловецкий музей-заповедник, 2015. С. 238–251.

68. *Баранова М.С.* Особенности нарратива и синтаксиса в рассказе Ю.П. Казакова "Свечечка" // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 6(91). С. 524–527.

69. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

70. *Бойко М.* Пересуды в бумажном некрополе // Независимая газета: Ex Libris. 2007, 9 августа. Электронный ресурс: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2007-08-09/1_peresudy.html?ysclid=mmjq0bcmgb168034076 (дата доступа: 09.03.2026).
71. *Боровская А.А., Егорова О.Г., Спесивцева Л.В.* Неклассические принципы сюжетосложения в лирических рассказах Ю. Казакова // Вестник МГЛУ. Сер. «Языкознание и литературоведение». 2022, № 1(865). С. 150–158.
72. *Ведута О.В.* Символическая насыщенность цветообозначения green в английских идиомах // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. Вып. 3. С. 11–14.
73. *Власов В.Г.* Стили в искусстве. СПб.: Кольна, 1998.
74. *Габрилович Е.И.* Об описательных элементах в сценарии // Габрилович Е.И. Вопросы кинодраматургии. М.: ВГИК, 1984.
75. *Галимова Е.Ш.* Художественный мир Юрия Казакова. Архангельск: Изд-во Помор. гос. пел. ун-та, 1992.
76. *Галимова Е.Ш.* Поэзия пространства: образы моря, реки, леса, болота, тундры и мотив пути в Северном тексте русской литературы. Архангельск: КИРА, 2013.
77. *Георгиевский А.* Обретение дома. О творчестве Юрия Казакова // Литература в школе. 1988. № 6. С. 12-18.
78. *Головкин Н.А.* Хочу быть первым Казаковым: жизнь и творчество Ю. Казакова (1927–1982) // Уроки литературы. 2018. № 11. С. 2–5.
79. *Голубева Е.В.* Универсальные и национально-культурные особенности звукоподражаний // Филологические науки. Вопросы теории и практики. В 2 частях. Ч. II. № 9. 2015. С. 77–80.
80. *Горовой Л.* Продолжатель классических традиций [Предисловие] // Казаков Ю. Разлучение душ. Из повести "Две ночи" // Воин. 1997. № 1. С. 45.

81. *Гужиева Н.* "Северный дневник" Юрия Казакова // Север. 1975. №12. С. 116–122.
82. *Гусев В.* Судьба Казакова // Казаков Ю.П. Избранное. Рассказы. Северный дневник. М.: Художественная литература, 1985. С. 3–10.
83. *Гусейнова Г.М.* Концепты "свет" и "цвет" в художественной картине мира Ю.П. Казакова. Дисс. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2009.
84. *Данилова С.П.* Рассказы Ю.П. Казакова. Поэтика жанра. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1995.
85. *Дворцова Н.П.* М. Пришвин и Ю. Казаков (к постановке проблемы) // Поэтика писателя и литературный процесс. Тюмень, 1988. С. 80–87.
86. *Дмитриев В.Ф. Шукарев А.В.* Эволюция жанров кинодраматургии: от «эмоционального сценария» А.Г. Ржешевского до «поэтического сценария» А.И. Снежина // Поэтический сценарий. Сб. ст. под ред. А.И. Снежина. М.: Ангел, 2012.
87. *Дрога М.А. Юрченко Н.В., Фуникова С.В.* Языковая природа ономастопеи // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 4. С. 67–73.
88. *Егнинова Н.Е.* Рассказы Ю.П. Казакова в контексте традиций русской орнаментальной прозы. Дисс. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2006.
89. *Зверева Т.В.* «Осень в дубовых лесах» Ю. Казакова сквозь призму кинематографического взгляда // Вестник Удмуртского университета. Сер. «История и филология». 2017. Т. 27. № 6. С. 937–941.
90. *Зубарева Е.Ю.* «В этом мире особенно нужен Чехов»: к вопросу о традициях русской классической литературы в прозе Ф.Н. Горенштейна // Вестник Московского ун-та. Сер.9: Филология. 2011, № 6. С. 21–35.
91. *Иванов А.П.* Поэтика рассказов Юрия Казакова. Дисс. ... канд.

филол. наук. М.: Литературный институт имени А.М. Горького, 2002.

92. *Иванова И.Н.* Северный текст в современной отечественной прозе: версия Дмитрия Иванова // Современные проблемы науки и образования. 2015, № 1–2. С. 187–194.

93. *Ивченков В.И.* Лингвостилистика тропов Юрия Казакова. Минск: Пачатковая шк., 2002.

94. *Казаркин А.П.* Поэтика современного лирического рассказа (проблема автора). Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1974.

95. *Кобелева О.Ф.* Традиции И.С. Тургенева в современной литературе (на материале произведений Д. Гранина, Ю. Казакова, В. Солоухина). Дисс. ... канд. филол. наук. Днепропетровск, 1992.

96. *Колокольцев Е.* Составление киносценария как приём школьного анализа литературного произведения // Литература в школе. 2010. № 4. С. 39–41.

97. *Кольцова Н.З., Неклюдова О.А.* К вопросу о кинематографической технике в творчестве М. Булгакова: от «Дьяволиады» к «Мастеру и Маргарите» // Вестник Бурятского гос. ун-та. 2015. Вып.10 (1). С. 155–161.

98. *Ковыришина О.А.* Диалектика времени и вечности в художественном сознании Михаила Пришвина. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2005.

99. *Комышкова Т.П.* Сознательное и неосознанное в семантике цвета в рассказах Ю. Казакова // Православие и культура. 2002. С. 217–222.

100. *Коноплев Б.Н.* Основы фильмопроизводства. М.: Искусство, 1969.

101. *Кочнова К.А.* Импрессионизм в пейзаже А.П. Чехова: лингвистический аспект // Филология и человек. 2016. № 1. С. 144–150.

102. *Кротова Д.В.* Синтез искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX века (Андрей Белый, З.Н. Гиппиус,

А.С. Грин, М.М. Зощенко). М.: Директ-Медиа, 2022.

103. *Куделько Н.А.* Традиции поэтики И.С. Тургенева в русской литературе XX века (Б.К. Зайцев, К.Г. Паустовский, Ю.П. Казаков). Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2005.

104. *Кузнецова А.А.* Проза Ю.П. Казакова (проблематика и поэтика). Дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001.

105. *Кузьмичев И.* Юрий Казаков. наброски портрета. М.: Советский писатель, 1996.

106. *Кузьмичев И.С.* Жизнь Юрия Казакова. Документальное повествование. СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга, 2012.

107. *Куликова И.С.* Две цветные картины мира // Русская речь. 1971. № 3. С. 10–17.

108. *Лебедев Н.А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 – 1934 годы. М.: Искусство, 1965.

109. *Лейдерман Н.Л.* Традиции классического реализма. Юрий Казаков // Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература XX века (1950 – 1990-е годы): В 2 т. Т. 1. М.: Академия, 2003. С. 339–358.

110. *Лейдерман Н.Л.* Восторг и трепет бытия. О рассказах Юрия Казакова // Литература. 2001. № 7. Электронный ресурс: <https://lit.1sept.ru/article.php?id=200100704&ysclid=mmjqspdo65629570175> (дата доступа: 09.03.2026).

111. *Лили Д., Михайлова М.В.* Цикл очерков М. Пришвина "В краю непуганых птиц": поиски жанра // Вестник Московского ун-та. Сер. 9 "Филология". 2021. № 2. С. 122–131.

112. *Лишова Н.И.* Религиозные поиски народа и интеллигенции в очерке М.М. Пришвина "За волшебным колобком" // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2010. № 32 (213). Филология. Искусствоведение. Вып. 48. С. 71–73.

113. *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 30–42.

114. *Лю Вэньфэй*. Перевод и изучение русской литературы в Китае // Новое литературное обозрение. 2004. № 69. С. 322–328.

115. *Мартыанова И.А.* Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник Челябинского гос. пед. университета. Серия филол. наук. 2017. № 1. С. 136–141.

116. *Маслихова А. Н.* Вербальное и визуальное на уроке внеклассного чтения по рассказу Ю.П. Казакова «Тедди (история одного медведя)» // Магистр — науке и образованию: актуальные проблемы современного литературного образования: материалы XI Международной научной видеоконференции. М.: МПГУ, 2025. С. 59–65.

117. *Махинина Н.Г.* Проблема нравственных ценностей в творчестве Ю. Казакова. Дисс... канд. филол. наук. Казань, 1997.

118. *Михеева Г.В.* Специфика художественного пространства сказок С.Г. Писахова // Litera. 2018. № 4. С. 168–174.

119. *Можжаев А.Б.* Особенности российского сценария // Синописис и сценарий, 2006. № 7. С. 186–190.

120. *Мирзоева В.М., Кузнецова А.А., Аксенова Е.Д.* Особенности психологического анализа в рассказах Ю.П. Казакова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филол. науки. 2015. № 2. С. 184–190.

121. *Недзвецкий В.А.* Возврат к жизни. Лирическая новеллистика Юрия Казакова // Литература в школе. 2001. № 2. С. 20–25.

122. *Нельзина Ю.А.* Качественные прилагательные и глаголы со значением цвета как идиостилевое средство реализации художественного концепта в творчестве М.М. Пришвина // Вестник Удмуртского университета. Филологические науки. 2006. № 2. С. 105–112.

123. *Нельзина Ю.А.* Функционирование цветового концепта в мифологическом дискурсе (на материале произведений М. Пришвина) // Вестник Удмуртского ун-та. 2005. № 5 (2). С. 35–40.

124. *Никитина М.В.* Художественное пространство «Северного

дневника» Ю.П. Казакова // Северный текст русской литературы. Архангельск: Поморский университет. Вып. 1. 2009. С. 111–129.

125. *Огрызко В.В.* Нерасслышанная музыка Юрия Казакова // Москва. 2014. № 10. С. 182–191.

126. *Огрызко В.В.* Впереди истории // Литературная Россия. Интернет-портал. 2006. № 50. Электронный ресурс: <https://litrossia.ru/item/1444-oldarchive/?ysclid=mmjqxr1v33713110658> (дата доступа: 09.03.2026).

127. *Омельян А.М.* Ю.П. Казаков и И.А. Бунин: аспекты творческой эволюции и внутрилитературного взаимодействия. Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГГУ им. М.А. Шолохова. 2009.

128. *Омельян А.М., Благасова Г.М.* Человек и природа в рассказах И.А. Бунина и Ю.П. Казакова // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. 2007. № 3. С. 189–194.

129. *Орлицкий Ю.Б.* Поэтическое vs стиховое в прозе Юрия Казакова // Свет слова... Сб. научн. трудов. Калуга: Политоп, 2018. С. 133–143.

130. *Пахтусова В.Н.* Жанровые традиции русской литературы XIX – XX веков в творчестве Ю.М. Нагибина. Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2019.

131. *Павлов Ю.М.* Юрий Казаков: мгновения русской души // Павлов Ю.М. Человек и время в поэзии, прозе, публицистике XX–XXI веков. М.: Литературная Россия, 2011. С. 112–132.

132. *Панфилов А.М.* Художественный мир Юрия Казакова и духовные традиции русской литературы. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999.

133. *Плужник В.В.* Социальная критика действительности в советском кинематографе 1970-х годов // Культурология. 2016. № 3. С. 232–234.

134. *Поспелова О.В.* Элементы мифологизма в произведениях

М. Пришвина и Е. Замятина о русском севере // Филология. 2016. № 1. С. 126–134.

135. *Пономарева З.Н.* Виды глагола в разных коммуникативных типах текста (по рассказу Юрия Казакова) // Проблемы преподавания филологических дисциплин в новых образовательных условиях: Материалы докладов и сообщений XXVI международной научно-методической конференции памяти Надежды Тихоновны Свидинской. СПб.: СПбГУ промышленных технологий и дизайна, 2021.

136. *Резаков Р.О.* Мотив джаза как социокультурный феномен в произведениях Дж. Селинджера и В. Аксёнова // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2019. Т. 29, вып. 2. С. 349–353.

137. *Ружникова Е.И.* Поэтическая душа Русского Севера // Русское искусство. 2006. № 2. С. 93–97.

138. *Саввина Г.А.* Эволюция образа автора в творчестве Ю. Казакова. Дисс. ... канд. филол. наук. М.: Моск. пед. гос. ун-т, 1998.

139. Свет слова... Сборник науч. трудов к 90-летию Ю.П. Казакова / сост., вступ. ст., ред. Е.А. Балашова, И.А. Каргашин. Калуга: Политоп, 2018.

140. *Семенова Н.В.* Джаз в России // История джаза на современном этапе развития музыкальной педагогики. Традиции и новаторство: материалы первой студенческой международной научно-практической конференции. М.: Ритм, 2019. С. 101–109.

141. *Сидорова А.Г.* Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка). Дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул: Алт. гос. ун-т, 2006.

142. *Созина Е.К.* Север в литературе путешествий начала XX века // Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы. Под ред. Т.И. Печерской, Н.В. Константиновой. Новосибирск, 2016.

143. *Сыров В.Н.* Джаз как искусство // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 1 (22): С. 52–56.
144. *Трефилова Г.* Природа и человек в творчестве М. Пришвина // Вопросы литературы. 1958, №9. С. 92–119.
145. *Тимофеева А.М.* Сравнительный анализ лексики со значением зеленого цвета в идиолектах Дж. Даррелла и М.М. Пришвина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 5 (59): в 3-х ч. Ч. 1. С. 148–151.
146. *Тишунина Н.В.* Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедиального анализа. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998.
147. *Тишунина Н.В.* Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы II научно-практич. конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева. М.: Моск. гос. пед. ун-т, 2002.
148. *Турбин В.* Юрий Казаков: человек и писатель // Казаков Ю.П. Рассказы. М.: Известия, 1986. С. 466–476.
149. *Фесенко Э.Я.* Притяжение Севера. Архангельск: САФУ, 2015.
150. *Флаккер А.* Живописная литература и литературная живопись. М.: Три квадрата, 2008.
151. *Хо Канин.* Поле цвета в словарном представлении и его воплощение в художественном тексте (на материале рассказов Ю. Казакова). Дисс. ... канд. филол. наук. Спб., 2022.
152. *Хо Канин.* Цветопись в рассказах Ю. Казакова // Известия ВГПУ. 2020. № 1(286). С. 129–133.
153. *Холмогоров М.* Это же смертное дело!..: Перечитывая Юрия Казакова // Вопросы литературы. 1994. № 3. С. 3–20.
154. *Христофоров В.* "Послушай! Не идёт ли дождь?" (Штрихи к портрету Ю.П. Казакова) // Север. 1985. № 9. С. 90–97.

155. *Чебракова Е.В.* Традиции И. Бунина в творчестве Ю. Казакова // Литературный процесс: традиции и новаторство. Архангельск, 1992. С. 210–224.

156. *Чекулина Н.А.* Лирическая проза Юрия Казакова (проблематика и жанровые особенности). Дисс. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1983.

157. *Черняк В.Д., Канин Хо.* Цветовая палитра рассказов Ю. Казакова: лексическое воплощение // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2017. № 184. С. 26–30.

158. *Чжан Л.* Лиричность точки зрения в прозе Ю. Казакова // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 3(88). С. 577–579.

159. *Чэнь Яньсю.* Роман И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» в Китае: восприятие, интерпретации, влияние. Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ имени М.В. Ломоносова, 2019.

160. *Шаргунов С.А.* Зачем я здесь. Юрий Казаков: недописанная жизнь. Главы: Побег с Евтушенко; «Гад, чего под ружье лезешь?»; Июньский лед; Русский в Париже; Как он был диссидентом // Знамя. 2025. № 12.

161. *Шаргунов С.А.* Зачем я здесь. Юрий Казаков: недописанная жизнь. Главы: Начало // Новый мир. 2026. № 1. С. 7–54.

162. *Шаргунов С.А.* Зачем я здесь. Юрий Казаков: недописанная жизнь. Главы: История Нестора // Горький. Эл. Ресурс: <https://gorky.media/fragments/zapretnaya-muzhikovskaya-pravda?ysclid=mmqlj3go4s643353892> (дата доступа: 14.03.2026)

163. *Шеваров Д.* Юрий Казаков и нереализованный сценарий // Российская газета. 2022. 03 августа.

164. *Шилова Н.Л.* Карельские реалии в рассказе Ю. Казакова «Адам и Ева» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2014. № 5. С. 82–85.

165. *Шилова Н.Л.* Юрий Казаков и Карелия (по материалам писем к Ортьё Степанову 1961–1968 годов) // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2017. № 3. С. 115–120.

166. *Шилова Н.Л.* Остров Киж и русская литература. Петрозаводск: ПетрГУ, 2018.

167. *Ян Янь.* К вопросу о влиянии Константина Паустовского на китайскую литературу // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016, № 11 (65): В 3-х ч. Ч. 1. С. 62–67.

168. *Ярмолич Ф.К.* Джаз, власть и горожанин в Советском Союзе 1950 – 1960-х гг. // История повседневности. 2024. № 2(30). С. 218–229.

169. *Ясакова Е.А.* Русская лирическая проза XX века: теория и методика. Учебное пособие. Саратов: Саратовский источник, 2023.

170. *Юань Мяосюй.* Переводческая трактовка вариативности в китайском языке: способ межкультурной коммуникации // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. 2019. № 4. С. 143–153.

Справочная литература

171. *Белокурова С.П.* Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2006.

172. *Березович Е.Л., Галинова Н.В., Гусева Л.Г., Гусельникова М.Л., Доровских Л.В., Зорина С.В., Рут М.Э., Теуш О.А., Феоктистова Л.А.* Словарь говоров русского севера. Том VII Л–М. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2018.

173. *Муравьев Д.* Лирическая проза // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 175–177.

174. *Гуральник У.* Литература и кино / Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 179–181.

Публикации на китайском языке

175. *Казаков Ю.П.* Осень в дубовых лесах / Пер. Фэй Цинь. Хэбэй:

Образовательное издательство, 2018. (卡扎科夫, 橡树林里的秋天, 非琴译, 河北: 商务印书馆, 2018)

176. Казаков Ю.П. Сборник прозаических текстов / Пер. Фэй Цинь. Тяньцзинь: Литературное издательство «Байхуа», 1992. (卡扎科夫, 橡树林里的秋天, 非琴译, 天津: 百花文艺出版社, 1992)

177. Ли Цинюнь. Литературные труды Фэй Циня. Тяньцзинь: Байхуа вэньи, 2014. (李庆云, 非琴文艺杂谈, 天津: 百花文艺出版社, 2014). С. 113–121.

178. Китайско-русский словарь. Группа составления китайско-русских словарей Шанхайского института иностранных языков. Пекин: Коммерческая печать, 2004.

179. Современный словарь китайского языка (现代汉语词典) / Редакция словарей, Институт лингвистики, Китайская академия общественных наук (中国社会科学院语言研究所词典编辑室). Пекин: Коммерческая печать (北京: 商务印书馆), 2016.

**ПРИЛОЖЕНИЕ. АЛЬТЕРНАТИВНЫЙ ФИНАЛ СЦЕНАРИЯ
ПО РАССКАЗУ «ТЕДДИ»
ПРОШЕЛ МЕСЯЦ...⁵³**

Небольшая, утонувшая в снегах деревня. Дымки вертикальными столбами поднимаются над снежными крышами.

За околицу на широких охотничьих лыжах, без палок, выходит здоровый мужик. Ружье висит у него поперек груди. Руки мужика лежат на ружье. Впереди охотника весело бежит собака.

День в лесу. Все деревья засыпаны снегом. Под тяжестью снега молодые березки согнулись дугой.

Охотник медленно бредет лазами⁵⁴. Ружье у него теперь перекинуто через плечо. К поясу привязаны шкурки трех белок. На шапке одно ухо опущено, другое поднято вверх.

Слышен далекий лай собаки. Охотник останавливается, наставляет ухо, потом, размахивая руками, торопливо бежит на лай.

Осторожно подходит к большой сосне, смотрит вверх из-за оснеженного куста. Собака лает, выпуская клубочки пара, царапает лапами ствол.

Наконец охотник замечает движение в сосновых лапах, вскидывает ружье... Сухо, негромко звучит в морозном воздухе выстрел. Сначала медленно, потом все быстрее, сбивая с нижних ветвей снег, падает вниз комочком белка.

Собака подхватывает ее, треплет. Налетает охотник.

— Пурга! С-скотина! Дай сюда! — орет он.

⁵³ Орфография и пунктуация машинописи сохраняется. — *Прим. Л.Ю.*

⁵⁴ То есть звериными тропами. В этом значении слово употребляется в специальном жаргоне охотников. Чуть ниже будут использоваться слова из этого жаргона — «оклад», «чело» берлоги. Обращение к жаргону, думается, противоречит жанровым требованиям сценария (сценарий должен служить руководством к действию для режиссера и оператора, то есть должен быть общепонятен) и выполняет собственно художественные задачи. Эти особенности стиля текста дополнительно убеждают нас в том, что он написан именно Казаковым. — *Прим. Л.Ю.*

Отбирает белку, улыбается тут же, ласково треплет собаку.

— У, сскотина! Молодец, Пурга, — добродушно ворчит он, принимаясь свежевать тушку.

...Снова медленно и чутко продвигается в лес охотник. Вдруг совсем рядом злобный лай собаки, не такой, как на белку, а захлебывающийся, с хрипом.

Снежный куст колеблется, сквозь осыпавшийся снег просовывается голова охотника. Взглянув туда, где лает собака, охотник пугается и с треском выламывается из куста. Сорвав ружье, он торопливо вставляет в стволы патроны с пулями, потом зовет сипло:

— Пурга! С-скотина... Скорей сюда! Ко мне!..

Взяв на поводок подбежавшую собаку, охотник осторожно выглядывает из-за елки. Вместе с ним как бы выглядываем и мы и видим берлогу Тедди!

— Может, ушел, взбудился?.. — шепчет охотник. — Оклад бы исделать...

Погрозив собаке, по-прежнему держа ее на поводке, охотник начинает широким кругом обходить берлогу, ища выходной след. Но ничто не нарушает девственной чистоты и пушистости снега — медведь в окладе.

...Небольшая комната отделения связи при сельсовете. По временам начинает постукивать телеграфный аппарат, но молодой парень, сидящий за барьером, не обращает на него внимания, позевывая читает «Огонек». За окном смеркается, начинает бубнить движок, лампочка под потолком разгорается. В отделение связи вваливается давешний⁵⁵ охотник, здоровается, берет телеграфный бланк, умащивается за столом, пыхтит, царапает пером. Снег на шапке у него и на плечах начинает таять.

⁵⁵ Слово, нередко встречающееся в прозе Казакова. — Л.Ю.

Подает телеграмму парнишке. Бланк крупно: «Медведь есть сделал оклад отпишите приедите и когда к сему Афанасий».

Лунная ночь в лесу. Поляну пересекают четыре волка. Берлога Тедди, заиндевелые, закуржавившие⁵⁶ ветки над ней, легкий парок.

...Яркий день на маленьком полустанке. Возле ларька на перроне несколько человек пьют пиво. Снег скрипит у них под ногами. Тут же рядом другой ларек, от него отходит Афанасий, две авоськи через плечо, в авоськах батоны, сигареты, три бутылки водки. Подходит к саням, садится в сено. Лошадь подбирает сено со снега, собака умильно смотрит на хозяина. Афанасий отламывает ей полбатона, бросает, потом, подумав, отламывает еще колбасы от кольца, тоже бросает. Открывает бутылку, копошится в мешке, достает стакан, выковыривает пальцем мусор из него, потом отколупывает пробку на бутылке, наливает стакан. Пьет, таращит глаза и выдувает из себя спиртной дух. Облако пара. Зажевав чуть хлебом с колбасой, с наслаждением закуривает, смотрит в даль, на убегающие блестящие рельсы среди снегов.

Слышен звук поезда. Поезд приближается, гремит, потом начинают визжать и ныть на морозе тормоза, поезд останавливается. Из вагонов почти никто не выходит, высовываются только проводники, сходят две-три фигуры из местных с поднятыми воротниками полушубков и с мешками, да из мягкого вагона спрыгивают три охотника-москвича, оглядываются.

Широко улыбаясь, помахивая рукой, двигается к ним Афанасий.

— Вон он!

— А! Афанасий, привет!

— Здорово, милый, как дела!

⁵⁶ Слово, употребляемое, по данным Национального корпуса русского языка, весьма нечасто, встречается у Казакова («Двое в декабре»). — Л.Ю.

Афанасий со всеми за руку, потом, разговаривая, идут к лошади. Садятся. Афанасий вопросительно показывает им свою початую бутылку. Охотники улыбаются, хлопают по своим мешкам. Тогда Афанасий хлебает еще, уже из горлышка, остатки закупоривает бумажкой, сует за пазуху, берет вожжи. Поехали! Собака по укатанной дороге весело бежит впереди.

...Рассвет в деревне. На крыльце невыспавшиеся охотники. Подпоясывается Афанасий, сует за ремень топор, ружье берет в руки, кричит девчонке-дочке:

— Пургу в повети замкни, гляди не выпусти!

Под скулеж и слезный лай запертой собаки, выходят в проулок. Двое саней. Вторая лошадь привязана к задку передних саней. Все заваливаются в передние сани, умащиваются поудобнее, прижимаясь друг к другу. Из саней торчат только валенки да стволы ружей.

За околицей Афанасий говорит:

— Тпру!..

И закладывает патроны в ружье. Москвичи, зашевелившись, следуют его примеру. Афанасий сморкается на сторону, вытирается рукавицей и трогает лошадь.

Лесная поляна. Из-за елок показываются лошади. Снег глубок и от лошадей идет пар. На поляне лошадей останавливают, охотники вылезают, разбирают и надевают лыжи.

Небольшая поляна перед берлогой Тедди. Афанасий с ружьем в одной руке и с длинной жердью в другой знаками расставляет охотников по номерам.

Став на свой номер, каждый охотник слезает с лыж и начинает утаптывать место, чтобы ловчее было стоять. Движения всех осторожны и бесшумны.

Когда все встали по номерам, Афанасий тихо заходит берлоге в тыл. Вот он подошел близко, нагнулся, рассматривает, куда сунуть

жердь. Осторожно пробует в одном месте, жердь не идет. Тыкает в другое место — не идет.

Наконец, попал, жердь проходит. Афанасий всовывает ее почти всю в берлогу и, натужившись, ворочает ее, будто тесто месит.

Тотчас раздается рев, сначала негромкий, потом все усиливающийся.

Чело берлоги со стороны охотников. Афанасия мы не видим, видим только верхний конец жерди, ее круговые движения. Иней и снег осыпаются с кряжа, под которым берлога. Рев все усиливается.

И вот среди белой кисеи осыпающегося снега мелькает черное, на снег выскакивает Тедди и сразу же бежит к крайнему правому охотнику.

Охотник прикладывается и бьет быстрым дуплетом.

Раненый Тедди осаживается, рывкает и поворачивает налево.

Он поравнялся со средним номером.

Тот давно уже держит ружьё у плеча.

И опять сухие два выстрела, почти в упор.

Тедди суется в снег ничком.

Потом в последнем усилии приподнимается на передних лапах, тянет вверх залепленную снегом и окровавленную голову, стонет.

И ещё один выстрел слева.

Последний.

С хрипом вывалив язык, Тедди валится на бок.

Охотники бросаются было к нему с криками:

— Так его!

— Дошёл!

Но их останавливает предостерегающий крик Афанасия. Он вышел из-за берлоги и тоже идёт к Тедди, но ружьё держит у плеча. Идёт и кричит:

— Уши, уши! Гляньте на уши... Если прижаты, значит живой...

Все глядят на уши Тедди. Уши распустились, глаза его полузакрыты, лоб наморщен, будто он глубоко задумался...

Сходятся к нему охотники, окружают, смеются, закуривают.

И тихо возникает давешняя мелодия на саксофоне и голос диктора грустно заключает фильм...⁵⁷

⁵⁷ Предполагаемых слов диктора в машинописи нет. Последние слова рассказа здесь, видимо, вряд ли подходили бы. — Л.Ю.