

Учредитель – Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«Национальный исследовательский
Томский государственный университет»

ТЕКСТ.
КНИГА. КНИГОИЗДАНИЕ

TEXT. BOOK. PUBLISHING

Научно-практический журнал

2019

№ 20

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
(свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-52489 от 21 января 2013 г.)

Подписной индекс в объединенном каталоге «Пресса России» – 42043

Журнал включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны
быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой
степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук»,
Высшей аттестационной комиссии

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА
«Текст. Книга. Книгоиздание»**

Айзикова Ирина Александровна – главный редактор
д-р филол. наук, профессор, зав. кафедрой общего литературоведения, издательского дела и редактирования Томского государственного университета
E-mail: wand2004@mail.ru

Воробьева Татьяна Леонидовна – зам. главного редактора
канд. филол. наук, доцент кафедры общего литературоведения, издательского дела и редактирования Томского государственного университета

Баль Вера Юрьевна – ответственный секретарь
канд. филол. наук, ст. преп. кафедры общего литературоведения, издательского дела и редактирования Томского государственного университета

Гридина Татьяна Александровна – д-р филол. наук, зав. кафедрой общего языкознания и русского языка Уральского государственного педагогического университета

Ершов Юрий Михайлович – д-р филол. наук, зав. кафедрой телерадиожурналистики Томского государственного университета

Есипова Валерия Анатольевна – д-р ист. наук, доцент кафедры общего литературоведения, издательского дела и редактирования Томского государственного университета

Жилякова Наталия Вениаминовна – д-р филол. наук, зав. кафедрой теории и практики журналистики Томского государственного университета

Калиткина Галина Васильевна – д-р филол. наук, профессор кафедры русского языка Томского государственного университета

Мароши Валерий Владимирович – д-р филол. наук, профессор кафедры русской литературы и теории литературы Новосибирского государственного педагогического университета

Пугачев Валерий Вениаминович – д-р филол. наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и издательского дела Башкирского государственного университета

Старикова Галина Николаевна – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка Томского государственного университета

Шарафадина Клара Ивановна – д-р филол. наук, профессор кафедры журналистики Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов

Щитова Ольга Григорьевна – д-р филол. наук, доцент кафедры русского языка как иностранного Томского политехнического университета

Адрес редакции и издателя: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет, сайт <http://journals.tsu.ru/book/>

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ

К читателям	5
<i>Демидова О.Р.</i> «Ларец» М.Н. Германовой как хранилище памяти	6
<i>Воробьева Т.Л.</i> Синтез документального и художественного в мемуарной прозе К.А. Коровина («Шаляпин. Встречи и совместная жизнь»)	23
<i>Суханов В.А.</i> Личный дневник в структуре документального и художественного повествования: «Отблеск костра» и «Старик» Ю. Трифонова	35

КНИГА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

<i>Панина Н.Л.</i> Французский оригинал дневника А.В. Чичерина 1812–1813 г.	55
<i>Крылова С.В.</i> Функции дневниковой главы в автобиографии Н. Берберовой «Курсив мой»	72
<i>Имхелова С.С.</i> Дневник современного евразийца в книге бурятского поэта Б. Дугарова «Сутра мгновений» (Улан-Удэ, 2011)	88

ВОПРОСЫ КНИГОИЗДАНИЯ

<i>Брызгалова М.Д.</i> Татьяна Толстая-блогер: приемы самопрезентации	107
<i>Смирнова А.И.</i> «Эпистолярный дневник» писателя и адресат-современник (В.П. Астафьев «Нет мне ответа...»)	122
<i>Плеханова И.И.</i> Вера Павлова: «Интимный дневник отличницы» как опыт поэтической рефлексии	136
Сведения об авторах	162
Правила оформления статей	163

CONTENTS

PROBLEMS OF TEXT: THEORY AND PRACTICE

To the Reader	5
<i>Demidova O.R.</i> M.N. Germanova's <i>My Treasure Casket</i> as a Memory Archive	6
<i>Vorobyeva T.L.</i> The Synthesis of the Documentary and the Artistic in the Memoir Prose by K.A. Korovin (<i>Chaliapin. Meetings and Living Together</i>)	23
<i>Sukhanov V.A.</i> A Personal Diary in the Structure of Documentary and Literary Narration: <i>Otblek Kostra</i> and <i>Starik</i> by Yu. Trifonov	35

BOOK IN CULTURE

<i>Panina N.L.</i> The French Original of the Diary of Aleksandr Chicherin, 1812–1813	55
<i>Krylova S.V.</i> Functions of the Diary Chapter in Nina Berberova's Autobiography <i>The Italics Are Mine</i>	72
<i>Imikhelova S.S.</i> The Diary of a Modern Eurasian in the Book by the Buryat Poet B. Dugarov <i>The Sutra of Moments</i> (Ulan-Ude, 2011)	88

BOOK PUBLISHING

<i>Bryzgalova M.D.</i> Tatyana Tolstaya, a Blogger: Ways of Self-Presentation	107
<i>Smirnova A.I.</i> The "Epistolary Diary" of a Writer and a Contemporary Addressee (Viktor Astafiev's <i>I Have No Answer...</i>)	122
<i>Plekhanova I.I.</i> Vera Pavlova: <i>The Intimate Diary</i> <i>of an Excellent Student</i> as an Experience in Poetic Reflection	136
Information About the Authors in Russian	162
Rules for Article Submission	163

К читателям

Вашему вниманию предлагается тематический выпуск журнала, посвященный дневниковой прозе. В нем публикуются статьи сотрудников Национального исследовательского Томского государственного университета, Новосибирского национального исследовательского государственного университета, Российского государственного института сценических искусств, Московского государственного областного университета, Московского городского педагогического университета, Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина, Бурятского государственного университета имени Доржи Банзарова и независимого исследователя.

Замысел такого номера связан с эскалацией в современной культурной ситуации (национальной и мировой) разных форм Я-высказывания, спровоцированных не в последнюю очередь развитием электронных форм создания и распространения текстов. Кроме того, дневниковая форма спровоцирована в нашей стране снятием цензуры в печатной литературе, либерализацией права на частное мнение: наряду с мемуарами дневник становится формой не агитации или протеста, но «голоса вне хора».

В статьях, вошедших в первый раздел журнала, анализируются содержательность текстообразования дневника, процесс перевода эмпирического восприятия реальности в субъективную картину мира, материализуемую, отчужденную в «теле текста». Второй раздел номера актуализирует вопросы влияния контекста культуры на формы и функции дневника. В третьем разделе дневниковая проза рассматривается сквозь призму издательских проблем.

Хочется надеяться, что статьи этого выпуска журнала привлекут внимание литературоведов, исследователей культуры, психологов, социологов и издателей.

Редакционная коллегия журнала выражает благодарность доценту кафедры истории русской литературы XX века филологического факультета Томского государственного университета Т.Л. Рыбальченко за большой вклад в подготовку выпуска.

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ

УДК 130.2:314.743

DOI: 10.17223/23062061/20/2

О.Р. Демидова

«ЛАРЕЦ» М.Н. GERMANОВОЙ КАК ХРАНИЛИЩЕ ПАМЯТИ

Аннотация. *Представлен вариант интертекстуального прочтения воспоминаний М.Н. Германовой «Мой ларец с драгоценностями», развернутого в методологических процедурах семиотического анализа и герменевтической интерпретации. Основным объектом анализа является структурообразующий концепт воспоминаний – Память, имплицитно присутствующая в тексте в широкой семиотической парадигме: от Памяти-хранилища до Памяти-покаяния. Значительное внимание уделяется используемым мемуаристкой стратегиям выстраивания автообраза, образов значимых других, образов Московского художественного театра, Москвы и эпохи в целом.*

Ключевые слова: *память, воспоминания, мемуарный текст, дневник, эмиграция, ларец, драгоценности, театр.*

Статья основана на воспоминаниях одной из самых известных актрис Московского художественного театра Марии Николаевны Германовой (1883–1940), написанных в эмиграции в 1930-е гг. На титульной странице текста – примечание рукой Германовой: «Начала писать в 1931 г.», некоторые из последующих глав также датированы автором: «Эта глава написана в 1936 г.» («Софья»), «Эта глава начата в 1937 г.» («Агнес»), «Начата осенью 1937 г.» («Лотос»), «Январь 1938 г.» («Последняя глава») [1. С. 47, 108, 125, 179, 264]. Вероятно, общая авторская редакция книги осуществлялась не ранее конца 1938 – начала 1939 г.: к последнему абзацу семнадцатой главы «Прага», в котором рассказывается о праздновании двадцатилетнего юбилея творческой деятельности Германовой в столице Чехии, к упоминанию о поздравительной

телеграмме от московского МХАТа сделана авторская помета: «Декабрь 1938 г.» [1. С. 235].

Полное название воспоминаний – «Мой ларец с драгоценностями» – эксплицирует два основных образа, на которых держится текст: «ларец» как сакральное, закрытое, замкнутое на ключ, недоступное чужому взгляду личное пространство-хранилище и любовно собранные в нем и оберегаемые самые дорогие «драгоценности» души – «мечты и мысли», хранимые, как «ребенок под сердцем» [Там же. С. 59]. А предпосланный автором тексту эпиграф – контаминация двух строк пушкинского стихотворения «Вновь я посетил...» (1835) (у Пушкина: «Минувшее меня объемлет живо», у Германовой: «Минувшее я вновь переживаю...») – эксплицирует центральный концепт воспоминаний – Память-переживание, в ларце которой сохраняются сокровища души, накопленные на протяжении долгой жизни, и задает общую ностальгическую тональность мемуарного текста. Светлой и мудрой печали подводящего философский итог жизни пушкинского стихотворения, которое принято считать своего рода духовным завещанием поэта потомкам, у Германовой противопоставлен мотив сопровождавшей ее всю жизнь тоски, «тонкой боли в сердце», которую в живописи она выразила бы «далекими голубыми горами, нежным небом и высокими деревьями»: «С детства вселилась она в мою душу; как только себя помню – помню и эту тоску. Полосы тоски нападали на меня всю жизнь и до сего дня. И когда бы это ни было, чувство ее, ощущение ее, совершенно то же самое, что тогда в раннем детстве, что теперь в старости или что было в молодости и в зрелости» [Там же. С. 52]. Тоска эта могла быть светлой, связанной с молитвой, ожиданием перемен, восхищением красотой окружающего мира, влюбленностью, в том числе – в персонажей пьес, в которых Германова была занята в театре, но прежде всего – с присущим ей стремлением к идеализации действительности, к «другому миру», жившему в ее воображении как память о чем-то, существовавшем в прошлых жизнях других людей или только в ее мечтаниях: «Влюблялась я всегда искренне и пылко, но влюблялась в образ, созданный моей собственной фантазией и

исканьем души. <...> Но именно эта-то отвлеченность и придавала мистичность тем тоскливым и сладким увлечениям, словно из какого-то другого мира навевались они, проходили как дорогое воспоминание... Всегда сопровождалась она тоской, особенно когда образ был далекий и литературный. Тогда не образумливалась, не исцеляла так быстро проза, и я уносилась мечтами и тоской без удержу. Месяцами томилась и лелеяла я эту тоску по ком-нибудь, давно отжившем иногда или не существовавшему вовсе» [1. С. 124]. Однако с возрастом пришло понимание того, что «тяжка она, настоящая-то тоска», а светлая грусть молодости «была только пророческим предчувствием теперешних скорбей: потерь, изгнания, чужбины, озабоченной старости, обманчивой красоты...» [Там же. С. 88].

Сквозным для всего мемуара является образ ларца-копилки и хранилища памяти (ср., напр.: «Эти воспоминания о навсегда ушедшей и неповторимой ни в нашей, ни в следующей за нашей жизни я тоже храню, как драгоценности, в ларце моей памяти» [Там же. С. 160]). Образ неоднократно обыгрывается автором в тексте, представляя то заветными бабушкиными сундуками и укладками, с которыми связаны самые ранние детские воспоминания и начало формирования жизненных установок: «Бессознательно я стала подражать бабушке: стала молчать и терпеть, спрятав в укладку драгоценное приданое – мечты и мысли¹» [Там же. С. 59; см. также с. 57, 58]; то «хрупкой плетеной корзиночкой», подаренной мемуаристке в эмиграции как напоминание о той старинной фарфоровой коробочке, в которую Германова складывала свои украшения в счастливые московские годы [Там же. С. 253]. Однако в двадцатой, предпоследней и самой короткой главе воспоминаний, получившей название «Ноктюрн», Германова подводит предварительный итог жизни, обращаясь к себе и к тем, кто станет

¹ Присущая натуре и усиленная воспитанием староверки-бабушки замкнутость, стремление отгородиться от окружающих, уйдя в свой внутренний мир (молитву), обусловила парадоксальное соотношение приватного и публичного в жизни мемуаристки: публичная по роду профессиональной деятельности фигура – известная актриса, она стремилась жить как приватная персона, обрегая свою приватность от внешнего вторжения.

читать и оценивать ее текст¹, и образ намеренно семиотически снижается: наполненный сокровищами ларец утрачивает высокий сакральный смысл, оборачиваясь предметами сугубо бытовыми и при этом пустыми, «обманными»: «Ну вот, повытаскала вам из моего *ящичка* все драгоценности, которыми одарили меня Бог и жизнь. Вы, кто будете читать про них, молодые ли наши или, Бог даст, внуки мои, оцените их по-своему. <...> Я перебирала для вас мои ожерелья, колечки днем или при теплом свете вечерней лампы. Тогда камушки сверкали и смеялись, но часто закрывала я шкатулку, тушила свет, и в тиши ночи находили и на мою душу тени – предвестницы скорой тени смертной, и сердце настораживалось. <...> Ночь. Ночь. Остановка. Покой. Конец. <...> Ночь покойно, холодно смотрит на вас, судит безжалостно и строго; и стыд, и отчаянье, и жалость о том, что все так безвозвратно ушло, что нельзя поправить, давят душу. Ночь – одиночество, пустота, обман. Обман! Самая худшая из всех “неизгладимых обид”. То, что блистало днем, было ли действительно драгоценно? Не пуста ли *шкатулочка*? Не закрыть ли ее на ключ и не бросить ли ключ в море?» [1. С. 258] (курсив мой. – *О.Д.*).

«Ноктюрн» завершается обещанием еще одной главы, которую те, кому адресованы воспоминания, прочтут, когда автора «уже не будет», и предварительно названной «Смертью смерть поправ», – вероятно, таков был первоначальный замысел автора. Однако в январе 1938 г. была написана «Последняя глава», ставшая заключительной в окончательном варианте текста. В ней образы ларца и драгоценностей уходят вглубь, присутствуя имплицитно, но при этом вполне отчетливо просвечивая сквозь текст написанный. На первый план выходит образ Высшего Судии, а Память-переживание становится Памятью-покаянием, хранящей и по самой строгой мере переоценивающей все дурное и хорошее, темное и светлое, из чего складывалась жизнь мемуаристки. Еще одна намеренно неточная пушкинская цитата, из «Воспоминания» 1828 г. («Когда для смертного умолкнет шумный день...»), –

¹ Очевидное свидетельство того, что текст предназначался не только для чтения «чужими глазами», но и для последующей публикации.

«И с отвращением читаю жизнь мою» (у Пушкина: «И с отвращением читаю жизнь мою...») – работает как своего рода смысловой enjambement, возвращая читателя к «Ноктюрну» и вопросу об истинной ценности сохраненного в ларце Памяти. Отрицание ее в «Последней главе» лишь кажущееся, если вспомнить дважды повторенное утверждение автора в одной из предшествующих глав (Гл. XIII. Семья): «Ведь это все было – значит, и есть¹. <...> Я чувствую, что этого не может взять у меня никто, это всегда со мной, и я благодарю Бога за то, что есть – было – это счастье, и эту ладью, нагруженную сокровищем радости, я не отпускаю уплыть от своего берега, а как скупой запираю глубоко и только редко, только в “полночь” ухожу в эти потайные покои. <...> Слава Богу за радость, за красоту, за счастье, за Россию. Было это? Есть? Будет? Какая разница?!» [1. С. 191]. Подтверждением тому служит и финал актуализированного цитируемой строкой пушкинского стихотворения: «Но строк печальных не смываю».

В предпоследнем абзаце – своеобразном предупреждении потомкам – образы ларца и драгоценного дара окончательно сводятся воедино в образе построенного на песке дома, который «ломается и падает на безобразные куски» из-за «неистинного», «греховного», «без страха Божьего» обращения с дарами, «даже когда они и не спрятаны под спуд, а пущены честно и успешно в оборот» [Там же. С. 264].

«Ларец» Германовой – это ретроспективно разворачиваемый свиток судьбы, из которого растет Книга жизни, понимаемой автором как накладывающиеся друг на друга годы учения и годы странствий, последовательно выстраивающиеся в «двойную спираль» пути к себе и к Богу: «Во всякой жизни есть темные стороны, неприглядная иногда подкладка, грехи и ошибки, и свойственно иногда человеку исказить то прекрасное, что дает ему Бог и судьба, и во грех обращать эти дары. Но не это я вспоминаю, а благодарной памятью возвращаюсь к тому прекрасному, что дал

¹ Ср. утверждение С. Горного в написанной в эмиграции мемуарной книге «Только о вещах»: «Раз что было, значит, оно вечно» [2. С. 105]; подробный анализ мемуаристики Горного см.: [3].

мне Бог, – Россия, русская земля, русский народ. <...> Вспоминая, стараюсь останавливаться на том, что дает новый поворот “двойной спирали”, двигавшей и устремлявшей талант, Богом врученный. <...> Труден был мой путь оттого, что гнала “двойная спираль” все выше и выше» [1. С. 54–55].

В соответствии с этой авторской установкой складываются основные параметры текста: аксиология, структура, образы значимых других и тот образ самой себя, который мемуаристка выстраивает в тексте для тех, кому он адресован на внешнем и внутреннем уровнях. Внешние адресаты указаны прямо: мемуаристка либо непосредственно обращается к ним, либо называет их как своих эвентуальных читателей¹. В результате создается трехуровневая иерархия предполагаемых адресатов, выстроенная по принципу близости–отдаленности их во времени и пространстве: сын – эмигрантская молодежь межвоенных десятилетий – грядущие поколения. Представляется, однако, что основным адресатом текста является сама мемуаристка, использующая его как пространство разговора с собой, позволяющего в режиме обратной хронологии и диалога себя-теперешней с собой-бывшей заново пережить и переоценить различные коллизии своей жизни, себя и пройденный путь в целом, чтобы окончательно выверить систему ценностей, на которые опиралась и вокруг которых «выстраивала» и «собирала» себя. О том, насколько пристрастным был этот разговор и насколько тщательной – работа по созданию образа, свидетельствуют наличие нескольких вариантов текста и многочисленные авторские исправления в различных вариантах, купюры, контаминированные фрагменты, перекрестные отсылки, которые постарались учесть публикаторы воспоминаний.

¹ См., напр.: «Милый мой сыночек, пишу это я главным образом тебе и всем юным душам; хочу рассказать мой путь: как талант, данный Богом одной русской актрисе, развился в обстановке России, ее культуры, эпохи перед войной, которая была насыщена всякими возможностями»; «И вот увидите, милые, как суров всегда был мой путь», «С благодарной любовью буду рассказывать тебе о детстве», «Многое, многое не взыщется с вас, милые мои русские юные изгнанники, многое простится вам, когда вспомнится, что лишены были вы этого счастья, этой ласки земли вашей» [Там же. С. 54, 55, 69] и др.

наний¹. Об этом же свидетельствует сопоставление текста воспоминаний с текстом дневников, позволяющее проследить скрупулезную редакторскую работу Германовой над окончательным вариантом воспоминаний².

Четыре «кита» аксиологии Германовой – вера (православная), искусство (литература³, живопись и прежде всего – театр и МХТ как высшее воплощение самой идеи Театра), семья (главным образом сын), Россия (русская культура) и Москва⁴ как ее «сердце»⁵. Соответственно четыре главные ипостаси ее личности, на основании которых выстраивается образ – православная христианка,

¹ Подробнее об истории издания воспоминаний см.: [5. С. 45–46, 426].

² В Музее МХАТ хранятся дневники Германовой с 1904 по 1938 г.; фрагменты дневников 1917–1920 гг. опубликованы в томе воспоминаний [1. С. 267–341].

³ Ср. воспоминания о детских годах: «Страсть моя к чтению и восторг перед образами доводили меня до боли и тоски по ним. Подобно снам и мечтам, это была как бы вторая жизнь, жившая рядом с дневной, явной» [Там же. С. 65].

⁴ Москва появляется в тексте как город полноты жизни, романтики юности и молодости, надежды и счастья, ср.: «Грохочущая мостовая, сияющие на солнце купола, теплынь, цветущая сирень всюду в садах, приподнятое настроение»; «Прелесть ранней, наивной молодости, незабвенное обаяние Москвы, ее улиц и весенних сумерек»; «Для нас, москвичей, Москва, улицы, дома, ее камни, снега, воздух, – все было как бы близким существом. Оно сберегало, грозило, звало, умиротворяло...». Реальная и «разночинная», она противопоставляется «городу-сну» Петербургу, после «тихой, снежной, беленькой, низенькой, кривенькой нашей Москвы» представлявшемуся чем-то «необыкновенным», ненастоящим, «сказочным», литературным: «Петербург остался городом-мечтой Пушкина, городом-призраком Достоевского. Некоторые дома, особенно дворы, были совсем как декорации к романам Достоевского, да и все казалось как будто не в жизни, а в романе или поэме». После Октябрьского переворота «пышная красавица Москва превратилась в безобразную нищую»: «На улице не было привычного шума саней, лошадей, звона трамваев, колоколов. Было везде зловеще и тихо. <...> Магазины были опустошены, закрыты, пустые окна их темнели дырами от разбитых стекол, вывески сорваны, изрешечены пулями, дома тоже изъязвлены были пулями <...> Что-то было унизительное и оскорбительное в этой грязи и неряшливости, как будто кто-то нарочно изорвал, испачкал, сломал, измываясь над тем, что было лучшего и что дорого нам было и внешне, и внутренне <...> Эта загаженность прошлой пышности пригнетала отчаянием» [Т. С. 80, 88, 89, 159, 161, 199, 201].

⁵ Ср., напр.: «Кроме задач, относящихся к пути и к росту моего ремесла, – создание семьи, твоё детство, отъезд из России, сохранение семьи в беженстве» [Там же. С. 142].

актриса, мать, носительница усвоенной в раннем детстве и унесенной в изгнание основанной на православии русской культуры в ее дореволюционном изводе. Четыре основные группы значимых других:

– бабушка и мать: первая открыла красоту истинной веры в ее самом строгом старообрядческом изводе и задала основу личности (аскетизм, внутренняя дисциплина, терпение, послушание, совесть, стремление к чистоте помыслов, любовь к ближнему, отвращение к греху), вторая сердцем поняла и приняла стремление к театру и не чинила препятствий на избранном пути;

– великие актрисы (Ермолова и Дузе) как объекты поклонения и образцы для подражания¹; учителя и коллеги по МХТ;

– сын и муж;

– москвичи как квинтэссенция русскости; после отъезда из Москвы и из России – русские изгнанники обоих поколений.

В известной мере четырехчастность замысла нашла отражение и в структуре воспоминаний, по крайней мере повествовательного их блока, хронологически и тематически состоящего из четырех неравных частей, три из которых посвящены российскому периоду и повествуют о детстве (гл. I–IV), жизни в театре (гл. V–XII), семейных радостях, московском быте и крушении прежней безмятежно-счастливой жизни (гл. XIII–XIV²), а в четвертой (гл. XV–XIX)

¹ Ср.: «Ермолову чтит я всегда глубоко и верно, с детства и до конца. Это была необыкновенная актриса»; «В это время (в последний год гимназии. – *О.Д.*) вошел в мою жизнь образ Дузе. <...> Ей я доверила мои мечты, тоску, – все те сокровища, которыми душа так расточительно владеет только в молодости. Мечты о сцене слились с мечтой о Дузе. Любовь к ней тоже хранилась в тайне, как бесценное сокровище. И она была им поистине. <...> Образ Дузе заменил мне бабушку; он так же непреклонно вел меня, вел по пути возвышенного и в искусстве, и в жизни. <...> После бабушки никто так не помог, не воодушевил, как она». Показательно, что интенционально комплементарное сравнение с Режан Германова восприняла как «пустую, ничего не значащую гостинную фразу» [1. С. 76, 91, 92, 103].

² Показательно, что глава XIV не имеет названия, однако ей предпослан эпиграф – строка из стихотворения А.К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь...» (1856): «Рушенье светлых миров в безнадежную бездну хаоса» [Там же. С. 196]; еще одна безымянная глава, одиннадцатая, воссоздает эпоху 1912 г. между ролями Грушеньки и Екатерины Ивановны: жизнь в имени Стаховичей в Орловской

идет речь о годах изгнания. Построенное в линейной хронологии повествование завершается в девятнадцатой главе; что же касается последующих двух глав, о которых уже шла речь выше, позволено предположить, что им исходно предназначалась роль эпилога-послания – идейно и эстетически завершающего воспоминания, но при этом отличного от основного корпуса текста иной жанровой специфики с выраженной оценочно-дидактической функцией.

Однако последовательность частей и глав, как и их объем (соответственно 30, 96, 20 и 50 страниц), обусловлена не только хронологическим принципом, но и значимостью каждого из описываемых периодов жизни для становления личности, тех «поворотов», из которых складывалась жизнь мемуаристки и о которых она впоследствии писала: «Вообще всегда все повороты моей жизни были очень резкие. Вся моя жизнь разбивается на совершенно отдельные куски, непохожие друг на друга. Менялось все. Создавалась совсем другая обстановка, другие люди окружали меня, и сама я менялась» [1. С. 89].

Детство – самое начало пути, когда закладываются определяющие дальнейшую жизнь основы характера; ср.: «Многого достигла, многого добилась я благодаря суровой школе бабушки. На огрубевших от моления коленках поднялась на многие высоты». Детские годы – «самые драгоценные, самые важные», к ним мемуаристка обращается «как к казначею во время нужды». Именно с той поры «двойной спиралью горело в детской чистой душе два чистейших пламени: искусства и религии. И не расставались эти два устремления никогда и потом, во все долгие годы пути». В детстве родились любовь к театру и мечта о нем, неотделимые от любви к Богу, и мемуаристка «замкнула <...> глубоко в сердце самое дорогое: мечту о сцене и религиозность». В детские годы

губернии, путешествия по Тульской, Вольнской, Полтавской, Рязанской губерниям, начало работы над пьесой Л. Толстого «Живой труп», постановку «Трех сестер», размышления мемуаристки о пьесах Чехова и природе актерского мастерства; в одном из вариантов мемуара главе предпослан эпитафия из стихотворения А. Плещеева «Всю-то, всю мою дорожку...» (1862): «Было время золотое, / Да как сон оно прошло...» [Там же. С. 162].

вместе с подружкой по гимназии Е. Рощиной-Инсаровой, чей отец держал театр в Кускове, Германова поклялась стать актрисой: «“Мы будем актрисами”, – шептала она с побледневшим лицом. И прижав руки к груди, и я повторяла за ней: “Будем, будем...” Как обет, как клятва звучали эти слова» [1. С. 54, 55, 58, 61, 129].

Самым значимым поворотом в жизни Германовой стало «открытие» для себя Московского Художественного театра. Первым виденным там спектаклем стал «Царь Федор Иоаннович», и после спектакля Германова «долго ехала домой. Предчувствия и зовы, какая-то сладкая тоска от радости нахождения, почти обретения, и страх, и вера закрутили душу как воронкой» [Там же. С. 88]. Театр уберег ее душу, со временем излечив от повальной «болезни эпохи» – декадентства и неотделимого от него культа индивидуализма, перераставшего в эгоизм¹; ср.: «Это было время расцвета индивидуализма. Мы все тогда носились со своими переживаниями, изысканными настроениями, берегли и холили наши индивидуальности. <...> Ницше, Гюисманс, Ибсен, Пшибышевский, Шницлер, Гауптман, Кнут Гамсун, Бальмонт, Верлен, Роденбах, Бёклин, Штук, Скрябин, Вагнер и им подобные художники творили наши вкусы. <...> Я, грешным делом, пила уксус в погоне за интересной бледностью. Наслаждалась длинными, медленными прогулками, без цели, по незнакомым, безлюдным улицам, лучше всего вдоль стены какого-нибудь сада». Поступление в Школу Художественного театра, в отношение к которому, по ее словам, «вылилось» все: «набожность, любовь к Дузе, устремленность мечты», перевернуло всю жизнь, придав ей совершенно иной смысл: «Все свои силы, всю свою душу отдала я беззаветно Театру. <...> Я все оставила и вошла в Театр как в потерянный и вновь обретенный родной дом, храм. И эта всецельная преданность, эта жертва вменялись мне» [Там же. С. 87, 93].

¹ Вспоминая себя в первые годы своей сценической деятельности – первую роль Софьи в «Горе от ума», Германова пишет о том, как стремилась «нахвататься сил», как «жадно, бессовестно брала их, где только могла», жертвуя всем «Мамоне эгоизма» [Там же. С. 114].

Воспитанная бабушкой жертвенность в сочетании с заветом Дузе «Сакрифьяре» определили дальнейший путь как путь жертвенности, послушания и святого служения. На принятие в труппу театра она смотрела «как на постриг. Даже ходила всегда в черном платье», как выражении того, что вся ее жизнь «была замкнута в стенах Театра, как в стенах монастыря» [1. С. 100]¹. О театре Германова вспоминает как о сакральном месте, и все «театральные» главы проникнуты идеей жертвенного дара, добровольно приносимого на алтарь искусства, и отделенности театральной жизни от реальной, ее «приподнятости» и «замкнутости»: готова учебные спектакли, ученики Школы «готовились к жертвенности»; театр воспринимался как «секта», как «монастырь» и как «храмина для молитвы», талант – как нечто данное свыше, сакральное, а люди театра – как «рыцари, жрецы какого-то мистического ордена»; работа актрисы – «путь души», а не просто «внешняя старательность ремесла или специальности из честолюбия или корысти»; работа возносит «выше всего низменного», заключая «в высокую, светлую башню» [Там же. С. 94, 98, 111, 122, 133, 134, 140]. Избранной «возвышенной» тональности не нарушают даже воспоминания о непростых отношениях со Станиславским и иронические описания театрального быта [Там же. С. 100–107].

В главах последней части Германова неоднократно сопоставляет беженские труппы, в том числе Качаловскую и Пражскую группы², и европейские и американские театры с Художественным периодом расцвета, основой которого, по ее убеждению, была присущая только МХТ система нравственных принципов, называемая ею этикой Театра. Нравственности как залогоу успеха театра она

¹ Главы, повествующие о театре и сыгранных ролях, в значительной мере опираются на изданные в 1936 г. на английском языке воспоминания Вл.И. Немировича-Данченко [4].

² Ср.: «В нашей группе, даже когда еще были Книппер и Качалов, я, кажется, первая, а потом чуть не единственная, спохватилась, затревожилась о том, что Группа становится беженской, теряет *этику* Театра – как горячо взялась я за заботу, за работу, за борьбу с этим духом разложения. То же и со второй, Пражской группой» [1. С. 142]; подробнее о Качаловской и Пражской группах см.: [6–8].

посвятила специальную статью «Наш Театр», вошедшую в изданный в Праге в 1922 г. сборник «Артисты Московского Художественного театра за рубежом» [9]; фрагмент этой статьи включен мемуаристкой в воспоминания [1. С. 216, 221].

Неудивительно, что, мысленно возвращаясь к годам службы в МХТ, Германова называет главы воспоминаний по именам сыгранных ею в театре ролей или авторов пьес («Софья», «Агнес», «Островский», «Грушенька»)¹, поскольку каждая роль ретроспективно воспринимается ею как очередная важная веха, как «эпоха» жизни, как меняющий ее личность «поворот». Софью Грибоедова («Горе от ума») и Агнес Ибсена («Бранд») Германова вспоминает как «целые эпохи, ступени на <...> пути, совершенно отличные друг от друга»². В «эпоху Софьи» она «чуждалась всех, не верила никому»; в «эпоху Агнес», «наоборот, искала, прислушивалась к другим, любила слушать критику» [Там же. С. 132]. В «эпоху Софьи» в ее жизни «царил <...> мрачный эгоизм», в «эпоху Агнес», когда актриса ушла в свою работу «как в келью», – «изнеженная холя дарованья», этот период стал «плавильным горнилом, где в чистоте работы сгорело, как в огне, много сору, все, что было надуманного, навязанного» [Там же. С. 132, 134, 147].

Переход к Островскому («На всякого мудреца довольно простоты») изменил не только состояние духа: «с этой пьесой начинается совсем новый период, поворот <...> пути»³, «мне было спо-

¹ Германова упоминает далеко не все, а лишь самые значимые для становления ее личность роли; всего за 13 сезонов, с 1902/1903 до 1918/1919 гг., она сыграла 23 роли, полный список которых см.: [Там же. С. 376–377]

² Сразу после Софьи Германова сыграла Марину Мнишек в пушкинском «Борисе Годунове», однако вспоминает об этой роли как о своей неудаче, поскольку не была к ней готова, «еще не могла совладать с такой задачей, как играть Пушкина» и «играла Марину под ибсеновским знаком, честолюбивой, односторонне, литературно» [Там же. С. 123].

³ Значимость поворота обусловлена переходом к русскому репертуару: до Островского Германова играла иностранок (не считая Софьи, «первой, неопытной, незоснанной, роли»), начиная с «Мудреца» «заиграла милые русские образы...» [Там же. С. 144] (здесь же мемуаристка перечисляет все сыгранные ею до 1917 г. «русские» роли).

койно, радостно жить в этот русский период», но и бытовую сторону: «хорошую, но неудобную, мрачную квартиру» сменила «светлая, ясная», а «истеричную» прислугу Олю – «золотой человек» Татьяна Ниловна; Германова «перестала носить только черное, как в посту», и начала одеваться «так изысканно, что даже для репетиции делала платья, которые подходили бы к роли, которую репетировала» [1. С. 143, 149, 151].

Если Островский «успокоил, окликнул по-русски» русскую душу актрисы, то Достоевский (Грушенька в «Братьях Карамазовых») «перевернул ее до глубины». По признанию Германовой, Агнес сделала из нее актрису, Грушенька – человека [Там же. С. 158]. Потом была Лиза в «Живом труп» Л. Толстого – пьесе, оказавшейся «поворотной» и в личной жизни Германовой: весной того же сезона, когда поставили «Живой труп», в 1912 г., она венчалась в Исаакиевском соборе с Александром Петровичем Калитинским. И в том же году осенью сыграла Ольгу в «Трех сестрах», после которых театр стал называться театром Чехова. К роли Ольги, ставшей очередной «большой ступенькой» ее актерского пути, Германова «подошла как актриса <...> и, приступая к сокровенным тайнам души образа», приближалась «к самой душе автора» [Там же. С. 168]. В этом же сезоне 1912/1913 гг. сыграла Екатерину Ивановну в одноименной пьесе Л. Андреева, роль, знаменательную тем, что в ней Германова «нашла себя» [Там же. С. 168, 179]; в 1915 г. она повторила эту роль в поставленном по сценарию Андреева фильме А. Уральского, в котором играла со своими партнерами по спектаклю – И. Берсеневым, М. Дурасовой и Н. Массалитиновым. Наконец, в 1915/1916 гг. – роль Доны Анны в поставленном для Пушкинского вечера «Каменном госте», свою «лучшую роль», которая «подняла <...> именно подняла» актрису «до каких-то высот, до какого-то аполлоновского света» [Там же. С. 184].

За Доной Анной последовала Катя в «Будет радость» Мережковского – пьесе, с которой, по позднейшей оценке Германовой, для нее мог начаться «новый период образов, более отвлеченных, философских, психологических, как бы новоибсеновских, но не схематичных, как у него, а более глубоких, возвышенных и чело-

вечных в широком смысле» [1. С. 187]. Последней работой в дореволюционном театре стал порученный Германовой «опыт над Тагором» – неосуществленная постановка «Короля темного чертога» (в 1919 г. отрепетированный спектакль был показан Станиславскому в помещении театра «Летучая мышь»). А потом «все пошло прахом», и в результате русской катастрофы Германова «осталась без Театра, без Москвы, без дома, одна, сама <...> без рамки, без поддержки милой родной земли». Ей предстояло «самое потрясающее, большое и трудное <...> открытие себя как личности» [1. С. 196, 219]. И пришло понимание того, что себя можно обрести, лишь все потеряв.

Беженские и послероссийские главы воссоздают историю выживания в условиях кровавого хаоса пореволюционных лет и закрепления на новой почве в эмиграции. Внешне этапы эмигрантской жизни маркированы географически, по названиям городов и стран, где мемуаристка жила или бывала («Прага», «Париж–Лондон–Париж», «И даже Америка»). Однако речь в последней части воспоминаний идет не только и не столько о перипетиях беженского и эмигрантского быта, хотя текст вовсе не «безбытен»: он изобилует описаниями тягот пореволюционной московской жизни, отъезда – по существу, бегства – из Москвы, скитаний по охваченному гражданской войной Югу России, первых, самых трудных, лет эмиграции. При этом бытовому тексту присущи две особенности: во-первых, он в значительной мере основан на дневниковых записях, иногда вплоть до прямых цитат и текстуальных совпадений¹; во-вторых, отчетливо распадается на два сосуществующих в памяти мемуаристки пласта. Первый, «верхний», более

¹ Ср., напр., описание октябрьских дней в Москве, сочельника 1920 г. в беженском поезде [Там же. С. 198, 214, 292, 334] и др.; блоковское «...о всех усталых в чужом краю», процитированное в дневнике 1920 г. [Там же. С. 335], становится названием четырнадцатой главы, повествующей о первых годах эмиграции. Очевидно, что дневники послужили основой и для российской части; так, в главе «Софья» встречается первая отсылка к дневнику: «И в дневниках писала о том же: о работе, о страданиях, борьбе...»; в главе «Семья» цитируется дневниковая запись от 12 июля 1916 г. [Там же. С. 114, 190].

близкий по времени, – беженский и эмигрантский; второй, проступающий сквозь него глубинный, – навсегда ушедший в прошлое дореволюционный московский и усадебный, хранящийся на самом дне ларца (см., напр., сравнение пражского, парижского и московского быта в главе «И даже Америка» [1. С. 246–247]).

И все же центральной темой остается Театр, а история жизни в эмиграции разворачивается как история беззаветного служения Актрисы русскому театру и русской культуре, позволяющего заново обрести себя в новых жизненных «поворотках», сохраняя и умножая богатства души на пути «вперед и вверх» – к себе и к Богу¹.

Первая глава «Ларца» завершается признанием, как представляется, задающим аксиологию и семиотику текста в целом: «Не знаю, как у других, но не только в молодости, но и всю жизнь я жила как бы приготавливаясь, ожидая, как бы в предисловии к подлинной, настоящей жизни, которая когда-то после должна была наступить. Даже и теперь я не умею жить настоящим, и как ни сладко и ни прекрасно кажется прошлое с этого склона – уже вниз, все еще жду света впереди» [Там же. С. 57]. Этот «свет» отзывается в завершенной в январе 1938 г. покаянной и предостерегающей «Последней главе» как животворное средство против того уныния, которым, как своей «хитрой изнанкой», «лукаво обертывается» закоренелая гордость [Там же. С. 264]. И в последней дневниковой записи, сделанной 30 декабря того же года: «Моцарта, светлого, ясного, радостного, может понять только тот, кто страдает»².

Литература

1. Германова М.Н. Мой ларец с драгоценностями : Воспоминания. Дневники. М. : Русский путь, 2012. 448 с.
2. Горный С. Альбом памяти. СПб. : Гиперион, 2001. 192 с.

¹ Ср. рассуждение о беженстве: «Путь беженства – самая крутая грань, самый высокий горный хребет, который мы перевалили <...> Бросая дом, разрушая свой очаг и уходя навсегда от него, уносили с собой то духовно существенное, что не хотели отдать насильно, и, придя в новую страну, строили и создавали вновь это самое, – то, что боялись потерять, оставшись» [Там же. С. 208–209].

² Цит. по: [5. С. 27].

3. Демидова О. Эмигрантские сны наяву: Сергей Горный // *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*. 10. Sen. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012. L. 201–210 (Acta Univesitatis Wratislaviensis N 3436).
4. Nemirovich-Danchenko VI.I. *My Life in the Russian Theatre*. Boston : Little, Brown & Co, 1936. 428 p.
5. Корчевникова И.А. Она жила, как чувствовала, и чувствовала, как жила // Германова М.Н. *Мой ларец с драгоценностями: Воспоминания. Дневники*. М. : Русский путь, 2012. С. 5–48.
6. Подгорный Н.А. *Воспоминания (1919). Дневник поездки за «Качаловской группой» (1921) / публ., вступ. ст. и коммент. М.В. Львовой // Мнемозина : документы и факты из истории отечественного театра XX века / ред.-сост. В.В. Иванов. М. : Индрик, 2014. Вып. 5. С. 363–494.*
7. Inov I. *Divadelní a koncertní ruské emigrace v Československu ve 20-40. letech 20. století*. 2 s. Praha : Národní knihovna ČR, 2003. 425 s.
8. Senelick L. *Wandering Stars. Russian Émigré Theatre. 1905–1940*. Iowa : University of Iowa Press, 1992. P. 216–218.
9. Германова М.Н. *Наш театр // Артисты Московского Художественного театра за рубежом*. Прага : Наша речь, 1922. С. 11–14.

M.N. Germanova's *My Treasure Casket* as a Memory Archive

Tekst. Kniha. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing, 2019, 20, pp. 6–22.

DOI: 10.17223/23062061/20/2

Ol'ga R. Demidova, Leningrad State University (Saint Petersburg, Pushkin, Russian Federation). E-mail: ord55@mail.ru

Keywords: memory, memoirs, diary, emigration, casket, treasures, theatre.

Relying on the methodology of hermeneutic interpretation and semiotic analysis, the article presents the intertextual variant of interpretation of M.N. Germanova's memoir *My Treasure Casket* written in emigration and retrospectively summing up the author's long and eventful life as a personality, as a famous Moscow Art Theatre actress, as a mother, as a Russian émigré preserving and representing Russian culture in exile with the intention of figuratively "handing" it to the new generations of Russian exiles who might further on bring it back to Russia. The central concept of the memoir is that of memory implicitly present in the text in a wide semiotic paradigm: from memory-repository to memory-confession. It is explicated at two levels, i.e. the outer and the inner ones, the former standing for the émigré period while the latter representing the Russian years. The central conceptual image of the text – the casket as a secret repository of memory treasures – is based on the idea of personal privacy as the background and source of spiritual life. Hence, "treasures" are the metaphor representing the author's system of moral and cultural values as opposed to purely material ones and thus revealing the memoirist's axiological standpoint based on the four major factors: faith (Russian Orthodox), art, family, and Russia with Moscow as its heart. This axiology conditions the formal elements of the text, i.e., its structure, the images of "meaningful others" as

well as the self-image, and the strategies the author used to construct them. Thus, the text falls into four major parts describing the author's childhood as the period pre-conditioning the whole life (Chapters I–IV), her professional life in the theatre (Chapters V–XII), her happy family life in pre-1917 Moscow (Chapters XIII–XIV), her “wandering” years during the Russian Civil War and her émigré period (Chapters XV–XIX). In the two final chapters, respectively titled “The Nocturne” and “The Last Chapter”, there is no linear description of events: rather, they serve as a sort of an epilogue as well as an epistle and an axiological and somewhat didactic warning for the generations to come. The “meaningful others” present both explicitly and implicitly are Germanova's grandmother and mother – contemporary great actresses and the memoirist's teachers and colleagues in Moscow Art Theatre – her son and husband – the Muscovites and, in her émigré period, all Russian exiles of and for whom she writes her text with the intention of both having her closest circle read it and publishing it to be read by a wide audience.

References

1. Germanova, M.N. (2012) *Moy larets s dragotsennostyami: Vospominaniya. Dnevnik* [My Treasure Casket: Memoirs. Diaries]. Moscow: Russkiy put'.
2. Gornyy, S. (2001) *Al'bom pamyati* [The Memory Album]. St. Petersburg: Giperion.
3. Demidova, O. (2012) Emigrantskie sny nayavu: Sergey Gornyy [Émigré Day Dreams, Sergey Gornyy]. In: Bukwalt, M., Klimowicz, T., Komisaruk, E. & Maciołek, M. *Wielkie tematy kultury w literaturach slowiańskich*. Vol. 10. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersitetu Wrocławskiego. pp. 201–210.
4. Nemirovich-Danchenko, Vl.I. (1936) *My Life in the Russian Theatre*. Boston: Little, Brown and Co.
5. Korchevnikova, I.A. (2012) Ona zhila, kak chuvstvovala, i chuvstvovala, kak zhila [She Lived as She Felt and Felt as She Lived]. In: Germanova, M.N. (2012) *Moy larets s dragotsennostyami: Vospominaniya. Dnevnik* [My Treasure Casket: Memoirs. Diaries]. Moscow: Russkiy put'. pp. 5–48.
6. Podgornyy, N.A. (2014) *Vospominaniya (1919). Dnevnik poezdki za “Kachalovskoy gruppoy” (1921)* [Memoirs (1919). The Diary of the Travel with the “Kachalov Group” (1921)]. In: Ivanov, V.V. (ed.) *Mnemosina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [Mnemosyne. Documents and facts from the history of the national theater of the twentieth century]. Issue 5. Moscow: Indrik. pp. 363–494.
7. Inov, I. (2003) *Divadelní a koncertní ruské emigrace v Československu ve 20-40. letech 20. století* [Literary, Theatrical, Concert Activity of the Russian Emigres in Checkoslovakia in the 1920s – 1940s]. Prague: Narodni Knihovna ČR.
8. Senelick, L. (1992) *Wandering Stars. Russian Émigré Theatre. 1905–1940*. Iowa: Iowa University Press. pp. 216–218.
9. Germanova, M.N. (1922) Nash teatr [Our Theatre]. In: Makovsky, S.K. (ed.) *Artisty Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra za rubezhom* [Moscow Art Theatre Actors Abroad]. Prague: Nasha rech'. pp. 11–14.

УДК 82-94

DOI: 10.17223/23062061/20/3

Т.Л. Воробьева

СИНТЕЗ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО В МЕМУАРНОЙ ПРОЗЕ К.А. КОРОВИНА («ШАЛЯПИН. ВСТРЕЧИ И СОВМЕСТНАЯ ЖИЗНЬ»)

***Аннотация.** Мемуаристика в силу синкретичности своей художественной природы стала ведущим направлением в литературе первой волны эмиграции. Проза К.А. Коровина – яркий пример органичного синтеза документализма и художественности в мемуарном тексте. Обращение к воспоминаниям о Шаляпине обусловлено не только ностальгической ретроспективностью автора, но и его стремлением к выстраиванию своей художественной модели действительности, к воссозданию концепции творчества и образа творца, в полной мере воплотившего близкую самому мемуаристу русскую стихийную натуру.*

Ключевые слова: мемуарный текст, концепция творчества, импрессионистическая манера письма.

Жанровая парадигма мемуарной прозы в силу синкретичности своей художественной природы стала ведущим направлением в литературе первой волны русской эмиграции, оказавшись в центре пересечения многих историко-философских, нравственно-эстетических проблем времени. Ситуация эмиграции сделала мемуаристику фактом самосознания русской диаспоры, обусловив обращение к ней не только профессиональных писателей, но и других творческих деятелей, в частности художников-эмигрантов, попытавшихся выразить в слове свое представление о мире, которое они традиционно воплощали с помощью кисти.

В замечательной плеяде живописцев этого периода, обладавших ярким литературным талантом, выделяется К.А. Коровин, который в годы эмиграции за 10 лет опубликовал в парижской прессе более 360 рассказов и мемуарных очерков, автобиографию «Моя жизнь», книгу о Ф.И. Шаляпине, воспоминания о художниках-современниках, деятелях искусства и литературы. Автодокументальная форма повествования придавала текстам художника

большую убедительность, автор стремился быть максимально правдивым, опираясь на подлинные факты. «Слово – величайший дар, и обращаться с ним нужно честно», – писал К.А. Коровин [1]. Составители и комментаторы первого издания его литературного наследия известные искусствоведы И.С. Зильберштейн и В.А. Самков высоко оценили документализм мемуарных текстов художника. «Изучение фактов, о которых повествует Коровин, а также работа над комментариями дали возможность убедиться в высокой достоверности его воспоминаний. Такое достоинство придает мемуарным запискам Константина Алексеевича большой познавательный интерес и выдвигает их на одно из первых мест в нашей мемуарной литературе о художественной жизни России тех десятилетий» [2. С. 15]. Но при этом установка на подлинность, присущая мемуарной прозе, не отменяла фикциональных возможностей словесного творчества художника, который, опираясь на фактический материал, выстраивал в тексте авторскую художественную модель действительности, свою концепцию творчества и образа творца. В Париже рубежа 1920–1930-х гг. на вопрос журналистов, как он стал писателем, Коровин с юмором отвечал, что писал «на яичницу» (литературный заработок стал основным в эти годы для художника, который из-за болезни не мог стоять за мольбертом) и добавлял: «Закрывая глаза, я видел Россию, ее дивную природу, людей русских, любимых мною друзей, чудаков, добрых и так себе – со всячинкой, которых любил, из которых “иных уж нет, а те далече”». И они ожили в моем воображении, и мне захотелось рассказать о них» [3. С. 8].

Не принимая «скучной условной литературщины», К.А. Коровин писал «по наитию» о том, на что отзывалась его душа: «Пишу от любви к людям, не идейно, не поучая никого, а как художник» [4. С. 10]. Характерно, что художник обошел вниманием рубежный 1917 г., зато всеми мыслями был устремлен к утраченной России: дореволюционному быту и нравам старой Москвы, судьбам своих замечательных современников – Чехова, Левитана, Врубеля, Мамонтова, Серова и, конечно, близкого друга, выдающегося русского певца Ф.И. Шаляпина, с которым его связывала почти соро-

калетняя дружба. Таким образом, революционному хаосу и эмигрантскому бездому в мемуарных произведениях К.А. Коровина противопоставлены те вечные, неизменные ценности, которые составляли внутренний стержень его жизни и творчества: Россия, искусство и природа.

Мемуарная проза К.А. Коровина произросла из речевого жанра: современники вспоминали о художнике как о непревзойденном рассказчике, по-актерски разыгрывавшем в лицах своих героев. Так, Александр Бенуа делился своими впечатлениями от восприятия его устных импровизаций: «У Коровина быль и небылица сплетались в чудесную неразрывную ткань, и его слушатели поддавались какому-то гипнозу. К тому же память его была такой неисчерпаемой сокровищницей всяких впечатлений, диалогов, пейзажей, настроений, коллизий и юмористических деталей, и все это было в передаче отмечено такой убедительностью, что и неважно было, существовали ли на самом деле те люди, о которых он говорил, бывал ли он в тех местностях, в которых происходили всякие интересные перипетии, говорились ли эти с удивительной подробностью передаваемые речи – все это покрывалось каким-то наваждением и оставалось только слушать да слушать» [5. С. 696].

Это удивительное мастерство словесной импровизации в период эмиграции отлилось в совершенную мемуарную форму текстов, явивших читателю не только уникальный пример двойного дарования живописца и писателя Коровина, но и портрет человека «с душой нараспашку» [Там же], отличавшегося редким постоянством в своих убеждениях и идеалах. Излагая задачи искусства, художник, приверженец эстетических воззрений мирискусников, писал: «Моей главной, единственной, непрестанно преследуемой целью в искусстве всегда служила красота, эстетическое воздействие на зрителя, очарование красками и формами. Никогда никому никакие поучения, никогда никакие тенденции, никакого протоколизма <...> Художник дарит зрителя только прекрасным» [1]. Такая творческая установка определила не только новаторство импрессионистической живописи К.А. Коровина, но и художественное своеобразие его мемуарных текстов, в которых на основании

эстетического переживания действительности конструируется новая реальность, осмысливается вечная тайна творчества, сложные отношения художника с окружающим миром, фиксируются разные лики красоты, представленные в сильных, ярких страстях русской неудержимой натуры, в пронзительном лиризме российской природы, в очаровании искусством – музыкой, театром, живописью, литературой.

В полной мере такая проблематика присуща воспоминаниям о лучшем друге художника Ф.И. Шаляпине, написанным после смерти певца в 1938 г. Для Коровина потеря своего давнего приятеля, последнего «могиканина» русской культуры из ближайшего окружения художника, связывающего его с прошлым, с любимой Россией, была сокрушительным ударом. И художник за год до своей смерти создает книгу воспоминаний, дав ей емкое, концептуальное название «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь». Мемуарист изначально акцентирует ситуацию встречи, диалога, основанного на близости собеседников, которые понимали друг друга с полуслова, их роднила творческая стихия искусства и прожитая «общая» жизнь.

В первую очередь Коровина с Шаляпиным объединяла музыка. Впечатления, пережитые художником в детстве, воспоминания о деде, который плакал, слушая Баха, определили удивительную музыкальную чуткость и отзывчивость автора мемуаров, которого сам Шаляпин называл «Паганини в живописи». Коровина привлекала «русскость» натуры великого артиста, чуждого мукам творчества, выверенности и отшлифованности творческих усилий, что наиболее полно отвечало авторскому идеалу гения-творца. «Я не видел Шаляпина, чтобы он когда-либо читал или учил роль. И все же – он все знал, и никто так серьезно не относился к исполнению и музыке, как он. В этом была для меня какая-то неразгаданная тайна» [6. С. 27].

Такой артистизм натуры великого певца удивительным образом коррелировал с непредсказуемостью и импровизационностью природного дара самого художника. Коровин, работая над оперными декорациями и костюмами, создавал яркие и живописные образы,

которые запечатлевал впоследствии великий артист, доверявший таланту своего друга-художника и многое заимствовавший у него в творчестве. Пытаясь объяснить характер своего отношения к музыке, Шаляпин искренне заявлял: «Никакой тут тайны нет. Хотя, пожалуй, некоторая и есть: нужно любить и верить в то, что делаешь. В то нечто, что и есть искусство... петь надо любя, как художник – по наитию. В сущности, объяснить точно, отчего у меня выходит как-то по-другому, чем у всех, я не могу. Артиста сделать нельзя – он сам делается» [6. С. 172]. Удивительный дар перевоплощения проявился в его способности мгновенно, органически, на интуитивном уровне входить в сценический образ («Шаляпина не было на сцене, был оживший Грозный») [Там же. С. 36]. Эта всепобеждающая сила таланта преодолевала все обыденные преграды на пути его искусства: «Не было дома в Москве, где бы не говорили о Шаляпине. Ему приписывали самые невероятные скандалы, которых не было, и выставляли в неприглядном свете. Но стоило ему показаться на сцене – он побеждал. Восторгу и вызовам не было конца... В чем была тайна шаляпинского обаяния? Соединение музыкальности, искусства пения с чудесным постижением творимого образа» [Там же. С. 111–112]. За кажущейся легкостью исполнения скрывались нелегкий труд, творческие мучения и поиски. По мысли К.А. Коровина, искусство есть отражение души творца, поэтому так важно для него раскрыть национальные, народные истоки безмерной, противоречивой русской природы певца, контрастно соединившей размах, широту и вспыльчивость, самовластность, а подчас и мелочность в быту.

В предварение своей книги автор пишет: «В моих воспоминаниях о Ф.И. Шаляпине я лишь вскользь касаюсь его художественного творчества. Я хотел только рассказать о моих встречах с Ф.И. Шаляпиным в течение многих лет – воссоздать его живой облик таким, каким он являлся мне...» [Там же. С. 12]. Заданная в начале текста установка на подлинность реализуется в создании образа, предстающего в контрастности своих жизненных проявлений: в безудержной, страстной любви к своей малой родине («Люблю Волгу. Народ другой на Волге. Не сквалыжники. Везде

как-то жизнь для денег, а на Волге деньги для жизни» [6. С. 27]), в удивительном проникновении в тайну старинной народной песни, оцененном простыми крестьянами («А видать ведь, Кистинтин Ликсеич, что душа у него русская. Вот с Никоном Осипычем – мельником – как выпили они, и “Лучину” пели. Я слушал, не утерпеть – слеза прошибает... А гляжу – и он сам поет и плачет...») [Там же. С. 88]), в эгоизме и неблагодарности по отношению к С.И. Мамонтову, который помогал Шаляпину утвердиться на столичной сцене, в удивительной «маниловщине», когда герой мемуаров в Крыму задумал купить пустынные скалы Одалары, выстроить там дом и прорыть под проливом туннель на берег или мечтал у себя в парижском доме возвести русскую баню. Стихийность русской природы певца проявлялась в его отношениях с окружающими: «Шаляпин любил ссориться, издеваться над людьми, завидовал богатству – страсти стихийно владели его послушной душой» [Там же. С. 105].

Шаляпин не был охотником и рыбаком, как сам автор-мемуарист, но азартно втягивался в эти деревенские занятия, правда, и здесь высказывая свойственные ему нетерпение и горячность, поэтому мужики-егеря, зная пылкий нрав Федора Ивановича, предусмотрительно заряжали его ружье холостыми патронами. Однако, выделяя в облике своего друга свойства чисто русской неуправляемой природы, автор мемуаров при этом искренне поражается ему как удивительному по совершенству творению природы, наделенному богатырским сложением, жизнелюбием, склонностью к озорству, розыгрышам, веселью, даже какой-то разбойничьей удалью. Не случайно все живописные портреты художника передают облик Шаляпина в быту, в летней атмосфере, наполненной солнцем и ярким светом. Коровин называл Шаляпина «солнечным озарением в театре» [Там же. С. 200], «чудо-артистом» [Там же. С. 171], подчеркивая естественность и органичность его уникального природного дара. В глубине интуитивного прозрения, торжестве веселья и неумной энергии, природной стихийности, характеризующей Шаляпина в жизни и творчестве, К.А. Коровин угадывает близкое ему «дионисийское» начало, таинственной

сущностью которого является «единство с внутренней первоосновой мира» [7. С. 228].

Воспоминания К.А. Коровина высвечивают необычайный масштаб и трагичность «могучей фигуры» величайшего русского певца, одержимого творчеством. «Его влекли все области искусства. Он не мог видеть карандаша, чтобы сейчас же не начать рисовать... Декламировал и даже выступал в одном из симфонических концертов филармонии в Москве, в “Манфреде” Шумана... Восхищался Сальвини. Любил клоунов в цирке и в особенности Анатолия Дурова... Как-то раз позвал меня на сцену Большого театра и читал мне со сцены “Скупого рыцаря”» [Там же. С. 187–188].

Характерный для мемуаристики прием «зеркала» – сопоставление «Я-персонажа», от имени которого ведется повествование, с личностью, жизненным текстом Другого [8. С. 118], в данном случае – Шаляпина, на которого автор ориентируется в построении образа творца, – позволяет К.А. Коровину раскрыть правду о себе, о своих отношениях с другом, смоделировать свои эстетические представления о творчестве. Одним из важнейших для художника был вопрос об отношениях гения с окружающим его миром. Тема неприятия / непонимания таланта раскрывается в сценах столкновения Шаляпина с обывателями, которые ненавидели его за большие гонорары, за славу, за легкий, по их мнению, успех. «Хорошо ему, легко живется, споет – и пожалуйте деньги. Штука не хитрая. Правды-то нет! Голос и голос! Другое дело, может, нужней. Молчит и работает. А тот орет на всю Москву – “кто я?”» [Там же. С. 31].

Сам певец, столь органичный и убедительный в сценическом образе, в реальном общении с незнакомыми людьми терялся, начиная играть несвойственную ему роль. «Моими друзьями были охотники-крестьяне из соседних деревень – милейшие люди! Мне казалось, что Шаляпин впервые видит крестьян, – он не умел как-то с ними говорить, немножко их побаивался. А если и говорил, то всегда какую-то ерунду, которую они выслушивали с каким-то недоверием. Он точно роль играл – человека душа-нараспашку; все на кого-то жаловался, намекал на горькую участь крестьян, на их тяжелый труд, на их бедность. Часто вздыхал и подпирал щеку

кулаком. Друзья мои охотники слушали про все эти тяжкие невзгоды народа, но отвечали как-то невпопад и видимо скучали. Почему взял на себя Шаляпин обязанность радетеля о народе – было непонятно. Да и он сам чувствовал, что роль не удалется, и часто выдумывал вещи уже совсем несуразные» [8. С. 63].

Мемуарист не приукрашивает своего героя, отделяя маску от подлинного лица и показывая часто с юмором присущие ему слабости, при этом не высказывая ни упрека, ни порицания и избегая односторонности в своем изображении. Так, он вспоминает, что в годы Первой мировой войны Шаляпин устроил у себя в московском доме лазарет, любил беседовать с ранеными солдатами и учился у них деревенским песням. «Рассказами о любви к людям» назвал Коровин свои мемуарные произведения, и это в полной мере относится и к воспоминаниям о Шаляпине, в которых автор размышляет о безмерности и сложности русской природы, о природе гения и его судьбе.

Композиционно книга мемуаров о Шаляпине делится на две части: первая, бóльшая по объему, посвящена воспоминаниям о самом плодотворном периоде дружбы Коровина с Шаляпиным – с 1900 по 1921 г., отмеченном яркими художественными поисками и взаимообогащением их творчества; вторая, краткая и более трагичная, рассказывает о встречах в Париже, в ситуации эмиграции. Лишенный национальной почвы, Шаляпин «за границей чувствовал себя оторванным от родной страны, которую он очень любил» [Там же. С. 188], и для него встречи с другом были «возвращением» в навсегда потерянный и дорогой им русский мир. «Оно, конечно, хорошо, – есть и фунты, и доллары, и франки, а нет моей дорогой России и моих несравненных друзей. Эхма! – Сейчас опять еду на “золотые прииски” в Америке, а... толку-то!» – писал он Коровину в своем письме, включенном в текст воспоминаний [Там же. С. 150]. А при первой встрече в Париже художник отмечает те изменения, которые произошли с его другом в эмиграции: «Настроение было тяжелое. Я никогда не видал Шаляпина в России в столь мрачном настроении. Что-то непонятное было в его душе. Это так не сочеталось с обстановкой, роскошью, которой он

был окружен. <...> Странное впечатление произвел на меня Шаляпин за границей. В нем не осталось и следа бывшего веселья» [8. С. 152].

Эти изменения отразились и в творчестве, когда Шаляпин утратил естественную связь со своей прежней публикой: «В его исполнении была какая-то настойчивость, как бы приказание себя слушать и нескрываемое неудовольствие окружением. Он пел, подчеркивая свое великое мастерство. Это нервировало слушателя» [Там же. С. 157]. Коровин проецирует такое положение Шаляпина не только на свою судьбу, но и на участь любого русского творца, созидательная деятельность которого в искусстве может реализоваться только на русской, органичной для него почве. Потерянность, обреченность на безысходную тоску в настоящем побуждает автора мемуаров, рассказывая о жизни в Париже, все время обращаться к прошлому. «Итак, вспоминая нашу совместную жизнь там, далеко, в России, я еще резче ощутил – как печальна была наша теперешняя встреча с Шаляпиным. Все слышалось, как он сказал: “У меня здесь камень”, – и показал на грудь» [Там же. С. 184].

Таким образом, воспоминания К.А. Коровина рассказывают не только о жизнедеятельности Ф.И. Шаляпина, но и об общей судьбе русской творческой интеллигенции конца XIX – начала XX в., пережившей массовый «исход», утрату национальной культурно-исторической почвы.

Особой убедительности в синтезе документального и художественного Коровину удастся достичь благодаря его уникальной импрессионистической творческой манере. Точный глаз художника и умение с ходу уловить основную линию портрета или главные детали изображаемой сцены позволяли зримо и ярко передать сущность раскрываемых характеров и ситуаций, зафиксировать мгновения жизни во всей их жизненной достоверности. Визуальная доминанта проявилась во внимании ко всему видимому, в умении художника-мемуариста яркими, сочными мазками нарисовать, словно на холсте, картины, полные жизни: «Правда, веселая была улица. Деревянные дома в разноцветных вывесках, во флагах. Пестрая толпа народа. Ломовые, везущие мешки с овсом,

хлебом. Товары. Блестящие сбруи лошадей, разносчики с рыбой, баранками, пряниками. Пестрые, цветные платки женщин. А вдали – Волга. И за ней, громоздясь в гору, город Нижний Новгород. Горят купола церквей. На Волге – пароходы, барки... Какая бодрость и сила!» [8. С. 24].

Фиксация внимания мемуариста на незначительных и незаметных деталях, из которых и состоит жизнь во всех ее проявлениях, позволяет сделать вывод, что Коровин-писатель будто следует по пятам за Коровиным-художником, слово в слово записывая все то, что тот видел и чувствовал. Историк и критик балета В.Я. Светлов в 1932 г. писал о литературном даре автора воспоминаний: «Коровин не только художник краски. Он еще поэт и художник слова. Кто слышал его удивительные рассказы в дружеской беседе, тот никогда не забудет их юмора, их красочности, их непосредственной прелести, потому что, рассказывая, Коровин говорит так, как он пишет картины: он находит для рассказов оригинальные словесные краски, блики, штрихи, как находит их на своей палитре для картин. В последнее время он стал печатать эти рассказы, воспоминания, эпизоды своей многообразной жизни, и в этих литературных произведениях нет «литературы», в них неиссякаемым ключом бьет сама жизнь со всеми ее красками. Перед читателем возникают образы, пейзажи и сцены, как будто он видит их написанными на холсте в той же живой, блестящей, импрессионистической манере, которая является органической природой этого изумительного художника-поэта» [Там же].

Тот неиссякаемый артистизм, полнота восприятия радостей жизни, которые художник считал неизменными составляющими творческого процесса, в период эмиграции в полной мере воплотились в мемуарном творчестве К.А. Коровина. Опираясь на документальную основу, художник в своем повествовании расширял полисемантические возможности мемуарных текстов, синтезируя память и воображение, вымысел и факт, слово и изображение. В своих воспоминаниях о России, творчески воссоздавая краски, запахи, сцены прежней жизни, он вновь обретает себя, означивая собственные жизненные смыслы, утверждая творчество как подлинную стихию национального бытия.

Литература

1. Художник и критики (к 50-летию К.А. Коровина) // Русское слово. 1911. № 269. 23 нояб.
2. Зильберштейн И.С., Самков В.А. О Константине Коровине – писателе // Константин Коровин вспоминает. М. : Изобразительное искусство, 1990. 608 с.
3. Ответ на анкету «Как вы стали писателем?» // Иллюстрированная Россия. Париж, 1934. № 50.
4. Письмо К.А. Коровина к С.Ф. Дорожинскому от 9 мая 1937 г. // Константин Коровин вспоминает. М. : Изобразительное искусство, 1990. 608 с.
5. Письмо А.Н. Бенуа И.С. Зильберштейну от 28 апреля – 5 мая 1959 г. // Александр Бенуа размышляет... / подг. Изд., вступ. ст. и коммент. И.С. Зильберштейна и А.Н. Савинова. М., 1968. 752 с.
6. Коровин К. Шаляпин. Встречи и совместная жизнь. СПб. : Азбука ; Азбука-Аттикус, 2012. 224 с.
7. Ницше Ф.В. Так говорил Заратустра. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. М. : Юрайт. 2017. 314 с.
8. Демидова О.Р. Мемуарная и автодокументальная проза // Литература русского зарубежья (1920–1940) : учебник / отв. ред. Б.В. Аверин, Н.А. Карпов, С.Д. Титаренко. СПб. : Филол. фак. СПбГУ, 2013. 848 с.
9. Светлов [Ильченко] В. Пятидесятилетний юбилей К.А. Коровина. Письмо из Парижа // Сегодня. Рига, 1932. № 47. 16 февр.

The Synthesis of the Documentary and the Artistic in the Memoir Prose by K.A. Korovin (*Chaliapin. Meetings and Living Together*)

Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing, 2019, 20, pp. 23–34.

DOI: 10.17223/23062061/20/3

Tatyana L. Vorobyeva, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: tatnik@mail.ru

Keywords: memoir text, concept of creativity, impressionistic style of writing.

The article focuses on the specificity of the memoir text by the famous Russian artist K.A. Korovin. When in emigration, far from his homeland, he turns to literary creativity and writes memoirs, stories and essays about the Russian past and his famous contemporaries: Chekhov, Levitan, Serov, Vrubel and Feodor Chaliapin, who was his friend for forty years. The memories of Chaliapin are born not only out of Korovin's nostalgic retrospectiveness, but also out of his desire to build an artistic model of reality, to recreate the concept of creativity and the creator's image that would epitomize the Russian elemental nature, close to the memoirist himself. Korovin uses genuine facts to shape his aesthetic ideas about creativity and culture as elements of life, emphasizing artistry, the depth of intuitive insight of the image, immense and ambivalent appearance of the person whose "miracles of art" embodied the "Dionysian" principle. With the help of a mirroring technique, the writer projects what he writes about on his own life,

his position of an émigré artist, whose creativity can be fully realized only on his native soil. Korovin shows Chaliapin as he is, highlighting his flaws with a bit of humor. However, he emphasizes the significance and tragedy of the greatest Russian singer to reflect on the immensity and complexity of the Russian character, on the nature of genius and his fate. High persuasiveness in the synthesis of the documentary and the artistic is achieved due to Korovin's unique impressionistic creative manner. His exact vision and ability to catch the main line of the portrait or the main detail of the depicted scene made it possible to visually and vividly convey the described characters and situations and capture the reliability of the past moments. Including visual imagery in the memoir narrative, K.A. Korovin expands the capabilities of the memoir text in achieving synthesis of memory and imagination, fact and fiction, words and images.

References

1. Anon. (1911) Khudozhnik i kritiki (K 50-letiyu K.A. Korovina) [Artist and Critics (To the 50th Anniversary of K.A. Korovin)]. *Russkoe slovo*. 23rd November.
2. Zilberstein, I.S. & Samkov, V.A. (1990) Konstantin Korovin – pisatel' [Konstantin Korovin – a writer]. In: Korovin, K.A. *Konstantin Korovin vspominaet* [Konstantin Korovin recalls]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
3. Anon. (1934) Otvet na anketu “Kak vy stali pisatelem?” [Response to the questionnaire “How did you become a writer?”]. *Illyustrirovannaya Rossiya*. 50.
4. Korovin, K.A. (1937) Pis'mo K.A. Korovina k S.F. Dorozhinskomu ot 9 maya 1937 g. [Letter from K.A. Korovin to S.F. Dorozhinsky on May 9, 1937]. In: Korovin, K.A. *Konstantin Korovin vspominaet* [Konstantin Korovin recalls]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
5. Benois, A.N. (1968) Pis'mo A.N. Benua I.S. Zil'bershteynu ot 28 aprelya – 5 maya 1959 g. [Letter from A.N. Benois to I.S. Zilberstein, April 28 – May 5, 1959]. In: Benois, A.N. *Aleksandr Benua razmyshlyaet...* [Alexandre Benois reflects]. Moscow: Sovetskiiy khudozhnik.
6. Korovin, K.A. (2012) *Shalyapin. Vstrechi i sovместnaya zhizn'* [Chaliapin. Meetings and living together]. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus.
7. Nietzsche, F.W. (2017) *Tak govoril Zarathustra. Rozhdenie tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm* [Thus spoke Zarathustra. The Birth of Tragedy, or Hellenism and pessimism]. Translated from German. Moscow: Yurayt.
8. Demidova, O.R. (2013) Memuarnaya i avtodokumentalnaya proza [M memoir and autodocumentary prose]. In: Averin, B.V., Karpov, N.A. & Titarenko, S.D. (eds) *Literatura russkogo zarubezh'ya (1920–1940)* [Literature of the Russian diaspora (1920–1940)]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
9. Svetlov, V. (1932) Pyatidesyatiletniy yubiley K.A. Korovina. Pis'mo iz Parizha [K.A. Korovin's Semicentenary. A Letter from Paris]. *Segodnya (Riga)*. 16th February.

В.А. Суханов

ЛИЧНЫЙ ДНЕВНИК В СТРУКТУРЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ: «ОТБЛЕСК КОСТРА» И «СТАРИК» Ю. ТРИФОНОВА

***Аннотация.** Исследуется характер использования и функционирование личного дневника в структуре документального и художественного повествования. На материале повести Ю. Трифонова «Отблеск костра» выявляются место и роль дневниковых фрагментов в столкновении с другими документами того времени, их участие в создании исторического многоголосия прошлой эпохи, интерпретируется трансформация введения дневниковых записей в художественный текст романа «Старик», выявляется общее и особенное в их использовании в зависимости от авторского задания и жанровой семантики.*

***Ключевые слова:** Ю. Трифонов, личный дневник, документальное, художественное, авторское задание, жанровая семантика.*

Шестидесятые годы XX в. – переломные в творческом развитии Ю. Трифонова, что связано с формированием историзма как качества художественного мышления писателя. Документальная повесть «Отблеск костра» (1964, опубл. 1965) – первая для писателя попытка постижения исторической правды о революционном поколении начала XX в., к которому принадлежал и отец Ю. Трифонова; в ней личное отношение автора к материалу мотивировано стремлением понять время и судьбу своего отца, Валентина Трифонова. По мнению В. Кардина, «“Отблеск костра” – книга, определившая писательское предназначение Ю. Трифонова. Без нее, уверен, ему бы не написать остальных...» [1. С. 24]. Повесть появляется в контексте общей установки литературы конца 1950–1960-х гг. на достоверность [2. С. 209], которая определяет освоение новой социальной ситуации одновременно с переоценкой недавнего прошлого, активное проникновение в словесность документального и личностного, аналитического и лирического принципов изображения реальности [3. С. 12–133].

Активное теоретическое осмысление этих взаимоотношений начинается на рубеже 1960–1970-х гг.¹ [5–9] и до сих пор остается дискуссионным, о чем свидетельствуют как результаты круглого стола «Литература и документ: теоретическое осмысление темы» (2008) в Институте мировой литературы им. А.М. Горького [10], так и публикации последних лет, посвященные проблемам взаимодействия документального и художественного [11–13]. Из реального многообразия дневника как жанра документальной прозы в литературоведении на материале XIX–XX вв. по преимуществу исследуется тип писательского (литературного) дневника [14] в то время как личный (естественный) дневник, его специфика, функции, использование в документальной и художественной литературе еще не стали предметом обстоятельного научного изучения [15], хотя попытки его изучения были предприняты лингвистами в рамках исследования естественной письменной речи [16]. Применительно к прозе Ю. Трифонова проблема документально-фактической основы была поставлена в двух диссертационных работах [17, 18], но в выбранном нами аспекте исследования осталась неосуществленной.

Замысел «Отблеска костра», по-видимому, можно отнести к концу 1950-х гг., о чем свидетельствует запись в дневнике Ю. Трифонова от 25 января 1957 г.: «Мне страшно хочется написать что-нибудь, – пусть не книгу, рассказ, очерк – о днях революции, об отце. Почему-то боюсь браться за эту тему» [19. С. 264]. Работа над повестью начинается в начале 1960-х гг. и проходит параллельно с работой над романом «Утоление жажды».

У повести непростая издательская история: «при жизни Ю.В. “Отблеск костра” не переиздавался» [19. С. 411]. В четырехтомном собрании сочинений повесть приводится в варианте первоначальной публикации, вышедшей в 1966 г. отдельной книгой и предназначенной для русских читателей. В этом варианте текст содержит один эпиграф из «Варшавянки» (автор В. Свенцицкий, перевод Г.М. Кржижановского): «В бой роковой мы вступили с врагами, / Нас еще судьбы безвестные ждут...» [20. С. 7]. Эпиграф связан со

¹ Подробнее см. об этом см.: [4. С. 300–314].

сверхзадачей автора – написать «...не только о своем отце, а о многих, многих, о ком я даже не упомянул. Их было очень много, знавших отца, работавших рядом, похожих на него» [20. С. 143]. Эпический по своей сути замысел объединяет несколько существенных моментов в понимании этого поколения революционеров: характерное для них контрастное восприятие мира («свои» / «враги»), принятие существования как борьбы («бой роковой»), общность судьбы и ее неизвестность («нас еще судьбы безвестные ждут»).

Другой вариант повести, расширенный, был опубликован на французском языке: «Трифонов говорил мне, что “Le reflet du brasier” значительно более полный вариант текста, чем русский...» [21. С. 218]. Второй эпиграф, дополняющий первый, впервые появляется в русском издании повести, выпущенном в библиотеке журнала «Дружба народов» в 1989 г.: кроме второго эпиграфа в него вошел и эпилог, отсутствующий в тексте четырехтомника. Второй эпиграф из пьесы Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца» вводит отношение и оценку автора к нравственному смыслу жизни своего отца: «...ни одна душа не может сказать про него ничего дурного».

Семантика двух эпиграфов выражает авторское стремление соединить в структуре документального повествования эпическое («мы») и индивидуальное (судьба отца). «...Начиная работать над книгой “Отблеск костра”, я не предполагал, что настолько увлекусь документальной прозой. Пожалуй, ни одну свою вещь я не писал так жадно, с таким волнением» [22. С. 476]. Создать эпический образ декларировавшего свою общность поколения («мы»), изображая один характер и одну судьбу, было невозможно, что понимал и сам писатель: «В работе над документальной прозой писатель, как ни в каком другом жанре, нуждается в помощи людей – очевидцев, историков, лиц, владеющих документами, дневниками, фактами...» [Там же]. В тексте повести эта установка обозначена рассказчиком следующим образом: «В том, что написано ниже, нет стройного рассказа, нет подлинного охвата событий и перечисления важных имен, необходимых для исторического повествования, и нет последовательности, нужной для биографии» [20. С. 8]

Ю. Трифонов ведет реконструкцию фрагмента истории с опорой на различные типы документов, которые по способу репрезентации представлены тремя группами текстов: 1) цитируемые; 2) упоминаемые; 3) цитируемые и упоминаемые. Фронтальный анализ всех текстов позволил установить, что всего в авторское повествование введено 115 вставных текстов.

В жанровом отношении цитируемые тексты представлены: 1) художественными произведениями (проза и стихи); 2) воспоминаниями участников событий и свидетелей времени; 3) разного рода протоколами; 4) телеграммами; 5) записками; 6) приказами, 7) листовками; 8) докладами; 9) записями разговоров по прямому проводу; 10) автобиографиями; 11) политическими статьями; 12) постановлениями; 13) научными текстами; 14) публицистическими текстами; 15) разного рода письмами и письменными свидетельствами; 16) записями из блокнотов; 17) речами; 18) решением суда; 19) отчетами; 20) энциклопедическим словарем; 21) речами; 22) дневниковыми записями Павла Лурье. Объем и разнообразие привлеченного фактического материала связаны с гносеологической и этической позицией писателя: «написать правду, какой бы жестокой и странной она ни была. А правда ведь пригодится – когда-нибудь...» [20. С. 45]; «...ничто не добывается с таким трудом, как историческая справедливость» (разрядка автора. – В.С.) [Там же. С. 140].

Преодолеть эмпиризм материала Ю. Трифонову помогает этическая фокусировка документального расследования – категория судьбы, организующая не только аксиологию субъекта повествования, но и организацию текстов в повествовании: от эпиграфов, заявляющих тему судьбы, через ее последовательное развитие в элементах вставных и основного текста до эпилога: «Я пишу книгу не о жизни, а о судьбе» [Там же. С. 143]. Судьба в этике писателя этого периода понимается как результат нравственного самоопределения и выбора личности в социально-исторических и политических обстоятельствах своего времени.

В структуре документов особое место принадлежит личному дневнику дяди Ю. Трифонова Павла Абрамовича Лурье как по

статусу (интимный), жанровой семантике (полиинтенциональность, автокоммуникативность, конструирование Я-образа), так и по значимости для писателя, о чем свидетельствует использование этого дневника в художественном повествовании, в частности в романе «Старик». Об особом статусе дневниковых записей в структуре документального повествования свидетельствует их выделение курсивом (отметим, что курсивом в тексте также выделены фамилии авторов приводимых документов). Особое значение дневниковых фрагментов создается и контрапунктной композицией: фрагменты дневника приводятся в разных частях повествования, не как автономная целостность, а в столкновении с другими документами того времени, создавая многоголосие прошлой эпохи.

Возникает возможность исследовать проблему функционирования личного дневника в документальном повествовании наряду и в отличие от других документальных включений. Другая задача статьи – интерпретировать трансформацию введения дневниковых записей в художественный текст (роман «Старик»), выявить общее и особенное в их использовании в зависимости от авторского задания и жанровой семантики.

Повествовательный уровень документальной прозы характеризуется максимальной приближенностью субъекта речи к уровню сознания автора-демиурга, поэтому важны установка, которая определяет отношение рассказчика к используемым дневниковым записям, выбор записей, включаемых автором-демиургом, и логика расположения материала. В «Отблеске костра» неравномерность распределения всего цитируемого документального материала соответствует логике сюжета: по мере приближения к трагическому финалу судьбы отца (арест и расстрел) нарастает включение сугубо деловых документов.

Рассказчик характеризует несколько принципиальных моментов, важных для понимания личности автора и типа дневника:

1. Возраст (14 лет), социальное положение («учится в пятом классе... коммерческого училища»), условия его формирования («вырос в революционной семье») [20. С. 48].

2. Отношение автора дневника к фиксируемому (безоценочность): «Дневник Павла военных лет напоминает судебной журнал, где тща-

тельно отмечено передвижение корабля, но ничего не сказано о мыслях и переживаниях команды и пассажиров» [20. С. 75].

3. Характер записей, их обусловленность социальными обстоятельствами.

Ср.: «Он писал каждый день, очень сухо, по-деловому, ибо, к счастью, не обладал склонностью к литературе. Но каждый день! <...> О событиях февральской революции он писал подробно и длинно, это было то, что потрясло, что сразу нарушило весь ход жизни, но потом, когда после июля партия ушла в подполье... записи делались все скупее, оборванной» [Там же. С. 48].

«Недавний петроградский школьник со старательностью Нестора продолжал вести запись всех происходящих событий – и больших и малых» [Там же. С. 75].

«Но ценность дневника заключалась в том, что записи делались с замечательной регулярностью в течение четырех лет: с начала семнадцатого года до двадцать первого года» [Там же].

4. Установка на имплицитного читателя, которая в личном дневнике определяет характер записей (предмет, тип и способ изложения, оценку).

Ср.: «...он повторял сведения, которые слышал от взрослых, и знал при этом, что можно доверять дневнику, а что нельзя: иногда не договаривал и шифровал, повинуюсь законам конспирации» [Там же. С. 48].

«...Павел, как опытный, несмотря на молодость, конспиратор, не стал бы доверять эти важные соображения своему дневнику» [Там же. С. 79].

Выделенные характеристики позволяют понять особенности используемого личного дневника: хроникальность, безоценочность, ослабление интимности, исповедальности, авторефлексивности, конструирования собственного Я, связанные с установкой на возможность прочтения дневника потенциально чужим сознанием. Это подтверждают и не включенные в повесть записи дневника П.А. Лурье, которые приводит О.Р. Трифонова-Мирошниченко:

10 января 1920 г. «Стрельбище. Пулеметы Гочкинса, карабины и револьверы... Выборы в Саратовский горсовет. Взят Ростов» [19. С. 476].

12 марта 1920 г. «Манифестация в Ростове по случаю третьей годовщины низвержения самодержавия... Убежала лошадь Лебедь» [19. С. 477].

Таким образом, в документальной повести рассказчику принципиально важен личный дневник Павла не как жанр, направленный на конструирование Я-образа автора дневника, не как форма самосознания, а как свидетельство очевидца, хроникера событий, беспристрастно фиксирующего происходящее, т.е. фактическая достоверность и объективность изложенного в дневниковом повествовании.

Именно по этому основанию дневниковые записи противопоставлены в общей концепции документальной повести другим воспоминаниям: «Обо всем этом писали много, страстно, по-всякому <...> Все эти воспоминания, записки очевидцев... имели одну общую черту: оценку того, что было, с позиций сегодня. Чем более прошло время, тем рассудительней становились оценки» [20. С. 46].

Гетерогенность жанра личного дневника как его атрибутивное свойство (разнородный характер записей) преодолевается, «снимается» автором «Отблеска костра», что проявляется в отборе записей определенного периода и характера. Всего в текст повести вводится 22 дневниковых записи Павла Лурье за период с 1917 по 1920 гг., они цитируются 18 раз, две записи упоминаются рассказчиком, а две записи пересказываются в зависимости от того, какую роль отводит им автор в общей структуре текста документального повествования.

Первая группа из дневников П. Лурье (10 записей) относится к событиям 1917 г.: февраль (3 записи), март (3 записи), апрель (2 записи), октябрь (2 записи).

Первые четыре фрагмента этой группы приводятся один за другим и имеют точную датировку. Все они связаны с событиями февраля–марта и апреля, т.е. с периодом буржуазной революции, и включаются в текст документального повествования после размышлений рассказчика о взаимоотношениях времени и искусства: «Время обладает этой странной силой: даром художественности. Дневники, письма, деловые записки, судебные протоколы и воен-

ные реляции с ходом лет приобретают неожиданные свойства. В старых и немудреных словах, сказанных когда-то мимоходом, по делу, кристаллизуется поэзия. Со словами происходит то же, что с химическими элементами: распадаясь с течением времени, они возрождаются к новой жизни в другом качестве» [20. С. 47]. Контекст предполагает, что записи дневника будут прочитаны как «кристаллизованная поэзия» времени.

Первая приводимая запись, с одной стороны, событийная, о чем свидетельствуют перечислительная интонация, обилие глаголов действия: «Я зашел домой, оставил книги, сказал, что вернусь к 5 часам и пошел к Гене. Мы решили пройти на Петроградскую сторону, посмотреть трамваи, которые повалили забастовщики. Шел мелкий снег, было –6. Мы пошли по Среднему пр. На улице маленькие мальчики устроили драку, кричали: “Бей казаков!” Везде у лавок хвосты. Трамваи не идут. Вместо трамваев некоторые ломовики развозят людей. Мы перешли через мост, через Марсово поле и скоро дошли до Невского. На Невском масса народа, все идут по направлению к Знаменской пл. Мы с Геней пошли туда» [20. С. 49]. С другой стороны, дневниковая запись создает картину наступившего социального хаоса, в котором никто не знает, как следует поступать.

Вторая запись, датированная 28 февраля, фиксирует трансформацию хаоса: попытку силового наведения порядка существующей властью («По всему Васильевскому острову идет стрельба. Городовые засели на чердаке и стреляют из пулеметов») и попытку самоорганизации жизни («В нашем доме организуется домовый комитет...») [Там же. С. 51].

Третья запись, от 4 марта, должна показать логику появления политической силы, способной преодолеть социальный хаос: собрание социал-демократов, доклады Совета рабочих депутатов, факт личного посильного участия в деятельности этой организующей силы (развоз партийных газет и как итог: «Я записался в партию») [Там же. С. 52].

Рассказчик комментирует личный политический выбор автора дневника: «Авторитет Павла внезапно вырос: еще бы, он свой человек в районном Совете, у него друзья матросы, с боевым крон-

штадцем В. Панюшкиным он развозит брошюры и газеты, а его сосед по квартире В.А. Трифонов работает в Петроградском Совете...» [20. С. 52–53].

Четвертая запись датирована 3 апреля, она дает лидера ключевой организующей силы: «Мы поехали встречать Ленина и других эмигрантов, которые приехали из Швейцарии» [Там же. 53]. Четырнадцатилетний Павел позволяет себе в этой записи выразить и субъективные эстетические впечатления: «Было очень красиво, масса знамен, освещенных прожектором. Было тысяч 30 народу» [Там же. 54]. Она обнаруживает замороженность сознания Павла происходящим, понимание необычности события. Продолжение записи 4 апреля посвящено общему собранию социал-демократов, участников Всероссийского совещания Советов. Рассказчик, который из другого времени видит не социальную, а историческую значимость момента, вынужден прокомментировать эту запись, одновременно выражая и свою оценку события: «Он записал скупо, пожалуй, чересчур скупо. <...> Конечно, автор был слишком юн, чтобы по-настоящему оценить всю важность этого дня и выступления Ленина. История России и, может быть, мира в этот день качнулась круто» [Там же. С. 55].

Далее в собственном слове и с опорой на другие документы рассказчик характеризует период до октября 1917 г., показывая большую организационную роль отца в создании Красной гвардии и его взаимоотношения с Военно-революционным комитетом, обеспечившим в октябре 1917 г. поддержку восстания гарнизоном Питера.

В этом контексте даны следующие две записи из дневника Павла – от 24 и 25 октября 1917 г. Они, как и первые, носят хроникальный характер, что связано со степенью участия Павла в событиях и характеризуют, с одной стороны, детали повседневности, бытовой жизни («Встал в 8.20. В училище 5 уроков... учил историю. Электричество не горит, вода не идет»), а с другой стороны, передают не состояние социального хаоса, а расстановку сил, сложившийся к моменту захвата власти: «Смольный охраняют 800 солдат и 30 пулеметов. Правительственные войска (юнкера и

ударники) развели Николаевский и Дворцовый мосты... На Неве стоят миноносцы. В 6 пришел В.А. Власть перешла в руки Совета. Многие министры арестованы, Керенский бежал. Б.Е. Шалаев видел, как на Невском проспекте разоружали юнкеров, охранявших Временное правительство» [20. С. 65].

В дальнейшем повествовании с опорой на другие документы рассказчик переходит к характеристике последующих событий и роли отца в них.

Вторая группа записей из дневников П. Лурье относится к 1918 г. и включает пять цитируемых записей (зима–осень) и две пересказываемых (весна–осень). Цитируемые записи приводятся выборочно и характеризуют бытовые обстоятельства существования: «Почти каждая запись в дневнике Павла в эту зиму начинается так: “Воды нет, электричество не горит”, “Трамваи не ходят”, “Хлебный паек уменьшен...”» [Там же. С. 73]. К этой группе относится и короткая запись от ноября 1918 г. «Эвакуация Перми. Скоро уезжаем. Кунгур взят белыми. Сильный мороз –30» [Там же. С. 100]. Эти записи не имеют точной датировки и, в отличие от записей первой группы, не выделяются в тексте курсивом.

Пересказываемые записи (эпизод в Ростове и характеристика Б. Куна) выполняют служебные функции как детали в характеристике социальной обстановки в Ростове («Павел записал в дневнике, что в три часа дня, когда он вместе с В. Трифоновым пошел в Палас-отель... там уже никого не было... У входа стояли швейцары и лакеи, ухмылялись: “Все удрали”») и фигуры Б. Куна.

Последняя цитируемая запись этой группы имеет точную датировку (11 ноября 1918 г.) и выделена курсивом. Она характеризует события в Германии и состояние общей эмоциональной эйфории по этому поводу: «На улицах манифестации по поводу германской революции. Перед концертом т. Ленин сообщил последние телеграммы. В Берлине войска восстали, власть перешла к Совету... В Баварии власть перешла к Советам. В Ковне германский солдатский Совет принял верховное командование Восточного фронта. По всей Украине восстания германо-австрийских войск, организуются Советы» [Там же. С. 98–99].

Третья группа записей из дневника охватывает ряд событий 1919 и 1920 гг.

Две записи (август–сентябрь 1919 г.) носят чисто информативный характер и сообщают о захвате Тамбова корпусом Мамонтова и о восстании Миронова, они не выделяются в основном тексте курсивом, но характеризуются рассказчиком: «Павел сделал запись шифром, ибо известие было ошеломляющим и тревожным, и многие, наверно, еще о нем не знали. “Корпус Мамонтова из Тамбова отправился к Козлову и взял его. Миронов, который формировал в Саранске казачью дивизию, поднял восстание”» [20. С. 119].

Две записи 1920 г. служебного характера упоминаются (о совместном отъезде Миронова и отца писателя из Москвы и приезде Троцкого в Козлов), и только последняя запись, связанная с судом над Думенко, выделена курсивом «Вечером был... на деле Думенко. Обвинителями выступали Колбановский и Белобородов. Защищали 2 адвоката и Знаменский (член РВС 10 армии). Мы ушли в 11 часов. Суд кончился в 3 часа ночи. Думенку, начштаба Абрамова... и еще двоих суд приговорил к расстрелу» [Там же. С. 119]. Эта запись снабжена комментарием рассказчика, размышлениями о фигуре Думенко и проблеме исторической справедливости.

По мере развития сюжета повести (до 1921 г.) дневники Павла уступают место другим документам и больше не включаются в повествование.

Таким образом, включение в текст документальной повести записей из личного дневника Павла Лурье выполняет несколько функций:

1) передает общее состояние социальной реальности или ее фрагмента (Ростов);

2) аргументирует логику развития того или иного социального процесса;

3) подтверждает факт, событие или их последовательность;

4) характеризует бытовое состояние повседневности;

5) передает эмоциональное состояние автора дневника и других людей.

Создается эффект личного свидетельства о времени, эпохе, отдельных людях как объективного и достоверного.

Еще одна функция дневниковых записей – они становятся толчком для постановки ряда проблем и авторской рефлексии над ними (искусство и время, проблема исторической справедливости), что расширяет смысловое поле документальной повести.

При этом в сюжете дневник Павла Лурье только косвенно связан с основной задачей – рассказать об участии и роли поколения отца (и лично своего отца) в революции и послереволюционных событиях. Дневник молодого человека не связан с представленными в повествовании основными этапами судьбы отца: с нравственным и социальным выбором отца, с верностью этому выбору в мыслях и поступках отца в разных ситуациях его жизни, с трагическим итогом судьбы, с общностью судеб тех, кто пришел в революцию во имя высоких нравственных целей. Все это определяет вспомогательное место личного дневника П. Лурье в документальной повести «Отблеск костра».

Значение открытого писателем фактического жизненного материала было велико, а его личная этическая позиция оказалась столь близка позициям героев книги, что автор документального расследования не сумел обрести необходимую для эстетического завершения позицию «внеаходимости». Герои завладели автором и не позволили ему разгадать их. «Это загадка, которая стоит многих загадок. Когда-нибудь ей найдут решение, и все, вероятно, окажется очень просто. Когда-нибудь!» [20. С. 45]. Именно этим объясняется эмоциональная доминанта авторского голоса – изумление перед величием духа этих людей, смешанное с восхищением и непониманием.

Привлекаемые документы давали факты исторического времени с одной стороны: дневник принадлежал частному сознанию, взгляд другой стороны социального конфликта отсутствовал, что делало уязвимой объективность позиции автора повести. Преодоление односторонности Ю. Трифонов предпринял в романе «Старик» (1978): «...конечно, “Старик” имеет предшественника, которым является книга “Отблеск костра”» [22. С. 684].

В художественном повествовании использование документа не предполагает, как писал М.М. Бахтин, предварительного осу-

щества в понимании «имманентного внеэстетического задания документа... во всей его полноте и самозаконности» [23. С. 129–130], поскольку эстетически законченная форма произведения может быть развернута только тогда, когда все в нем получает свой смысл только в связи с целым человеческой личности, реализуемым жанром. Жанровая семантика романа потребовала воплощения иной авторской установки – интереса к характеру, не фактографической достоверности событий, а достоверности создаваемого художественного образа, что определяет иные принципы использования личного дневника П.А. Лурье. Если в документальной повести «Отблеск костра» дневник П. Лурье был одним из документов, то в романе его документальный характер, в отличие от приводимых в «Старике» стенограмм, телеграмм из архива Летунова, «снят» автором, и записи П. Лурье «растворены» во внутренней речи главного героя как пережитые им события. В романе записи личного дневника субъективируются, из источника, подтверждавшего реальный статус происходящего в повести, превращаются в частный, субъективный опыт героя.

На уровне автора они становятся основанием для реконструкции эмоциональных, психологических, этических и прочих состояний персонажей, подчиняясь не фактографической, как в документальном повествовании, а художественной логике изображения характеров, отношений и событий, обусловленной авторским заданием: «...Юрий Валентинович рассказал, как в ходе работы преобразовывались и видоизменялись некоторые обстоятельства и действующие лица реальной жизненной драмы эпохи гражданской войны по мере того, как они воплощались в сюжетных линиях и картинах романа» [24. С. 232].

Это проявляется в построении образов различных героев романа. Так, годы жизни П.А. Лурье (1903–1973), личная биография (член КПСС с 1917 г., был арестован в 1937 г.) [25], образование (инженер, работал в институте «Теплопроект» в Москве) [26. С. 305], возможность увидеть внутреннюю жизнь человека через личный дневник определили и тип главного героя романа Павла Евграфовича Летунова, прототипом которого становится дядя писателя, о чем

свидетельствуют и сохранение имени прототипа Павел (семантика имени Павел – «небольшой», «маленький» – была важна и концептуально как характеристика положения частного человека, вовлеченного в катастрофические исторические события XX в.), и использование записей дневника 1913–1914 гг. В романе «Старик» это одно из первых развернутых воспоминаний Павла Евграфовича, в которых объективируются его положение в мире и характер взаимоотношений с Асей, Володей, членами семьи Игумновых.

Дополнительными сигналами совпадения становится целый ряд факторов: дневниковые записи о деятельности Павла Лурье в апреле 1917 г. и действия Павла Летунова в этот период в романе; дневниковые записи 1918 г. и бытовая атмосфера начала 1918 г. в романе.

Ср.: «Отблеск костра»: «...с боевым кронштадцем В. Панюшкиным он развозит брошюры и газеты, а его сосед по квартире В.А. Трифонов работает в Петроградском Совете...» [20. С. 52–53].

«Старик»: «С балтийским матросом Ганюшкиным продаю в Думе газету “Правда”» [27. С. 442].

«Отблеск костра»: «Воды нет, электричество не горит», «Трамваи не ходят», «Хлебный паек уменьшен...» [20. С. 73].

«Старик»: «Январь восемнадцатого. Только что объявили: хлебный паек уменьшен с трех восьмушек фунта до четверти. Я провел три часа на улице, сначала стоял за керосином, потом за хлебом. Воды нет. Трамваи не ходят» [27. С. 447].

В роман вводится материал дневниковых записей, не включенных в документальную повесть, о чем свидетельствует совпадение ряда характеристик из дневниковых записей П.А. Лурье, приведенных О.Р. Трифоновой-Мирошниченко в публикации «Из дневников и рабочих тетрадей» [19. С. 475–478]. Использование дополнительных дневниковых материалов продиктовано как необходимостью создания индивидуальных миров персонажей, так и жанровой семантикой романа с его установкой на освоение полноты реальности. Можно согласиться с мнением вдовы Ю. Трифонова: «Многое из этих дневников войдет в роман “Старик” – детали, приметы времени, погода. Бесценные для прозы подробности» [Там же. С. 475].

В отличие от повести, дневниковые записи активно участвуют в построении телесного образа персонажей, моделировании ряда эмоционально-нравственных коллизий и топосов (Ростов, Сиверская и др.). Так, образ Аси Игумновой строится на пересечении как минимум двух прототипов, одним из которых является Надежда Васильевна Миронова-Суетенкова («Трифонов под именем Аси более или менее точно описал Надежду Васильевну, как она выглядела в 60-е годы») [22. С. 474], а другим – «Оля (кажется, Мордвинова), в которую был влюблен гимназист Павлик Лурье. В романе “Старик” он назовет ее Асей...» [19. С. 478].

Если в документальном повествовании автор сохраняет хронологическую верность последовательности дневниковых записей, то в «Старике» эта последовательность разрушается и заново организуется на других основаниях: она подчиняется логике самораскрытия характера Павла Летунова, поэтому в романе нет четкой хроникальной последовательности в его воспоминаниях, фактический материал дневников выстраивается логикой самораскрытия характера и достраивается самоанализом героя.

То, что было для автора документального повествования в «Отблеске костра» достоинством дневника («Он писал каждый день, очень сухо, по-деловому, ибо, к счастью, не обладал склонностью к литературе»), в романе преодолевается экзистенциальной постановкой героя (на краю жизни), позицией персонажа (воспоминание, а не фиксация событий), расширением кругозора (включением частной жизни), изменением модальности восприятия (рефлексия, эмоциональная оценка). Записи личного дневника трансформируются, приобретая, в отличие от повести, черты собственно личных записей с интимностью высказывания и исповедальностью. В новом контексте они входят в состав основных авторских нравственно-философских тем романа и подчиняются их развитию.

Вместе с этим в романе сохраняется семантика первых дневниковых записей, включенных в документальную повесть (картина наступившего социального хаоса, в котором никто не знает, как следует поступать): «А первые дни – март, пьяная весна, тысячные толпы на мокрых, в раскисшем снегу петроградских проспектах...

И полная свобода от всего, от всех! В школу можно не ходить, там сплошные митинги, выборы, обсуждение «школьной конституции»...» [27. С. 437]; «А в марте ничего, кроме бесконечного бега, толпы, перестрелок, новостей ужаса и восторга. Все орлы на решетках дворца обмотаны красной материей. Повсюду красные флаги. На крепости тоже красный флаг. У департамента полиции горят бумаги, улица усыпана пеплом» [Там же. С. 438].

Таким образом, в романе «Старик» записи личного дневника П. Лурье, с одной стороны, сохраняют свое семантический потенциал как конкретные приметы времени, а с другой стороны, меняют конфигурацию и обретают иные функции, «эстетическую структурность» (Л.Я. Гинзбург), становясь основой для создания как телесного образа персонажей, психологического, нравственно-эмоционального состояния главных героев романа, так и ряда пространственных образов и топосов. Фокус авторского внимания смещается с характера записей на состояние, в котором они сделаны, т.е. на личность автора дневниковых записей, что позволяет использовать личный дневник как прототипную основу в создании характера. Возникающие при этом смысловые «зазоры» между дневниковыми записями позволяют автору-демиургу с помощью творческого воображения преодолеть хроникальность и фактографичность записей личного дневника, превращая их в органический элемент художественного мира романа.

Литература

1. Кардин В. Обретение: литературные портреты. М. : Худож. лит., 1989. 398 с.
2. Янская И.С., Кардин Э.В. Пределы достоверности : очерки документ. лит. М. : Сов. писатель, 1981. 430 с.
3. Бальбуров Э.А. Поэтика лирической прозы (1960–1970-е). Новосибирск : Наука, 1985. 132 с.
4. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2 т. М. : Академия, 2003. Т. 1: 1953–1968. 413 с.
5. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л. : Сов. писатель, 1971. 464 с.
6. Палиевский П.В. Роль документа в организации художественного целого // Проблемы художественной формы социалистического реализма : в 2 т. М. : Наука, 1971. Т. 1. С. 385–422.

7. Палиевский П.В. Документ в современной литературе // Палиевский П.В. Литература и теория. М. : Сов. Россия, 1979. С. 128–173.

8. Явчуновский Я.И. Документальные жанры : образ, жанр, структура произведения. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1974. 232 с.

9. Затонский Д.В. Роман и документ, или Двойкие последствия информационного взрыва // Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX века. М. : Сов. писатель, 1988. С. 137–170.

10. Литература и документ: теоретическое осмысление темы. URL: <http://imli.ru/seminary-i-konferentsii-2008/1827-kruglyj-stol-literatura-i-dokument-teoreticheskoe-osmyslenie-temy> (дата обращения: 04.12. 2018).

11. Каспэ И.М. Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х годов. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2010. 48 с.

12. Иванова Н. Русский крест. Литература и читатель в начале нового века. М. : Время, 2011. 380 с.

13. Местергази Е.Г. Литература non-фикшн / non-fiction : экспериментальная энциклопедия : русская версия. М. : Совпадение, 2007. 325 с.

14. Егоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра. URL: <https://lit.wikireading.ru/20830> (дата обращения: 12.11.2018).

15. Зализняк А. Дневник: к определению жанра. URL: <http://www.zh-zal.ru/nlo/2010/106/za14.html> (дата обращения: 21.10.2018).

16. Рабенко Т.Г. Речевой жанр в парадигме лингвистической вариантологии (на материале жанра «личный дневник») // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 425. С. 26–31.

17. Бугрова Н.А. Роман Ю.В. Трифонова «Старик»: творческая история. Поэтика. Литературные традиции : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004. URL: <http://cheloveknauka.com/roman-yu-v-trifonova-starik-tvorcheskaya-istoriya-poetika-literaturnye-traditsii> (дата обращения: 29.09. 2018).

18. Казимагомедова Р.И. Документальное начало в прозе Ю. Трифонова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2012. URL: <http://cheloveknauka.com/dokumentalnoe-nachalo-v-proze-yuriya-trifonova> (дата обращения: 14.09.2018).

19. Трифонов Ю.В. Из дневников и рабочих тетрадей // Трифонов Ю.В. Дом на набережной. М. : ЭКСМО-пресс ; ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000. С. 159–598.

20. Трифонов Ю.В. Отблеск костра // Трифонов Ю.В. Собр. соч. : в 4 т. М. : Худож. лит., 1987. Т. 4. С. 7–144.

21. Магд-Соэп К. де. Юрий Трифонов и драма русской интеллигенции. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1997. 240 с.

22. Шитов А.П. Время Юрия Трифонова: человек в истории и история в человеке (1925–1981). М. : Новый хронограф, 2011. 923 с.

23. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 424 с.

24. Оклянский Ю.М. Юрий Трифонов: портрет-воспоминание. М. : Сов. Россия, 1987. 240 с.

25. Открытый список. URL: [https://ru.openlist.wiki/index.php?title=Лурье_Павел_Абрамович_\(1903\)&action=edit](https://ru.openlist.wiki/index.php?title=Лурье_Павел_Абрамович_(1903)&action=edit) (дата обращения: 27.01.2019).

26. Кипнис С.Е. Новодевичий мемориал : некрополь Новодевичьего кладбища. М. : ПроPILEн, 1995. 431 с.

27. Трифонов Ю.В. Старик // Трифонов Ю.В. Собр. соч. : в 4 т. М. : Худож. лит., 1987. Т. 3. С. 409–606.

A Personal Diary in the Structure of Documentary and Literary Narration: *Otblesk Kostra* and *Starik* by Yu. Trifonov

Tekst. Kniga. Knigozdanie – Text. Book. Publishing, 2019, 20, pp. 35–54.

DOI: 10.17223/23062061/20/4

Vyacheslav A. Sukhanov, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: slsuh@mail.ru

Keywords: Yu. Trifonov, personal diary, documentary, fiction, author's mission, genre semantics.

In his documentary tale *Otblesk kostra* [Fireglow] (1965) and novel *Starik* [The Old Man] (1978) Yuri Trifonov resorts to his uncle P.A. Lurie's personal diary entries of 1914–1921. In his tale, the author aims to combine the epic and the individual in the structure of documentary narration. This determines the necessity to introduce a multitude of documents into the text, and a personal diary is one of the 22 types of documents Trifonov used. This case allows addressing the issue of a personal diary functioning in documentary narration both alongside and in comparison with other documentary inclusions as well as establishing the role of a personal diary in the modeling of the historical polyphony of the previous age. Trifonov finds Lurie's personal diary highly important as an evidence of a witness, a chronicler who impartially records events in their authenticity and objectivity. By this matter, a diary is opposed to other reminiscences in the overall concept of the tale. There are several functions of personal diary entries: describing the overall condition of the social reality or its part (Rostov); giving grounds for the logic of a certain social process development; proving a fact, an event or its sequence; depicting the living conditions of a daily routine; expressing the author's and others' emotional state.

On the one hand, in the novel *Starik*, Lurie's personal diary entries preserve their semantic potential as precise features of the time. On the other hand, though they change their configuration gaining some new functions and becoming a basis for the characters' corporeal image and psychological, moral and emotional states. Trifonov moves his focus from entries' nature to their author's personality, his state of mind at the moment of writing. It allows using a personal diary as a prototype basis to create this very personality. The occurring semantic gaps between diary entries allow the demiurge author, with the help of creative imagination, to overcome the chronicity of the personal diary entries' and their factual nature and turn them into an inherent element of the novel's literary world. The composition succession of diary entries in *Starik* is destroyed and reformed on other grounds: it follows the logic of personality's self-exposure and is completed with self-analysis of the main character Pavel Letunov. The factual nature

of diary entries in the novel is overcome by the character's existential position, his attitude (reminiscence rather than capturing the events), expansion of horizons (inclusion of private life), changing the modality of perception (reflection, emotional evaluation). Personal diary entries are transformed. Unlike the tale, they acquire features of personal entries with their intimacy of statement and confessional nature. In the new context, they are included in the main range of the author's moral-philosophic themes of the novel and submit to their evolution.

References

1. Kardin, V. (1989) *Obretnenie: Literaturnye portrety* [Acquisition: Literary portraits]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
2. Yanskaya, I.S. & Kardin, E.V. (1981) *Predely dostovernosti. Ocherki dokumental'noy literatury* [Limits of authenticity. Essays on documentary literature]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
3. Balburow, E.A. (1985) *Poetika liricheskoy prozy (1960–1970-e g.)* [Poetics of lyrical prose (the 1960–1970s)]. Novosibirsk: Nauka.
4. Leiderman, N.L. & Lipovetsky, M.N. (2003) *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody* [Modern Russian literature: the 1950–1990s]. Vol. 1. Moscow: Akademiya.
5. Ginzburg, L.Ya. (1971) *O psikhologicheskoy proze* [On psychological prose]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
6. Palievsky, P.V. (1971) Rol' dokumenta v organizatsii khudozhestvennogo tselogo [The role of the document in the organization of an artistic whole]. In: Gey, N.K., Dragomiretskaya, N.V., Myasnikov, A.S. et al. (eds) *Problemy khudozhestvennoy formy sotsialisticheskogo realizma* [Problems of the artistic form of socialist realism]. Vol. 1. Moscow: Nauka. pp. 385–422.
7. Palievsky, P.V. (1979) *Literatura i teoriya* [Literature and theory]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. pp. 128–173.
8. Yavchunovsky, Ya.I. (1974) *Dokumental'nye zhanry. Obraz, zhanr, struktura proizvedeniya* [Documentary genres. Image, genre, structure of the work]. Saratov: Saratov State University.
9. Zatonsky, D.V. (1988) *Khudozhestvennyye orientiry XX veka* [Artistic landmarks of the twentieth century]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. pp. 137–170.
10. Palievsky, P.V. (2008) *Literatura i dokument: Teoreticheskoe osmyslenie temy* [Literature and document: Theoretical understanding of the theme]. [Online] Available from: <http://imli.ru/seminary-i-konferentsii-2008/1827-kruglyj-stol-literatura-i-dokument-teoreticheskoe-osmyslenie-temy>. (Accessed: 4th December 2018).
11. Kasje, I.M. (2010) *Kogda govoryat veshchi: dokument i dokumentnost' v russkoy literature 2000-kh godov* [When things are said: a document and documentary in Russian literature of the 2000s]. Moscow: HSE.
12. Ivanova, N. (2011) *Russkiy krest. Literatura i chitatel' v nachale novogo veka* [The Russian Cross. Literature and the reader at the beginning of the new century]. Moscow: Vremya.

13. Mestergazi, E.G. (2007) *Literatura non-fikshn/non-fiction: eksperimental'naya entsiklopediya: russkaya versiya* [Non-fiction literature: experimental encyclopedia: a Russian version]. Moscow: Sovpadenie.

14. Egorov, O.G. (n.d.) *Russkiy literaturnyy dnevnik XIX veka. Istoriya i teoriya zhanra* [Russian literary diary of the 19th century. History and theory of the genre]. [Online] Available from: <https://lit.wikireading.ru/20830>. (Accessed: 12th November 2018).

15. Zaliznyak, A. (2010) *Dnevnik: k opredeleniyu zhanra* [Diary: on the definition of the genre]. [Online] Available from: <http://www.zh-zal.ru/nlo/2010/106/za14.html>. (Accessed: 21st October 2018).

16. Rabenko, T.G. & Lebedeva, N.B. (2017) A speech genre in the paradigm of linguistic variantology (based on the genre “private diary”). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 425. pp. 26–31. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/425/4

17. Bugrova, N.A. (2004) *Roman Yu.V. Trifonova “Starik”*: tvorcheskaya istoriya. *Poetika. Literaturnye traditsii* [Yu.V. Trifonov’s “The Old Man”: a creative story. Poetics. Literary traditions]. Abstract of Philology Cand. Diss. Volgograd. [Online] Available from: <http://cheloveknauka.com/roman-yu-v-trifonova-starik-tvorcheskaya-istoriya-poetika-literaturnye-traditsii>. (Accessed: 29th September 2018).

18. Kazimagomedova, R.I. (2012) *Dokumental'noe nachalo v proze Yu. Trifonova* [Documentary nature of Yu. Trifonov’s prose]. Abstract of Philology Cand. Diss. Makhachkala. [Online] Available from: <http://cheloveknauka.com/dokumentalnoe-nachalo-v-proze-yuriya-trifonova>. (Accessed: 14th September 2018).

19. Trifonov, Yu.V. (2000) *Dom na naberezhnoy* [The House on the Embankment]. Moscow: EKSMO-press, EKSMO-MARKET. pp. 159–598.

20. Trifonov, Yu.V. (1987a) *Sobranie sochineniy: v 4-kh t.* [Collected Works: In 4 vols]. Vol. 4. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 7–144.

21. Magd-Soep, K.de (1997) *Yuriy Trifonov i drama russkoy intelligentsia* [Yuri Trifonov and the drama of the Russian intelligentsia]. Translated from English. Ekaterinburg: Ural State University.

22. Shitov, A.P. (2011) *Vremya Yuriya Trifonova: chelovek v istorii i istoriya v cheloveke (1925–1981)* [The Time of Yuri Trifonov: Man in History and History in Man (1925–1981)]. Moscow: Novyy khronograf.

23. Bakhtin, M.M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow: Iskustvo.

24. Oklyansky, Yu.M. (1987) *Yuriy Trifonov: Portret-vospominanie* [Yuri Trifonov: Portrait-memory]. Moscow: Sovetskaya Rossiya.

25. Openlist.wiki. (n.d.) *Otkrytyy spisok* [The Open List]. [Online] Available from: [https://ru.openlist.wiki/index.php?title=Lur'e_Pavel_Abramovich_\(1903\)&action=edit](https://ru.openlist.wiki/index.php?title=Lur'e_Pavel_Abramovich_(1903)&action=edit). (Accessed: 27th January 2019).

26. Kipnis, S.E. (1995) *Novodevichiy memorial. Nekropol' Novodevich'ego kladbishcha* [Novodevichy memorial. Necropolis of the Novodevichy cemetery]. Moscow: Propilei.

27. Trifonov, Yu.V. (1987) *Sobranie sochineniy: v 4-kh t.* [Collected Works: In 4 vols]. Vol. 4. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 409–606.

КНИГА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

УДК 82-94

DOI: 10.17223/23062061/20/5

Н.Л. Панина

ФРАНЦУЗСКИЙ ОРИГИНАЛ ДНЕВНИКА АЛЕКСАНДРА ЧИЧЕРИНА 1812–1813 гг.¹

Аннотация. Написанный по-французски дневник поручика Семеновского полка А.В. Чичерина является единственным сохранившимся и последним из серии иллюстрированных дневников – автобиографического проекта, в котором текст объединен с иллюстрацией на уровне концепции. Литературный перевод текста на русский язык был издан в 1966 г. Интерес к французскому оригиналу продиктован, с одной стороны, задачами изучения русской франкофонии, с другой стороны, задачами изучения изобразительного ряда дневника, очень слабо отраженного в публикации 1966 г. Обращение к французскому тексту позволяет сделать более определенные выводы о жанровой природе дневника, четче выявить методы работы автора с литературными образцами, а также понять, какую роль играл рисунок в построении сюжета отдельной записи.

Ключевые слова: дневник, франкофония, авторская иллюстрация.

Важной особенностью дневника поручика Семеновского полка Александра Васильевича Чичерина [1] является непосредственный характер записей, прямой отклик на события². Но не это главным

¹ Работа выполнена при поддержке РФФИ (проект № 16-24-08001).

² Дневник хранится в Государственной публичной исторической библиотеке в Москве. Он начат 6 сентября 1812 г. в лагере под Подольском. Последняя запись сделана 13 августа 1813 г. в Саксонии, в лагере Гроссе Котте. Бумага английского производства 1808 г. переплетена в тетрадь 20 × 25 см, насчитывающую 278 страниц, в твердом коричневом переплете, украшенном узкой рамкой из мелких золотых листьев. Опубликованы краткое археографическое описание рукописи и подробности биографии А.В. Чичерина [2]. Единственная поправка к этому описанию – в дневнике есть помарки и исправления, хотя в массе текста они не бросаются в глаза. В рукописи больше 80 рисунков. Отдельные вопросы связи текста и изображения и автобиографическое значение дневника рассмотрены автором

образом выделяет дневник в ряду франкофонной диаристики русских офицеров – участников Отечественной войны 1812 г. и Заграничного похода Русской армии. Существенное отличие заключается в сочетании непосредственности и продуманности, следовании некоторому литературному плану, в результате чего многие записи имеют форму самостоятельных небольших рассказов. Еще одно важное отличие – изобразительный ряд дневника, который не является простым средством визуальной фиксации впечатлений, дополняющим текст. Сквозь видимую спонтанность рисунков проступают поиски определенной системы иллюстрирования.

Условия военного похода сказались на качестве чернил и материалов письма, разборчивости почерка, и это затрудняет работу с оригиналом рукописи. Перевод был выполнен в 1966 г. М.И. Перпер [6]¹. Работа переводчика, в целом высоко оцененная, вызвала ряд упреков, в первую очередь потому, что остались не переведенными или были изъяты редактором отдельные фрагменты и целые записи². Переработка стиля в некоторых случаях была весьма существенной. Так, в переводе исчезают все лексические и синтаксические повторы.

Запись, датированная 11 января 1813 г., рассказывает о том, как автор заблудился и долго не мог найти нужную дорогу: «J'entrai dans un foret epaisse. Je fis une verste encore perdant sans cesse mon chemin, sans voir goutte, et au moment ou l'epaisseur du bois s'augmentoît sans cesse, enfin desesperé je tournai bride et gagnai le lac quoique très difficilement pour retourner chez le g.» [1. С. 121]. В переводе двойные повторы исчезают: «Прямо у берега начинался

этой статьи [3, 4]. Публикация рукописи в Интернете была начата в 2007 г. в рамках совместного проекта ОИК ГПИБ и ММЦ НГУ. Разработка сайта не была завершена, и организация материала оставляет желать лучшего. Тем не менее в настоящее время доступны фотокопии страниц, которые, несмотря на невысокое разрешение, дают полное представление об изобразительном ряде рукописи и ее облике в целом, поэтому ссылки на иллюстрации даются по этому сайту [5].

¹ С переводом можно также ознакомиться на сайте интернет-проекта «1812 год» [7].

² О неточностях см.: [2]. Выявленные лакуны перевода в основном касаются описаний быта и нравов еврейского населения Восточной Европы [1. С. 83–84 и др.].

редкий лесок, я проехал по нему еще версту, не видя ни зги; лес становился все гуще, и, наконец, придя в отчаяние, я повернул назад и с большим трудом добрался опять до озера, решив возвратиться к генералу» [6].

В результате перевода чичеринский текст оказался встроен в русскую литературную традицию своего времени¹. Обращение к языку Карамзина и Радищева при реконструкции русского языка Чичерина было, разумеется, оправдано – не только исторически, но и ввиду общности их литературных ориентиров: явные и неявные отсылки к «Сентиментальному путешествию по Франции и Италии» Лоренса Стерна в дневнике встречаются очень часто. При этом очевидно, что Чичерин был совсем иным учеником Стерна, нежели его более известные русские предшественники. Испытывая столь же сильный интерес к сфере чувств, как и Карамзин, Чичерин обнаруживает аналитический подход к процессу зарождения и трансформации чувства и к описанию этого процесса. Возможно, Чичерин, если бы не погиб, стал первым русским писателем, попытавшимся применить находки Стерна в исследовании микроскопических событий к изображению опыта военного времени. Только в 1850-х литературная задача отображения микроструктур восприятия реальности была поставлена и блестяще решена другим читателем Стерна – Львом Толстым [9].

Преобразуя впечатления от пережитого события в форму рассказа, Чичерин избирает в качестве основного, систематически применяемого инструмента анализа иронию, и таким образом отстраняется от анализируемого объекта. В этом заключается его принципиальное отличие и от Карамзина, и от Толстого. Стернианская ирония проникает в позднюю художественную прозу Карамзина [10. С. 258–266], но не становится ее систематическим приемом. Чичерин же старается не столько чувствовать по стернианскому образцу, сколько описывать и анализировать процесс чувствования, мыслительный процесс, ищет способ его отображения

¹ По воспоминаниям М.И. Перпер, она переводила дневник, перечитывая Карамзина, Фонвизина, Радищева и других авторов XVIII в., стараясь подобрать нужные слова и одновременно избежать анахронизмов [8].

литературными средствами. Эти установки определяют жанровое своеобразие дневника.

Дневник предназначался автором для относительно узкого круга людей, связанных общими воспоминаниями, взаимной любовью или симпатией, взаимным интересом, общими идеями, преемственностью¹. Чичерин уверен, что то, что интересует его самого, будет интересно его близким, и одновременно ощущает ответственность за выбор сюжетов. В этом поиске верного сюжета автор, в распоряжении которого все полотно событий Отечественной войны и Заграничного похода, отбрасывает исторические события, героику и экзотику, т.е. события бесспорного статуса в целом и события, бесспорно подходящие для его жанра². Его интересует максимально интимное событие в традиции Лоренса Стерна – не просто событие внутренней жизни, а трудноуловимый этап мыслительного процесса.

Прибегая к ироническому остранению, Чичерин, так же как Свифт и Стерн, деконструирует событие с бесспорным статусом. Помня о том, что вид армии на привале представляет собой готовый сюжет для масштабной картины, словесной или графической, он проводит связь между этим зрелищем и описанием английского сада в поэме Делиля, которую в данный момент читает. В результате вид армии на привале представлен только в записи³ и только как сцена, на которой тысяча выходцев из разных сословий разыгрывают все возможные роли жизненной комедии [1. С. 258]. На этом фоне невероятно серьезно и подробно рассматриваются различные микроскопические движения мысли и чувства. Что касается самого акта рисования, акта записи, то они становятся для Чи-

¹ Границы этого круга не раз очерчены в дневнике. Это родители Чичерина и его сестра Мария, семьи Апраксиных, Голицыных и Строгановых: граф П.С. Строганов и графиня С.В. Строганова – главный адресат дневника, их дети.

² Отношение Чичерина к жанрам военного дневника, дневника путешествия, альбома путешественника, жанрам пейзажа и интерьера уже становилось объектом подробного рассмотрения [4. С. 210–214].

³ Осознание границ своего мастерства как художника-любителя не мешает Чичерину братья за сложные многофигурные композиции, когда он считает их оправданными, например в изображении виленской тюрьмы [5. С. 81].

черина событиями, безусловно достойными описания (если речь идет о рисунке) или изображения (если речь идет о записи).

В тексте намечен определенный горизонт ожидания, которому резко противоречит реальность. Война оборачивается не адреналином сражений, а утомительной скукой и скученностью, бесконечными бытовыми неудобствами. Автор дневника выключен из динамики военных действий и не может извлечь пользу из статичности квартир и биваков, будучи лишен личного пространства. Компенсируя реальную ситуацию воображением, он может выбрать между по крайней мере двумя пространствами ожидания: героическим и интимным. В первом случае он мог бы сократить разрыв между реальностью и ожиданием, следуя модели военного дневника, т.е. описывая и анализируя исторические события войны, в которых лично не принимает участия. Во втором случае он мог бы ориентироваться на модель дневника путешествия, т.е. описывая и анализируя свои перемещения так, как будто он добровольный, а не вынужденный путешественник. Время от времени он пробует эти пути и каждый раз отбрасывает.

Чтобы отдать дань «журналу компании», он делает одну длинную неиллюстрированную запись с изложением своего видения событий войны [1. С. 76–79, 85–90]. Возвращаясь позже к этой теме, он дает понять, что подобный жанр ему совершенно не интересен. Равным образом он критикует жанр путевых заметок и традиционной пейзажной зарисовки. Хотя, если бы он просто хотел оживить рукопись рисунками и занять свободное время, трудно придумать лучшее решение для любителя, чем иллюстрировать каждую запись новым видом.

Чичерин хочет вывести дневниковую запись и альбомный рисунок путешественника из привычной плоскости опыта так же, как и из привычной плоскости ожидания, убрав предсказуемые в рамках жанра отсылки к реальности и культурным моделям. Он стремится поместить текст и рисунок в сферу опыта, но внутреннего, и в сферу ожидания, но наиболее интимного. На уровне сюжетного литературный перевод в целом (за исключением некоторых непереведенных записей) отражает это своеобразие дневника. Но пере-

вод не позволяет ответить на ряд вопросов, которые неизбежно возникают. Главный из них: как в данном конкретном случае франкофония автора повлияла на его видение собственных задач и на поиски их решения с помощью литературных образцов?

В дневнике и письмах А.В. Чичерина [11] намечен круг чтения, так или иначе повлиявшего на текст. В него, помимо «Сентиментального путешествия по Франции и Италии» и «Жизни и мнений Тристрама Шенди», входят «Путешествия Гулливера», «Дон Кихот» и «Странствия Вер-Вера» Жана-Батиста Грессе; упоминаются имена Шатобриана, Делиля, Гельвеция. Знакомство с текстами Стерна, наиболее значимыми в этом списке, могло происходить на языке оригинала, учитывая увлечение английской культурой в кругу Павла Строганова, к которому принадлежал А.В. Чичерин, но свидетельств владения английским языком (в отличие от французского и немецкого) в дневнике и письмах мы не находим. Гораздо вероятнее, что в распоряжении Чичерина находились французские или русские переводы, которые к началу 1810-х гг. были уже достаточно многочисленны¹.

Первый французский перевод «Сентиментального путешествия» был выполнен Жозефом-Пьером Френе² и вышел в 1769 г. В результате этого очень вольного перевода на европейской сцене появился «французский» Стерн, ставший самостоятельным культурным явлением и давший повод для возобновления известной дискуссии о существовании перевода³. В 1776 г. Френе начал постепенный выпуск своего перевода «Тристрама Шенди» [15, 16], но работа была окончена позже двумя переводчиками, работавшими независимо друг от друга, Шарлем-Франсуа де Бонэ и Антуаном-Жильбером де ля Бом [17]. В конце века появляется перевод «Сен-

¹ Подробнее о русских переводах Стерна этого времени, среди которых были переводы писем Йорика к Элизе, переводы «Сентиментального путешествия» по английскому оригиналу и французскому переводу Френе, перевод проповедей, перевод сборника «Красоты Стерна», перевод и критика «Тристрама Шенди» и переводы биографических сочинений, см.: [12. С. 301–305].

² Перевод Френе [13] регулярно переиздавался.

³ Текст Френе является скорее адаптацией оригинала, чем переводом [14].

timentального путешествия» Полена Крассу [18], своеобразная полемика с переводом Френе: выбор тех или иных слов пояснялся в многочисленных сносах франко-английского издания.

Помимо известных ярких отличий французских переводов от английского оригинала, обусловленных задачами аккультурации последнего¹ и создавших в итоге «французского» Стерна, можно было бы обратить внимание на особенности, менее бросающиеся в глаза, такие как отличия в употреблении настоящего и прошедшего времени. И Френе, и Крассу заставляют повествователя действовать в настоящем, существенно изменяя темп повествования. «Сентиментальное путешествие» открывается известной репликой: «They order, said I, this matter better in France» [19. С. 1].

Действие рассказчика дано в Past Indefinite, и тем самым все время диалога отодвигается в прошлое. Далее глаголом в Past Indefinite идентифицируется каждое последующее высказывание собеседников. В переводе Френе действие рассказчика происходит в настоящем, в то время как употребление пассивного залога внутри реплики размещает предмет разговора в прошлом: «Cette affaire, dis-je, est mieux réglée en France» [13. С. 1].

Далее собеседники Френе продолжают действовать в настоящем. В переводе Крассу не только действие рассказчика, но и действие, о котором он рассказывает, однозначно разворачивается в настоящем времени: «Cela, dis-je, se règle mieux en France» [18. Р. 75].

При этом время собеседника уже не настоящее, но Passé Simple: «Vous avez été en France! riposta mon homme <...>» [Ibid.].

В следующей реплике время рассказчика и рассказа, опять настоящее, оттеняется употреблением пассивного залога: «Il est bien singulier, dis-je agitant la question en moi-meme <...>» [Ibid.].

¹ Френе оправдывает такой подход в предисловии к переводу «Тристрама Шенди»: «Les plaisanteries de M. Stern ne m'ont toujours pas en effet paru toujours fort bonnes. Je les ai laissés ou je les ai trouvées, et j'y en ai substitué d'autres. Je crois que l'on peut se permettre cette liberté dans la traduction d'un Ouvrage de pur agrément. Il faut seulement faire son possible pour n'être pas reconnu, et je me trouverai fort heureux si l'on ne m'aperçoit pas» [15. С. XIV–XV].

Характерное для Стерна неровное течение времени, чередование плотности и разреженности действия становится все более явным от одного французского перевода к другому¹ благодаря более интенсивному, нежели в оригинале, жонглированию временами. На эту особенность переводов можно было бы не обратить внимания, если бы Чичерин не пользовался, причем систематически, тем же приемом. Тонкости чередования настоящего, прошедшего и будущего, а тем более различных видов прошедшего времени, разумеется, не были отражены в литературном переводе дневника. Но, высказывая предположение, что Чичерин, писавший на французском языке, читал именно «французского» Стерна и ориентировался на него как на литературный образец, об этих тонкостях приходится задуматься.

Смена времен, подчеркивающая во французских переводах смену отдельных голосов в контрапункте и таким образом дополнительно структурирующая массу текста, в дневнике Чичерина имеет такое же значение. Чередование может быть плотным, бросающимся в глаза, когда смена голосов происходит быстро. В дневнике есть фрагменты, в которых воспроизводится стремительный темп первых страниц «Сентиментального путешествия»; контрапунктное построение монолога в них очевидно. Таков, например, рассказ о первых днях возвращения в Вильну в декабре 1812 г., состоящий из динамической смены восторгов и разочарований [1].

¹ Задачей прояснения намерений Стерна французскому читателю во многом обусловлены вольности перевода Френе. Так, обозначив в этом первом диалоге собеседника автора как «la personne» (в оригинале «*my gentleman*»), Френе намекнул читателю, что собеседник этот, возможно, дама, и ускользающе двусмысленный предмет диалога становится явным: рассказчик говорит женщине, что «это дело лучше поставлено во Франции», в ответ она торжествующе замечает, что он во Франции не был, он, в свою очередь, изумляется, сколько же прав мужчине дает простой факт переправы через пролив, и отправляется в путь. «Дело», о котором идет речь, а с ним и мотив путешествия однозначно отнесены к сфере эротической. Действуя таким образом, Френе вскрывает, как он считает, раблезианскую основу литературной фантазии Стерна [15. С. XIII–XIV]. Крассу заменяет «la personne» на «*mon homme*», возвращая диалогу изначальную смысловую многослойность.

Чередование становится менее заметным в случаях, когда периоды удлиняются и один голос звучит достаточно долго. В запись, датированную 12 марта 1813 г., встроен рассказ, озаглавленный «Les conseils de la raison». Его начинает первый голос, в котором доминирует настоящее время:

«Il est des moments où je suis d'une sagesse si admirable que je ne me reconnois plus mais en revanche il en est où je voudrois ne pas me reconnoître. Dans toutes les actions de l'homme la raison est consultée, ou vient elle même avec ses avis ; l'imagination, chez moi sur tout l'emporte le plus souvent, aujourd'hui cependant j'ai suivi le conseil de la raison – ».

Здесь вступает второй голос, в котором преобладает *Imparfait*:

«Mandrica¹ hussard logé chez un polonais reussit à obtenir un rendez vous d'une belle qui comme elles le sont toutes dans cette classe, sans nom sans titre avoit la surveillance de la maison et couchoit dans une chambre à côté de celle ou dormoit le viellard avec notre jeune amoureux. Mais pour y parvenir il falloit passer devant le lit du vieux jaloux et comme la lune eclairoit la chambre et il se mit à quatre pattes. Mais par malheur le vieux rusé ne dormoit pas, et devinant d'abord qui pouvoit s'avancer avec tant de precautions et pour dejouer ses vues, affectant de le prendre pour un de ses chiens il se mit à lui faire des menaces pour le faire coucher. À chaque menace l'amoureux se tapissoit dans un coin, mais cherchant toujours à gagner du terrain il avançoit petit à petit. Au moment où il étoit près du lit du viellard, celui-ci comme irrité de l'importunité de ses chiens saisissant un fouet lui en detache un coup si rude que notre hussard d'abord si entreprenant se tourne trop heureux de prendre l'attitude d'un chien qui a reçu une execution et regagne en hâte son lit – ».

Затем опять вступает первый голос, открывая наиболее длительный период, сформированный собственным внутренним контрапунктом. Моменты настоящего оттеняются различными вариантами прошедшего времени; в двух случаях, когда за настоящим вскоре следует *Passé Simple*, речь идет о главных поворотных моментах этого периода и всего рассказа – разум, а затем тщеславие нашептывают автору свои советы:

¹ К имени героя рассказа даны два пояснения: вставка в текст «hussard» и сноска внизу страницы «personnage qui n'est interessant que par cette anecdote».

«Hier nous avons tous ri pendant une demi heure de cette anecdote qui avec ses details est très ~~interess~~ comique en effet, et tout le monde me prioit d'en faire un dessin. Aujourd'hui revenu après dinner de ma promenade après avoir connu tout l'hospital, tout vû et revu je rentre à 6 h: et pour ne pas perdre du tems, je cherche un esquisse à faire pour l'achever demain; cette anecdote me passe par la tête, deja j'ai crayonné la chambre, le lit, la belle à la porte, ...Quand la raison me souffla à l'oreille que ce dessin avoit un sujet très libre, que Marie pouvoit bien en parcourant ce dessin, le voir comme les autres, ...J'étois si fâché de voir des pieces de theatre charmantes qu'une seule plaisanterie excluait des nombres de celles que peut voir une jeune personne, et maintenant me disois-je mon journal sera de même pour Marie ; aussitôt j'efface le dessin, vous en voyez encore ici les restes, et je le remplace... Par un chapitre qui eut pû être très reussi, très utile à ma soeur même. Mais au moment où j'avois le mérite d'une action la vanité m'insouffla à l'oreille les lignes qui remplacent le dessin, et maintenant je n'ai que la honte d'une autre. L'anecdote pour être plaisant doit être etendue ; la decence exige aussi de longues periphrazes (j'entends par decence la pudeur d'une jeune personne) ici, elle n'est pas comique mais en revanche cent fois plus libre que le dessin et je n'ai senti ma sottise que lorsque je l'avois achevée. Je n'efface jamais, et je n'ai pas trouvé de meilleur parti à prendre que pour de m'en conserver un souvenir durable qui quisse à chaque instant me rappeler, qu'alors qu'on sait se vaincre ou sentir le mal qu'on fait on doit être le plus en garde de mal faire, et loin de se vanter d'avoir des moments où la raison n'a pas d'accès, d'en rougir, d'avoir plus d'un retour sur soi même, et d'être à tout moment prêt à recevoir les conseils de la raison» [1. С. 158–159].

В этой записи в статусе события-источника сюжета отказано уже не путевой заметке, пейзажному виду, описанию масштабных картин войны, а фривольному (при этом действительно забавному) анекдоту – еще одной полноправной составляющей жанра диаристики. Источником сюжета становится метасобытие – рассказывание анекдота, разложенное на ряд микрособытий, проанализированное и в таком виде признанное достойным фиксации. Здесь, как и в большинстве записей, полифония выступает одновременно способом создания литературной формы и инструментом самосовершенствования. Взгляд на себя со стороны, «*retour sur soi même*», реализуется как рекурсия, в которой задействованы акты записы-

вания и рисования, и запись и рисунок как их результаты. Автор нарисовал эскиз – отстранился – посмотрел – ужаснулся – вернулся к пустой странице – записал анекдот – отстранился – посмотрел – ужаснулся – вернулся мысленно к стертому рисунку – сопоставил два результата своих действий – извлек мораль.

Контрапункт выступает средством деконструкции типового сюжета, в данном случае анекдота. Как видно из приведенной записи, это средство Чичерин попытался применить также и к рисунку. Подобные попытки, осуществленные уже не вербальными, а изобразительными средствами, в самих рисунках, как думается, и создают впечатление поисков некой новой системы, – впечатление, которое все более усиливается по мере знакомства с авторскими иллюстрациями. Для деконструкции сюжета в рисунке у Чичерина нет готовых образцов. Иллюстрации к французским изданиям «Сентиментального путешествия» и «Тристрама Шенди», которые он мог видеть¹, в большинстве своем являются традиционными жанровыми сценками, чаще сатирическими или комическими², в которых не просматривается поисков какого-либо нового языка, отражающего своеобразие текста. Чичерин, который такую задачу явно ставит, не может осуществить деконструкцию сюжета в графике так же последовательно, как деконструкцию сюжета в тексте, и чаще пользуется все теми же средствами текста, в первую очередь приемом контрапункта, в описании процесса рисования или в размышлении о несостоятельности традиционных жанров и сюжетов.

¹ С иллюстрациями вышел в 1801 г. перевод «Сентиментального путешествия» Крассу. Иллюстрации из этого издания [18] размещены в базе Utpictura18 [20]. Там же [21] размещены иллюстрации к четырехтомному изданию перевода «Тристрама Шенди» Френе [16]. В их числе две гравюры Хогарта, игравшие роль фронтисписов в первом английском издании: проповедь капрала Трима и крещение Тристрама, а также несколько жанровых сцен в аналогичном духе. Исключением является рамка, полностью залитая черной краской, – страница с этой иллюстрацией соседствует на развороте с описанием смерти и надгробного камня Йорика.

² Жанровыми иллюстрациями сопровождалась и другие упомянутые Чичерин произведения. Так, в иллюстрациях к «Гулливверу» Свифта преобладает сатирический жанр, усиленный фантастическими элементами, в «Странствиях Вер-Вера» Жана-Батиста Грессе комизм присутствует как составляющая галантного жанра [24. С. 179–181].

Известно, что сам Стерн проблеме соответствия иллюстраций тексту уделил немало внимания: прижизненные английские издания «Тристрама Шенди» свидетельствуют о последовательной деконструкции изобразительного ряда. Вопрос, были ли они известны Чичерину хотя бы на уровне визуального знакомства, остается открытым, но такая возможность не исключена. В число экспериментов Стерна входят предельно радикально «неинформативные» изображения и тексты: пустые листы, оставленные для иллюстраций и глав, которые читатель сам должен вообразить или изобразить, такие как отсутствующий портрет вдовы Водмен [23. С. 147]. Во французском издании из необычных «иллюстраций» сохранился только черный прямоугольник, правда, здесь он занимает существенно меньше места на листе и заключен в рамку. Тем самым его отличие от сюжетных иллюстраций сведено к минимуму, он воспринимается просто как изображение надгробия Йорика.

Менее иконоборческие, но все же вызывающе «неинформативные» (или, скорее, «иноинформативные») изображения часто встречаются в дневнике Чичерина¹. Это комната с узнаваемыми вещами автора в его отсутствие [5. С. 143], многочисленные автопортреты со спины [Там же. С. 67, 162, и др.], в том числе за работой именно над этой тетрадью, которую его читатель держит в руках: на ее странице можно даже рассмотреть предшествующий рисунок [Там же. С. 64]. Причиной появления таких иллюстраций при отсутствии знакомства с английским изданием может быть попытка ввести столь важный для текста контрапункт в тело рисунка и тем самым синхронизировать словесный и изобразительный ряды, заставить время рисунка течь так же, как течет – неровно, то замедляясь, то ускоряясь – время записи. Это может быть и более простая задача деконструкции общепринятого сюжета в рисунке в желании не только записывать, но и зарисовывать «свои повести на свой лад» [24. С. 631]. Если Чичерин имел возможность хотя бы раз перелистать английское издание, такая идея вполне могла у него возникнуть. Но, так или иначе, очевидно, что, деконструируя

¹ Подробная характеристика изобразительного ряда дневника содержится в [3].

рисуюнок, он стремится систематически задействовать его метасобытийный потенциал. В изобразительном искусстве, в отличие от литературы, необходимый для такой цели язык не был разработан, его нужно было искать самостоятельно. Возможно, именно в этом поиске – главное своеобразие дневника.

Литература

1. Chicherin A. Journal commence. 1812–1813 : рукопись // ГПИБ. ОИК.
2. Мищенко Т.К. А.В. Чичерин – участник военных действий под Малоярославцем: из опыта работы с подлинным дневником А.В. Чичерина // Отечественная война 1812 года в Калужской губернии и российской провинции : сб. ст. Малоярославец, 2000. С. 10–20.
3. Панина Н.Л. Иллюстрированная рукопись А.В. Чичерина 1812–1813 гг.: еще раз о важности комплексного подхода к источнику // *Universum Humanitarium*. 2015. № 1. С. 78–88.
4. Панина Н.Л. Дневник Александра Чичерина 1812–1813 гг.: автобиографический замысел в контексте франкофонии автора // Сибирско-французский диалог XVII–XX веков и литературное освоение Сибири : материалы Международного научного семинара. Томск, 11–15 июня 2015 г. / Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького Рос. акад. наук, Fondation Maison des sciences de l'homme [etc.] ; [под ред. Е.Е. Дмитриевой, О.Б. Лебедевой, А.Ф. Строева]. М. : ИМЛИ РАН, 2016. С. 202–216.
5. Дневник Александра Чичерина. 1812–1813 // Интернет-проект «Виртуальная копия книжного памятника». URL: <http://mmedia.nsu.ru/vlib/DATA/obj1/INTERFACE.htm> (дата обращения: 18.12.2018).
6. Дневник Александра Чичерина. 1812–1813 / пер. с фр. и коммент. М.И. Перпер ; отв. ред. Л.Г. Бескровный ; биограф. очерк. С.Г. Энгель. М., 1966.
7. Дневник Александра Чичерина. 1812–1813 // Интернет-проект «1812 год». URL: <http://www.museum.ru/museum/1812/Library/Chicherin/index.html> (дата обращения: 18.12.2018).
8. Из переписки М.И. Перпер / сост. А.И. Рейтблат // Новое литературное обозрение. 2002. № 1. С. 261–272.
9. Жилиякова Э.М., Васильева Е.Ю. Л. Стерн в творческих опытах молодого Л.Н. Толстого («la belle Flamande») // Вестник Томского государственного университета. Сер. Филология. 2006. № 291. С. 61–65.
10. Канунова Ф.З. Карамзин и Стерн // XVIII век. Л. : Наука, 1975. Сб. 10. С. 258–266.
11. Чичерин А.В. Письма // Старина и новизна. М., 1914. Кн. 17. С. 361–373.
12. Stewart N. From Imperial Court to Peasant's Cot: Sterne in Russia // Voogd, Peter de, Neubauer, John, ed. *The Reception of Laurence Sterne in Europe*. London, 2004. P. 127–153.

13. Voyage sentimental de Sterne, Sous le nom d'Yorick. Traduit de l'anglais Par M. Frénais. Amsterdam ; Paris, 1769. 2 vol.

14. Pickford S. Between Version and Traduction: Sterne's Sentimental Journey in Mid-Nineteenth-Century France // Translation and Literature. Vol. 16, pt. 1. 2007. Spring. P. 53–65.

15. Vie et les opinions de Tristram Shandy, Traduites de l'Anglois de Stern, par M. Frénais. Paris, 1776. 4 vol.

16. Vie et les opinions de Tristram Shandy, Traduites de l'Anglois de Stern, par M. Frénais. Londres, 1784, 4 vol.

17. Suite de la Vie et des opinions de Tristram Shandy. Traduites de l'anglais (par de Bonnay et de La Baume). York ; Paris : Volland, 1786. 2 vol.

18. Voyage sentimental de Sterne, suivi des Lettres d'Yorick à Elisa. Traduction nouvelle, par Paulin Crassous, Accompagnée de notes historiques et critiques. A Paris, Chez P. Didot, au Louvre, Galeries n° 3. et chez F. Didot, rue de Thionville, n° 1850., 1801, 3 vol.

19. A sentimental journey through France and Italy. By Mr. Yorick. Yorick's Sentimental Journey Continued. To which is prefixed, some account of the Life and Writings of Mr. Sterne. By Eugenius. A political romance, addressed to Esq., of York. London, 1769.

20. Sterne, Voyage sentimental, Didot 1801. URL: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/RechercheRapide.php?q=Sterne%2C+Voyage+sentimental> (la date de l'accès: 18.12.2018).

21. La Vie et les opinions de Tristram Shandy, trad. Frénais, Londres, 1784. URL: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/ResultRechercheAffiche.php?type=serie&mots=La+Vie+et+les+opinions+de+Tristram+Shandy%2C+trad.+Fr%C3%A9nais%2C+Londres%2C+1784&serie=1> (la date de l'accès: 18.12.2018).

22. Carré noir du Pauvre Yorick (Tristram Shandy, 1784, I, 71). URL: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A5640&tab=A5639-A5640-A5641-A5642-A5643-A5644-A5645-A5646-A5648-A5647-> (la date de l'accès: 18.12.2018).

23. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. London : Printed for J. Dodsley, in Pall-Mall, 1768. Vol. I.

24. Fragonard et le dessin français au XVIII^e siècle dans les collections du Petit Palais. Paris-Musées, 1992.

25. Лоренс Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена ; Сентиментальное путешествие по Франции и Италии : романы / пер. А. Франковского ; вступ. ст. М. Тугушевой. М. : Эксмо, 2008. 798 с.

The French Original of the Diary of Aleksandr Chicherin, 1812–1813

Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing, 2019, 20, pp. 55–71.

DOI: 10.17223/23062061/20/5

Nina L. Panina, Novosibirsk State University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: pa.nina@mail.ru

Keywords: diary, Francophony, author's illustration.

The diary written in French by Aleksandr V. Chicherin, Lieutenant of the Seymonovsky Regiment, is the only surviving and the last of a series of illustrated diaries: an autobiographical project in which the text is combined with an illustration at the conceptual level. The specificity of the events reflected in the diary is determined by the tasks other than literary: creating a personal space, fixing material for self-analysis, communicating with relatives. In this case, the selection of some events and the deconstruction of others are based on literary samples. Chicherin's approach to depicting the events of the outer and inner life obeys the Sternian principles of narration. First of all, this is manifested in the selection of events worthy of fixation, in the rejection of events of an indisputable historical or genre status and the selection of "insignificant" events from this point of view. Chicherin conducts systematic work aimed at using the potential of the picture in describing the event. He is looking for an adequate system for displaying selected events in a drawing. But the richness of expressive means of verbal and graphic forms is incomparable: there are no samples for drawing, and he has to develop the necessary drawing language independently. The literary samples are *A Sentimental Journey Through France and Italy* and *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* by Lawrence Sterne. Diary entries are generally spontaneous in nature, but many of them are built according to a well-thought-out plan. They demonstrate the presence of a certain literary model focused on the tasks of self-reflection: a description of the event is followed by retrospection, then a comparison of the past and the present, from which a certain lesson is derived. The plot is built as a path to self-improvement through experience, which can be negative or positive, but always contradicts the original expectation. With the author's obvious interest in the literary side of the case, the spontaneous nature of the diary is undoubted: the same images, the same turns are repeatedly used throughout the notes. This spontaneity is fundamental; it is considered as the only honest fixation of the present self. In the Russian translation of 1966, the diary lost this quality, stylistically approaching the best samples of the national literature of this time and genre, such as N.M. Karamzin's *Letters of a Russian Traveler*. Working with the French original clarifies the connection between the text of the diary and its pictorial series, which was extremely important for the author.

References

1. Chicherin, A. (1812–1813) *Journal commence*. [Manuscript]. State Public Historical Library of Russia. Department of Book History.

2. Mishchenko, T.K. (2000) A.V. Chicherin – uchastnik voennykh deystviy pod Maloyaroslavtssem: iz opyta raboty s podlinnym dnevnikom A.V. Chicherina [A.V. Chicherin – a participant in hostilities near Maloyaroslavts: from the experience of working with A.V. Chicherin's authentic diary]. In: Assonov, V. (ed.) *Otechestvennaya vojna 1812 goda v Kaluzhskoy gubernii i rossyskoy provintsii* [Patriotic War of 1812 in the Kaluga province and the Russian province]. Maloyaroslavts: [s.n.], pp. 10–20.

3. Panina, N.L. (2015) *Illyustrirovannaya rukopis' A.V. Chicherina 1812–1813 gg.: eshche raz o vazhnosti kompleksnogo podkhoda k istochniku* [A.V. Chicherin's illustrated manuscript, 1812–1813: once again about the importance of an integrated approach to the source]. *Universium Humanitarium*. 1. pp. 78–88.

4. Panina, N.L. (2016) *Dnevnik Aleksandra Chicherina 1812–1813 gg.: avtobiograficheskiy zamysel v kontekste frankofonii avtora* [Aleksandr Chicherin's Diary of 1812–1813: Autobiographical design in the context of the author's francophony]. In: Dmitrieva, E.E., Lebedeva, O.B. & Stroev, A.F. (eds) *Sibirsko-frantsuzskiy dialog XVII–XX vekov i literaturnoe osvoenie Sibiri* [Siberian-French dialogue of the 17th – 20th centuries and literary exploration of Siberia]. Moscow: Institute of World Literature, RAS. pp. 202–216.

5. Chicherin, A. (1812–1813) *Dnevnik* [Diary]. [Online] Available from: <http://mmedia.nsu.ru/vlib/DATA/obj1/INTERFACE.htm>. (Accessed: 18th December 2018).

6. Chicherin, A. (1966) *Dnevnik (1812–1813)* [Diary. (1812–1813)]. Translated from French by M.I. Perper. Moscow: Nauka.

7. Chicherin, A. (n.d.) *Dnevnik Aleksandra Chicherina. 1812–1813* [Aleksandr Chicherin's Diary. 1812–1813]. [Online] Available from: <http://www.museum.ru/museum/1812/Library/Chicherin/index.html>. (Accessed: 18th December 2018).

8. Raytblat, A.I. (2002) Iz perepiski M.I. Perper [From M.I. Perper's correspondence]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 1. pp. 261–272.

9. Zhilyakova, E.M. & Vasilyeva, E.Yu. (2006) L. Sterne v tvorcheskikh opytakh molodogo L.N. Tolstogo (“la belle Flamande”) [L. Sterne in the creative experiments of the young L.N. Tolstoy (“la belle Flamande”)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya “Filologiya” – Tomsk State University Journal of Philology*. 291. pp. 61–65.

10. Kanunova, F.Z. (1975) Karamzin i Sterne [Karamzin and Sterne]. In: Alekseev, M.P., Likhachev, D.S., Makogonenko, G.P. & Serman, I.Z. (eds) *XVIII vek* [The Eighteenth Century]. Vol. 10. Leningrad: Nauka. pp. 258–266.

11. Chicherin, A.V. (1914) Pis'ma [Letters]. *Starina i novizna*. 17. pp. 361–373.

12. Stewart, N. (2004) From Imperial Court to Peasant's Cot: Sterne in Russia. In: Voogd, P. de & Neubauer, J. (eds) *The Reception of Laurence Sterne in Europe*. London: A&C Black. pp. 127–153.

13. Sterne, L. (1769) *Voyage sentimental de Sterne, Sous le nom d'Yorick*. Paris: [s.n.].

14. Pickford, S. (2007) Between Version and Translation: Sterne's Sentimental Journey in Mid-Nineteenth-Century France. *Translation and Literature*. 16(1). pp. 53–65.

15. Sterne, L. (1776) *Vie et les opinions de Tristram Shandy*. Paris: [s.n.].

16. Sterne, L. (1784a) *Vie et les opinions de Tristram Shandy*. London: [s.n.].

17. Sterne, L. (1786) *Suite de la Vie et des opinions de Tristram Shandy*. Paris: Volland.

18. Sterne, L. (1801a) *Voyage sentimental de Sterne, suivi des Lettres d'Yorick à Elisa*. Paris: Chez P. Didot, au Louvre, Galeries n° 3. et chez F. Didot, rue de Thionville, n° 1850.

19. Sterne, L. (1769) *A sentimental journey through France and Italy. By Mr. Yorick. Yorick's Sentimental Journey Continued. To which is prefixed, some account of the Life and Writings of Mr. Sterne.* London: [s.n.].

20. Sterne, L. (1801b) *Voyage sentimental.* [Online] Available from: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/RechercheRapide.php?q=Sterne%2C+Voyage+sentimental>. (Accessed: 18th December 2018).

21. Sterne, L. (1784b) *La Vie et les opinions de Tristram Shandy.* London: [s.n.]. [Online] Available from: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/ResultRechercheAffiche.php?type=serie&mots=La+Vie+et+les+opinions+de+Tristram+Shandy%2C+trad.+Fr%C3%A9nais%2C+Londres%2C+1784&serie=1>. (Accessed: 18th December 2018).

22. Sterne, L. (1784c) *Carré noir du Pauvre Yorick (Tristram Shandy, 1784, I, 71).* [Online] Available from: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A5640&tab=A5639-A5640-A5641-A5642-A5643-A5644-A5645-A5646-A5648-A5647->. (Accessed: 18th December 2018).

23. Sterne, L. (1768) *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman.* Vol. I. London: Printed for J. Dodsley, in Pall-Mall.

24. Fragonard, J.H. (1992) *Fragonard et le dessin français au XVIIIe siècle dans les collections du Petit Palais.* Paris: Paris-Musées.

25. Sterne, L. (2008) *Lorens Stern. Zhizn' i mneniya Tristrama Shendi, dzhent'mena. Sentimental'noe puteshestvie po Frantsii i Italii* [The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Sentimental Journey Through France and Italy]. Translated from English by A. Frankovsky. Moscow: Eksmo.

С.В. Крылова

ФУНКЦИИ ДНЕВНИКОВОЙ ГЛАВЫ В АВТОБИОГРАФИИ Н. БЕРБЕРОВОЙ «КУРСИВ МОЙ»

***Аннотация.** Доказывается, что включение в текст автобиографии «Курсив мой» фрагментов дневника периода войны – это сознательный прием, выбранный Н.Н. Берберовой по эстетическим соображениям. «Черная тетрадь» переключает автоматизм читательского восприятия с эпоса на прозаическую миниатюру, ломает ритм повествования, устанавливает символические валентности между обрывочными записями и эпическим целым. Через дневниковую прозу писательница сумела создать ощущение шагов судьбы, ведущей ее к творчеству, подготовила победное звучание заключительной части книги.*

Ключевые слова: сюжет восхождения, прозаическая миниатюра, наррация.

«Черная тетрадь» – шестая часть автобиографии Н.Н. Берберовой «Курсив мой»¹, которая охватывает период с августа 1939 г. (начало Второй Мировой войны) по апрель 1950 г. (год переезда писательницы в США) и содержит выписки из дневника, не имеющие точной датировки, а обозначенные лишь годом и месяцем. Обрамляющие «Черную тетрадь» части пятая и седьмая хронологически пересекаются со многими эпизодами дневника, но повествование в них строится в традиционном автобиографическом ключе. Зачем Берберовой понадобилось переключение дискурса с автобиографии на дневник? Думается, ею двигали эстетические, стилистические, философские и личные причины.

«Черная тетрадь» (78 страниц в типографском издании) вобрала в себя разные периоды жизни Берберовой: тяжелые годы войны, пережитые в Лонгшене со вторым мужем Николаем Васильевичем Макеевым, гибель последней жены Ходасевича, О.Б. Марголиной,

¹ Автобиографическая книга «Курсив мой» на английском языке вышла в 1969 г., на русском – в 1972 г. (в Мюнхене). Факты и оценки автора были подвергнуты критике многими русскими эмигрантами; в России книга впервые опубликована в 1999 г. (М. : Согласие).

которую Берберова и Макеев тщетно пытались спасти от концентрационного лагеря, тяготы немецкой оккупации, освобождение Франции, окончание войны, распад второго брака, послевоенные поездки Берберовой в Швецию и Бельгию. Эпизоды введены фрагментарно, как это свойственно дневниковым записям. Некоторые важные ситуации жизни автора, например растущее непонимание между супругами, отражены в дневнике, хотя об этом, пусть коротко, упоминается в автобиографическом повествовании в смежных частях книги.

Жанровая семантика дневника должна была усилить эффект подлинности записей, воспроизводимых по следам событий, однако «Черная тетрадь» – не аутентичное воспроизведение дневников тех лет, а композиционно организованный текст, сформированный в контексте всей книги. Берберова не скрывала, что ее жизнеописание создано по двум законам: «...первый – раскрой себя до конца, и второй – утай свою жизнь для себя одной» [1. С. 433]. И.Е. Винокурова, работавшая с архивом писательницы, убедительно доказала, что Берберова тщательно отбирала эпизоды из дневника для своей «автобиографии» и нередко сознательно искажала факты. Все дневники, которые Берберова, подражая Ходасевичу, вела во времена, описываемые в «Курсиве», были ею уничтожены или тщательно заштрихованы. Остальные записи, вплоть до самой смерти, сохранились в архиве. И.Е. Винокурова констатирует: «Ее записи 1920-х и начала 1930-х гг., в какой-то момент бесследно исчезнувшие, – не исключение, а правило. Не сохранились и дневники Берберовой с 1939 по 1950 г., обширные фрагменты которых составили в “Курсиве” отдельную главу под названием “Черная тетрадь”. Не дошли до нас и ее записи за все 1950-е гг. и первую половину 1960-х, за исключением двух небольших отрывков, относящихся к летним поездкам в Европу. Очевидно, что у Берберовой были веские резоны распорядиться таким образом. Эти резоны были, естественно, многообразны, но в их основе лежало одно: забота о собственной репутации – человека и мемуариста» [2. С. 212].

Следовательно, «Черная тетрадь» – художественный текст в форме дневника, который Берберова сознательно творила из под-

линного дневника, сплетая свою личную историю с историей человечества, европейской цивилизации. В конце части, предшествующей «Черной тетради», мемуаристка характеризует свои ощущения времени немецкой оккупации, мешающие объективному повествованию: «Я не только не могу писать что-либо, мне страшно сесть за письменный стол, страшно и противно...» [1. С. 436]. Затем сообщает, что иногда что-то записывает в клеенчатую тетрадь, купленную в начале войны: «...какие-то факты и мысли, события и размышления о них; разве я всю жизнь не считала, что все мое существование состоит в том, чтобы жить и думать о жизни? Жизнь и смысл жизни. Но теперь я вижу, что смысл ее – в ней самой и во мне – живой, еще живой. А другого смысла нет. И цели нет, и потому-то средства и не оправдываются целью, что цели нет. Цели нет» [Там же. С. 437].

Онтологическая пустота – та точка отсчета, с которой начиналась тетрадь. Опустошенность, страх, отчуждение людей – вот главные чувства, зафиксированные Берберовой в оккупированной столице Франции. Последняя фраза, предвещающая дневник: «И здесь начинается моя Черная тетрадь, от которой до сих пор пахнет землей: она одно время была закопана в подвале и зацвела темно-зелеными пятнами плесени» [Там же. С. 439]. Собственно, в конце пятой части «Курсива» в скрытой форме содержится *сюжетный посыл* для идущего следом дневника: переживание сильной женщиной трагических событий истории.

Название «Черная тетрадь» свидетельствует, что Берберова ориентировалась на дневниковую прозу З. Гиппиус времен революции и Гражданской войны¹ (часть дневников этого периода названа «Черная книжка»). Острой оценочностью, общественным темпераментом и чувством истории «Черная книжка» З. Гиппиус совпадала с собственным ощущением исторической реальности, доминировавшим у Берберовой в годы войны.

¹ «Петербургские дневники» З. Гиппиус фиксируют жизнь Петербурга периода 1914–1919 гг. Первая часть как «Синяя книга» опубликована при жизни писательницы (1929), переиздавалась с предисловием Н. Берберовой (Нью-Йорк, 1982 и 1990) как «Петербургский дневник». См.: [3].

«Черные тетради» (записи 7 ноября 1917 – 12 января 1919 г.; сохранилась только вторая из трех написанных) и продолжающая их «Черная книжка» (1919) – тексты, не просто хорошо знакомые Н.Н. Берберовой. С Гиппиус ее связывали сложные отношения, не дружеские, скорее сопернические. По темпераменту и безжалостности взглядов на мир и людей они были схожи. В 1980 г. Берберова написала предисловие и примечания к изданию Петербургских дневников. На тот момент «Курсив» уже распространялся среди русской читающей публики. Позднейшие оценки личности Гиппиус и ее дневника столь же резки, как и в «Курсиве». Отдавая должное уникальности запечатления катастрофических событий, «неостывающему пылу молодости», темпераменту, Берберова так характеризует творческую природу Гиппиус: «Теперь мы знаем, что она из своих неврозов брала свою энергию, из своих неврозов делала свои стихи, писала свои дневники, и своими неврозами кормила свое мышление, делая свои мысли яркими, живыми и острыми не только благодаря их сути, на которой, как на драгоценном компосте, они вырастали и зрели, но и благодаря тому стилю, которым они облекались» [4]. Из уникальности гиппиусовского стиля Берберова выводит «присущее всякому неврозу ограничение, которое так явственно видно на страницах дневника: невозможность, а может быть и нежелание собственной внутренней эволюции, неумение принять ее в других, отсутствие чувства перспективы, недостаток дисциплины в ограничении своих политических страстей, страх себя самой и своего свободного суждения, – она не видела себя и потому не могла бороться с этими слабостями» [3].

Себя невротиком Берберова не считала, в «Курсиве» утверждала, что умеет видеть себя, умеет подлаживаться, «расти, меняться, зреть, стареть» [1. С. 389], и это дает ей возможность объективнее смотреть на мир. Но гиппиусовский острый взгляд, пропитанный энергией индивидуального стиля, Берберова переняла. Название дневников и черный цвет тетрадей, в которые были занесены записи у Гиппиус и Берберовой, символичны: дневники о черных днях и опыте их преодоления. У Берберовой мотив преодоления звучит сильнее. Временной промежуток ее «Черной тетради» гораздо

больше, а записи (или сознательная выборка из них) лаконичнее, чем у Гиппиус. Вторая мировая война и послевоенное пятилетие задавали более жизнеутверждающий сюжет, чем катастрофа революции и Гражданской войны.

И.Е. Винокурова убедительно доказала, что был и другой, узнаваемый современниками, источник дневниковой прозы Берберовой – «Сила зрелости» Симоны де Бовуар¹ [5], книги которой Берберова жадно читала. Более того, образ Бовуар включен в последнюю часть «Курсива» как еще один типаж авторского «не-Я». Исследовательница убеждена: «Налицо напряженный диалог с Бовуар, идущий на всем пространстве “Курсива”, хотя афишировать этот диалог Берберова отнюдь не стремится» [Там же]. Сознательно переняв у Бовуар эстетику, тематику и феминистский дух, Берберова соотносит свой жизненный опыт с опытом Бовуар и старательно прикрывает литературный источник своих открытий. «Ее идея рассказать о событиях и впечатлениях военного времени с помощью выписок из своего дневника была явно взята Берберовой на вооружение», – пишет И.Е. Винокурова и называет еще одну причину: желание скрыть обвинения в связи с фашистами. В период оккупации Н.В. Макеев работал в Лувре торговцем картинами, что давало семье «относительное материальное благополучие, отличавшее их быт в военное время, порождало толки и недовольство» [2. С. 329]. Обвиняли в прогитлеровских симпатиях и саму Берберову: «Неудивительно, что повествование о военных и послевоенных годах она строит в “Курсиве” с тщательным учетом и выдвигаемых когда-то обвинений, и изложенных в ее “циркулярном” письме оправданий. О первых Берберова решает умолчать, зато вторые – как раз полнее развернуть, превращая каждую, даже самую мелкую, деталь в самостоятельный сюжет. <...> Таким образом достигается ощущение документальности повествования, то есть именно того, чего Берберовой было важно добиться» (выделено мной. – С.К.) [2. С. 329–330].

¹ «Сила зрелости» (*La Force de l'âge*, 1960) – вторая часть автобиографической трилогии Симоны де Бовуар; одновременно это и мемуары, охватывающие период с конца 1920-х до 1944 г., критический для европейской истории.

Из без малого 11 лет, описанных в «Черной тетради», военные годы (1939–1945) занимают три четверти текста шестой части, однако их нельзя назвать только «окаянными днями», так как среди тьмы военного лихолетья Берберова фиксирует и светлые моменты. Безусловно, требовалось особое чувство вкуса, ритма и особое переживание времени, чтобы тетрадные записи стали фактом не только личной, но и общей истории. Несмотря на то, что Берберова воспроизводит жизнь парижского пригорода и собственные переживания, дыхание большой истории в тетради очевидно. Из записей 1941 г.: «22-е. Воскресенье. // Утреннее радио. // Немцы вошли в Россию» [1. С. 469]. Несколькими днями позже: «22 июня 1812 года, в своей главной квартире в Вильковишках, Наполеон объявил войну России» [Там же. С. 470]. Две даты в мировой истории связаны в один узел: два нашествия на Россию с разницей в 129 лет. Эти исторические параллели, сопоставительные ряды Берберова выстраивает точно и смыслоемко.

Писательница выбирает разнородные фрагменты (события, мысли, воспоминания) и создает мозаику времени. Искусство монтажа, использование символической детали (бытовой, психологической) и постоянная рефлексия – вот те опоры, на которых держится эта часть. Большинство записей краткие, в один-два абзаца. Исключения составляют развернутые воспоминания. Берберова соорудила из фрагментов дневника роман о времени и собственной судьбе, сюжет эмоционального и интеллектуального постижения исторического времени и своего места в нем. Склонная к самоорганизации и точности, в «Черной тетради» она сознательно почти *не ставит дат*, только обозначает месяц. Некоторые даты легко восстановить, но не названы: заключение пакта Молотова–Риббентропа (23 августа 1939 – первая запись «Черной тетради»), начало Второй мировой войны (1 сентября 1939 г.), годовщина смерти Блока и т.п. Вероятно, для писательницы это смысловой знак. Время в дневнике одновременно и фрагментарно, и укрупнено: не дни, а месяцы. Плотность записей во время войны больше и короче. Соединение эпизодов и рефлексий героини создает повествовательное пространство с сюжетом физического и духовного выживания.

К «Черной тетради» применимы наблюдения Г.А. Жиличевой над постсимволистским романом, в котором «проблема соотношения прошлого и настоящего, общей и индивидуальной истории становится не только одним из важнейших элементов сюжета, но и служит импульсом для экспериментов в области форм презентации наррации, воздействующих на восприятие читателя, его опыт времени» [б. С. 106].

Берберова обдуманно располагает рядом личные переживания, и глобальные обобщения. В чередовании фрагментов обнаруживается интенсивная интеллектуальная жизнь героини. Дневник помогает Берберовой создавать свою личную мифологию, о чем уже говорилось в начале статьи. В поле размышлений и чтения героини входят русская и мировая история, культура, искусство, проза, поэзия. Параллельно с русской темой развивается французская; она более конкретна, имеет социально-исторический аспект. Французы в годы немецкой оккупации интересны автору дневника их отношением к нацистам – от оправдания до ненависти, от трусости до подвига. Изображение выдает критицизм автора: хихикающие и целующиеся под новости «вохеншау» парочки в парижском кинотеатре в июле 1940-го; совет газетчиков французским женщинам, проводившим мужей на фронт, «трикоте» и «дорме» (вязать и спать) [1. С. 451]; мадам Шассен, 112 кило, умершая от переедания в ноябре 1942 г. В поступке мадам Шоссад, приютившей трех еврейских девочек-сироток у себя дома, подробностями снимается позитивная оценка: психически нездоровый муж мадам сначала «воспылал любовью» к одной из девочек, затем «передумал всех кур, повесил на огород замок, ничего им не дает, сам ест и грозит, что донесет в гестапо, что его жена поселила в доме еврейских детей» [Там же. С. 492]. Жизнелюбие, эгоизм и легкомыслие французов удручают на фоне сводок из России или судеб русских эмигрантов, измученных голодом, страхом, арестами.

Берберова вводит образы и пронацистски настроенных русских: «героя нашего времени» С. – авантюриста и развратника с криминальными наклонностями, состоявшего переводчиком у немцев в России [Там же. С. 487–489]; неких писателей вокруг И.Г. Сургу-

чёва, связывающих с немцами свое победное возвращение в Россию (запись от августа 1943 г.). Особенно неожиданным выглядит появление власовца Н. Давиденкова, друга Л.Н. Г<умилёва>, который на вечере у Гиппиус прочитал новые стихи Ахматовой, прилетевшие с того берега, того ада: «Я не могла сдержать слез и вышла в другую комнату» [1. С. 496]. Берберова с брезгливостью относится к любым проявлениям низости – как среди французов, так и среди русских. Запись ноября 1942 г.: «Достаточно прочесть два номера берлинской газеты “Новое слово”, чтобы понять всю ничтожность, лакейство, продажность, всю подлость русской души, когда она хочет выслужиться, отличиться» [Там же. С. 484].

И все-таки жизнь русских эмигрантов, того круга, в котором вращалась Берберова, была в духовном ключе гораздо выше французского бытового окружения Берберовой в Лонгшене и Париже. Не пренебрегая общением с простыми французами, писательница показывает параллельность французского и русского миров. В период оккупации бесправие французов не шло ни в какое сравнение с бесправием русских эмигрантов. Описывая случайные встречи с литераторами в эти четыре года, Берберова фиксирует бедность жизни, жалкое положение. Ее опорой становится не настоящее, а вневременное: воспоминания, книги, музыка. Мировая история, ощущаемая в связи с другими кризисными эпохами, дает основание для скепсиса. В декабре 1939 г., за несколько месяцев до вторжения немцев в Париж, Берберова записывает: «Вся мировая история взята мною сейчас под подозрение. В истории этой не было ни справедливости, ни добра, ни красоты. Еще меньше, чем в природе, – справедливости и добра, во всяком случае» [Там же. С. 444]. В годы оккупации в ее дневнике часто мелькает имя Наполеона, она перечитывает «Войну и мир» (скорее по-писательски, чем по-читательски), спустя три месяца после вторжения немцев читает историю французской армии генерала де Голля. Но ничто не снимает глубокой подавленности. В декабре 1941 г., в оккупированном Лонгшене, она запишет: «Вся красота и драма мира, вся нежность, прелесть и теплота мирного мира взяты мною под сомнение в последний год» [Там же. С. 475].

Выйти из духовного тупика ей помогла встреча с девятилетней испанской девочкой Рамоней, дочерью дровосека. Писательница была поражена ее красотой, смирением и детской грацией. Девочка воспринимается в поле культурных ассоциаций, кажется ей сошедшей со страниц Андерсена или рисунка Гойи – лохмотья вместо одежды, доверчивая улыбка: «Вся она, с ее улыбкой и жестяной в руке, с ее непониманием языка людей, среди которых она жила, с дикостью, вдруг мелькнувшей в ее испуге, явилась, чтобы разбудить меня, перевернуть мертвые пласты во мне, снять с души кровь и плесень» [1. С. 475].

Большая история не перевешивает личную историю Берберовой, не управляет историей ее «думанья» [Там же. С. 602]. Параллельно с трагической какофонией войны в дневнике настойчиво развивается тема интеллектуального сопротивления насилию и разрушению. Запись от октября 1940 г.: «Что-то основное, что целиком идет из *мышления*, постигается поэтически через пронзительный поэтический образ. Так, Радищеву все его “публицистические” рассуждения пришли на ум через поэтическое переживание: едуци из Петербурга в Москву, он прислушался ночью к ямщицкой песне и был потрясен ее печалью и красотой. И это стало потом “публицистикой”» (курсив автора. – С.К.) [Там же. С. 451]. В декабре 1945 г. делается выписка из «Афоризмов» А. Шопенгауэра о внутренних импульсах, направляющих сознание, сходных с пророческими снами. Вероятно, нечто пророческое, внеиррациональное она ощущала и в своем дневнике эпохи войны.

О том, что форма и содержание дневника составляли для Берберовой возможность саморефлексии в момент написания «Черной тетради», свидетельствует характеристика дневника Веры Николаевны Буниной, сделанная в декабре 1939 г., после ночевки в бунинской квартире на улице Оффенбах: «В комнате В.Н., на ее письменном столе, лежал ее знаменитый дневник (Алданов мне однажды сказал: Бойтесь В.Н.! Она и вас туда запишет!). Страница была открыта. На ней круглым детским почерком было выведено: Вторник. Целый день шел дождик. У Яна болел живот. Заходил Михайлов.

Мне это напомнило дневник, который вел отец Чехова в Мелехове: “Пиона в саду распустилась. Приехала Марья Петровна. Пиона завяла. Марья Петровна уехала”» [1. С. 445].

Берберова иронично фиксирует бытовой характер записей в дневнике, автономность быта от истории, упрощенное понимание его. Сама же она в дневниках акцентирует постоянную связь личного с историческим временем, размышления о вечном. Отбор фактов, их осмысление в «Черной тетради» идет синхронно с событиями, в отличие от «Курсива», где ретроспективность создает дистанцию. Например, в конце пятой части Берберова возвышенно пишет о смысле их «общей жизни (десять лет)» с Н.В. Макеевым [Там же. С. 434] и туманно – о причинах разрыва. Там же упомянут период «1938–1944 годов, когда жизнь в Лонгшене начала распадаться» [Там же. С. 435]. Начало последней, шестой, части вновь повествует о завершении большого этапа в личной жизни Берберовой: крахе ее брака с Макеевым, бездомности: «Летом 1947 года я осталась одна. Лонгшен был объявлен к продаже, и в Париже у меня не было места, где я могла бы жить» [Там же. С. 519]. А между ними – «Черная тетрадь», где благодарные записи о втором муже и лишь намек на трещину в отношениях.

Две записи дневника параллельны стилистически и противопоставлены по смыслу. Декабрь 1940 г.: «Со мной живет человек крепкий духом, здоровый телом и душой, ровный, ясный, добрый. Трудолобивый и нежный. За что ни возьмется – все спорится в руках. Ко всем расположен. Никогда не злобствует, не завидует, не клеветает. Молится каждый вечер и видит детские сны. Может починить электричество, нарисовать пейзаж и сыграть на рояле кусок из “Карнавала” Шумана» [Там же. С. 464].

Сентябрь 1947 г.: «Человек, с которым я продолжаю жить (кончаю жить): // не веселый, // не добрый, // не милый. // У него ничего не спорится в руках. Он все забыл, что знал. Он никого не любит, и его постепенно перестают любить» [Там же. С. 511].

Так же двояко отражены арест и гибель Ольги Марголиной в июле 1942 г.: очень драматично и подробно – в автобиографии, совсем коротко – в дневнике. Посещение Берберовой опустевшей

комнаты Ольги продублировано в мемуарной и дневниковой частях. Мемуарный текст передает трагизм ситуации, отдельные слова, чувства, жесты («Оля стояла, смотря на меня и Асю своими светлыми глазами, и, пока грузовик не повернул за угол, крестила меня, Асю, всех стоящих вокруг, мэрию, небо, и Бьянкур, и Булонь...» [1. С. 427]), потрясенность самой повествовательницы. Мемуарный текст у Берберовой – это повествовательно-анализирующий дискурс. Дневник – только фиксация событий: «Была на квартире Оли и взяла там два чемодана книг, бумаг и несколько вещей Ходасевича.

Все было в ужасном хаосе: чулки, рукописи, лоскутки материй, клубки шерсти, книги, еда. Пойду еще, чтобы разобраться. Не могла найти многого (например – писем Сологуба). Среди комнаты валялись какие-то документы, между ними – ее аттестат из петербургской гимназии» [Там же. С. 482].

Впрочем, некоторые ретроспективные записи «Черной тетради» о жизни довоенной русской эмиграции выполнены в мемуарном ключе и превращаются в эпическое повествование. И все же дневник у Берберовой, помимо фактографической, имеет функцию самовыражения как в военных, так и в послевоенных фрагментах «Черной тетради».

Малая форма записей заставляет воспринимать их не только в смысловом, но и в поэтическом ключе (вес каждого слова становится больше). Заданные в разных частях смысловые камертоны, ориентирующие на интеллектуальную высоту, строки стихов, имена больших поэтов и мыслителей, погруженность самого автора в словесную культуру дают эффект движения, восхождения к духу. В январе 1947 г. Берберова записывает: «1946 год у меня был счастливым: я опять начала работать. Потом были две поездки: одна на юг, к Злобину, другая в Швецию. И я написала книгу о Блоке» [Там же. С. 507], а в феврале – почти стихотворение в прозе:

Освобождение? От чего именно?

От интеллектуальной анархии.

От оценок, подверженных капризам настроения.

От дуализма (все синтезировано).

От чувства вины (сполна уплачено).
От беспричинной тревоги.
От страха чужого мнения [1. С. 507].

В «Черной тетради» сюжет преодоления духовного кризиса героини заканчивается победой. Она съездила по личным и литературным делам в Швецию и Брюссель, избавилась от боязни воды (этой истории посвящено несколько развернутых записей), имеет возможность помогать некоторым людям и делает это с удовольствием. Она созрела для выбора, о чем станет известно в последней части, – переезд в Америку. «Черная тетрадь» кончается в апреле 1950-го фразой по-английски, написанной без перевода: «Perhaps the whole pilgrimage of spirit was the only goal of spirit, the only home of truth. (Santayana)» [Там же. С. 518]. («Возможно, в целом паломничество духа было единственной целью духа, единственным домом истины»).

О Сантаяне Берберова упоминала в автобиографии всего один раз, в четвертой части, когда перечисляла деятелей мировой культуры, создавших произведения не на родном языке. Его идеи об эстетическом отношении к жизни, о культуре воображения, об искусстве как «моральном благе» общества, вероятно, были известны в американской интеллектуальной среде. Но Берберовой его фраза понадобилась для того, чтобы тематически и музыкально связать финалы «Черной тетради» и предыдущей, пятой части, в которой описывались крайне подавленное состояние людей и ее самой в годы войны, ощущение бессмысленности жизни, исчезновение ее *цели*. Еще раз повторим эту цитату: «И цели нет, и потому-то средства и не оправдываются целью, что цели нет. Цели нет» [Там же. С. 437]. В финале «Черной тетради» цель указана – паломничество духа, названного домом истины.

Как верно отмечают исследователи, «дневники писателей эстетически организованы. Они являются отражением писательского мышления, вбирают в себя эстетический импульс, сочетают в себе как документальное, так и художественное начало» [7. С. 125]. Вставляя в автобиографический текст «Черную тетрадь», Берберова ориентировалась как на литературу нон-фикшн, так и на приме-

ры дневниковых глав в произведениях русской классики («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Демикотоновая книга» в «Соборях» Н.С. Лескова). Мемуаристка делала стилистический эксперимент, осваивала эстетику постсимволистского романа, в котором «интригу образует не только описание судьбы персонажей, но и “событие рассказывания”» [8. С. 195]. У человека, живущего интенсивной интеллектуальной жизнью, новая мысль, взволновавшая строчка стиха, ожившее воспоминание – это тоже события.

«Черная тетрадь» фиксирует сразу несколько пластов жизни ее автора: бытовой, исторический, интеллектуальный, личный. В фактах быта Берберова прозревает смысловые знаки. Ее нерелигиозное, отличное от символистского мистицизма сознание не ищет в этих знаках подсказку Демиурга, однако улавливает энергию глубинной жизни, связи всех ее проявлений. «Черная тетрадь» предваряет заключительную часть «Курсива», мажорную и победительную по звучанию – «Не ожидая Годо». Через трагические дневниковые «крохотки», ведущие героиню от опыта выживания к полноценному радостному бытию, Берберова готовила финал «Курсива», в котором утверждала правоту своего жизненного пути и готовность бесстрашно встретить старость и смерть.

Итак, дневниковая форма в предпоследней части автобиографии «Курсив мой» – это сознательный прием, выбранный Берберовой не только по личным, но и по эстетическим соображениям. Дневник резко менял ритм и способ повествования автобиографических частей «Курсива», разрывал временное течение на фрагменты с разным настроением, тематикой, увеличивал смысловую значимость каждой записи, прочитываемой в соединении как с соседними фрагментами, так и с обрамляющими «Черную тетрадь» частями. Склонная к символистским обобщениям Берберова в дневниковой главе заставила время прошлого звучать синхронно читательскому восприятию. Благодаря вторжению дневниковых записей в мемуарный текст обнажался творческий и философский смысл ее повествования: умение из разрозненных нитей судьбы и случайных эпизодов сплести многомерное полотно собственного

прошлого, пронизанного потребностью познания. Из дневниковых записей рождается лирический эпос «Курсива» с его символическими названиями глав, мотивной структурой, идеями вечного самобновления и интеллектуального роста. Соотношение дневника и автобиографии в рамках одного текста соединило в одно семантическое поле события жизни, их синхронное восприятие и двухфазную письменную реакцию: по свежим следам и спустя годы.

«Черная тетрадь» музыкально и тематически выделена в тексте «Курсива». Она существенно переключает автоматизм читательского восприятия с эпоса на прозаическую миниатюру. Годы войны и послевоенного выстраивания собственной жизни, переданные неровной, пульсирующей прозой, стали для Берберовой символом «pilgrimage of spirit», в ритме дневниковой прозы писательница передала ощущение шагов судьбы, ведущей к творчеству, к словесной расшифровке духовных вибраций, содержащихся в каждом фрагменте бытия.

Литература

1. Берберова Н.Н. Курсив мой : автобиография / вступ. ст. Е.В. Витковского ; коммент. В.П. Кочетов, Г.И. Мосешвили. М. : Согласие, 1999. 736 с.
2. Винокурова И. «Камер-фурьерский журнал» Нины Берберовой // Звезда. 2014. № 8. С. 200–214.
3. Новожилова А.М. Петербургские дневники Зинаиды Гиппиус («Синяя книга», «Черные тетради», «Черная книжка», «Серый блокнот»): проблемы поэтики жанра : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004. 215 с.
4. Берберова Н.Н. Предисловие // Гиппиус З.Н. Дневники URL: http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_0070.shtml (дата обращения: 11.11.2018).
5. Винокурова И. «Кого выбрать примером? У кого мне учиться?..» Нина Берберова и Симона де Бовуар // Вопросы литературы. 2012. № 2. С. 295–335.
6. Жиличева Г.А. Тема времени и время повествования в русском романе 1920–1950-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. № 3 (29). С. 99–108.
7. Маркусь А.М. Потенциал дневниковой прозы периода Великой Отечественной войны // Филология и культура. Philology and Culture. 2016. № 3 (45). С. 124–128.
8. Жиличева Г.А. Функции металеписов в романах постсимволизма // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 54. С. 194–205.

Functions of the Diary Chapter in Nina Berberova's Autobiography *The Italics Are Mine*

Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing, 2019, 20, pp. 72–87.

DOI: 10.17223/23062061/20/6

Snezhana V. Krylova, Moscow Region State University (Moscow Region, Russian Federation). E-mail: sv.krylova@mgou.ru

Keywords: plot of rise, prosaic miniature, narration.

The diary fragment “Chernaya Tetrad’” (“Black Notebook”) is the sixth part of Nina Berberova’s autobiography *The Italics Are Mine*. The article proves that the inclusion of war period fragments of the diary into the text is a conscious decision Berberova made for aesthetic reasons. The genre semantics of the diary reinforces the effect of authenticity of the recordings that creates the illusion of synchronism of the events described. While creating the sixth part, Berberova undoubtedly used the experience of the world’s classics and of her closest predecessors (Zinaida Gippius with her *Chernaya Knizhka* [Black Book] (1919), a diary of the Civil War period, and Simone de Beauvoir with her diary inclusions in an autobiographical story *Sila Zrelosti* [The Prime of Life] (1960).

The previous and the subsequent parts of *The Italics Are Mine* have some themes and events similar to the content of the *Black Notebook*. However, the events reflected twice in different ways are described in completely different ways: in detail and profoundly in the memoir part, fragmentarily and sparingly in the diary. The article analyzes the reasons for this difference. There are also themes in the *Black Notebook* that are not repeated in the other parts: the attitude of the French and Russian immigrants to the fascists, the spiritual opposition of the main character to the total callousness of the war period. The basis of Berberova’s diary is a continuous reflection on both personal, private and general history, which she sees through the prism of literature and culture in the broadest sense of the word. The diary is the basis for the entire *The Italics Are Mine*.

Black Notebook is a literary text that Berberova was consciously creating from a genuine diary by intertwining her personal history with the history of the humanity, the European civilization. Using the aesthetics of a post-Symbolist novel, Berberova’s plot is not only the events but also their presentation. An intelligent woman overcomes her spiritual crisis provoked by the terrible time by selecting symbolic details, reflecting on quotations from books, comprehending historical parallels and by having a constant dialogue with culture. The process of thinking becomes the main support of the plot of the main character’s intellectual rise to the heights of knowledge, the plot of the victory over circumstances.

Black Notebook switches the reader’s perception from an epic to a prosaic miniature, breaks the rhythm of the narration, establishes polysemantic links between fragmented notes and the epic whole. The diary text creates a feeling of the steps of destiny that led the author to creativity, prepares the victorious and optimistic end of the entire book.

References

1. Berberova, N.N. (1999) *Kursiv moy: Avtobiografiya* [The Italics Are Mine: Autobiography]. Moscow: Soglasie.
2. Vinokurova, I. (2014) “Kamer-fur'erskiy zhurnal” Niny Berberovoy [“The Camera-Fourier Journal” by Nina Berberova]. *Zvezda*. 8. pp. 200–214.
3. Novozhilova, A.M. (2004) *Peterburgskie dnevniky Zinaidy Gippius* (“*Sinyaya kniga*”, “*Chernye tetrad*”, “*Chernaya knizhka*”, “*Seryy bloknot*”): *problemy poetiki zhanra* [Petersburg diaries of Zinaida Hippus (“Blue Book”, “Black Notebooks”, “Black Book”, “Gray Notebook”): Problems of the poetics of the genre]. Philology Cand. Diss. St. Petersburg.
4. Berberova, N.N. (n.d.) Predislovie [Foreword]. In: Hippus, Z.N. *Dnevniky* [Diaries]. [Online] Available from: http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_0070.shtml. (Accessed: 11th November 2018).
5. Vinokurova, I. (2012) “Kogo vybrat' primerom? U kogo mne uchit'sya?..” Nina Berberova i Simona de Bovuar [“Who to choose as an example? Who should I learn from?..” Nina Berberova and Simone de Beauvoir]. *Voprosy literatury*. 2. pp. 295–335.
6. Zhilicheva, G.A. (2014) The topic of time and narrative time in Russian novels of the 1920–1950s. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 3(29). pp. 99–108. (In Russian).
7. Markus, A.M. (2016) Potential of the diary prose of WWII. *Filologiya i kul'tura – Philology and Culture*. 3(45). pp. 124–128. (In Russian).
8. Zhilicheva, G.A. (2018) Roles of metalepses in post-symbolist novels. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 54. pp. 194–205. (In Russian). DOI: 10.17223/19986645/54/12

УДК 821.512.31
DOI: 10.17223/23062061/20/7

С.С. Имхелова

ДНЕВНИК СОВРЕМЕННОГО ЕВРАЗИЙЦА В КНИГЕ БУРЯТСКОГО ПОЭТА Б. ДУГАРОВА «СУТРА МГНОВЕНИЙ» (УЛАН-УДЭ, 2011)

Аннотация. *Рассматривается евразийский аспект дневниковой книги бурятского поэта Баира Дугарова «Сутра мгновений», вышедшей в 2011 г. в Улан-Удэнском издательстве «Республиканская типография». Евразийство в книге объясняется как единство восточного и русского (европейского) сознания в творчестве поэта-билингва, пишущего на русском языке. Билингвизм определяется в статье, вслед за автором книги, в мировоззренческом аспекте. Дневниковая книга поэта дает благодатный материал для объяснения «двуязычия» как существования на стыке двух (вернее, нескольких) традиций, но ее неповторимый облик создается осознанием исконной национальной идентичности. Книгу отличает своеобразное соединение исторических периодов в жизни автора – времени создания дневника в 1982 г. и времени его опубликования. Другая важная особенность – переплетение прозы и поэзии. Общая идея дневниковой книги Б. Дугарова заключена в необходимости самопознания, самоопределения личности автора-поэта в сложное переходное время, «на крутом вираже» истории.*

Ключевые слова: *поэт-евразиец, Восток–Запад, прозапоэтическая форма, самопознание.*

«Это первый в бурятской литературе опыт дневниковой прозы, содержащий широкий спектр творческих исканий и размышлений на актуальные темы современности, сопряженной с историческим прошлым и духовным наследием бурят-монгольского народа» [1]. Такой аннотацией была сопровождена книга народного поэта Бурятии Баира Дугарова «Сутра мгновений», увидевшая свет в 2010 г. в журнале «Байкал» и вышедшая отдельной книгой в 2011 г. Определение новизны жанра в аннотации к книге верно: дневник, принадлежащий перу известного писателя, не имеет аналога в бурятской литературе – ни на языке оригинала, ни в русскоязычном варианте. Если и использовались когда-либо подобные формы повествования, то они или принадлежали литературному герою в повести «Записки пожилого мальчика» (2007) Г. Башкуева, или

становились достоянием публицистики в книге «Двенадцать моих драгоценностей» (1975) А. Бальбурова.

Книга Б. Дугарова отличается от традиционной формы дневника в русской литературе, где записи «современны описываемым событиям» и где отсутствует ретроспекция (например, «Дневник писателя» 1986 г. Ф.М. Достоевского) [2]. В основу книги лег реальный дневник поэта, который он вел в 1982 г. – более четверти века назад. Понадобился значительный отрезок времени, чтобы дневниковые записи, не предназначавшиеся к обнародованию, показали автору интересными для характеристики ушедшей позднесоветской эпохи с позиции нового времени. Это означает, что ему нужна была обратная ретроспекция, зато читателю книги необходимо постоянно отделять время письма от времени публикации, т.е. настоящего времени. Сам Дугаров объяснял в предисловии жанровую форму книги в таком метафорическом ключе: «Срез времени, обозначенный 1982 годом. По веточке, даже самой неброской, если хорошо приглядеться, можно составить представление о кроне дерева и его корнях <...> А может быть, это непроизвольные автобиографические наброски, пунктирно очерченные кружением опадающих мгновений с моей веточки на древе двадцатого столетия» [1. С. 5].

Другая важная особенность дневниковой книги бурятского поэта – наряду с записями о каждодневных событиях он помещает стихотворения, не вошедшие в его лирические книги. К 1982 г. их было издано четыре, и четвертая – «Дикая акация» – впервые вышла не в Улан-Удэ, не в Иркутске, а в московском издательстве «Современник» (1980). В предисловии автор также отмечает свою манеру ведения дневника – в прозаической книге он продолжает оставаться поэтом, включая в повествование документального характера «стихотворные пассажи». Кроме того, из дневника в книгу вошли рисунки автора, подчеркивающие их принадлежность тому времени, когда и велись записи. Прозопоэтическая форма дневниковой книги не нова для русской литературы (в таком виде, например, издавали свои дневники А. Блок, И. Бунин), но бурятский автор явно экспериментировал, включая в прозаический

текст рифмованные экспромты и называя их «стихами на листках календаря» [1. С. 6]. Правда, он сознавался, что подобная прозапоэтическая манера подсказана ему восточными авторами, прежде всего безымянным хронистом историко-литературного памятника XIII в. «Сокровенное сказание монголов».

В 1980-е гг. (да и во время издания книги «Сутра мгновений», т.е. в 2010-е гг.) поэт Дугаров работал как историк-монголовед в научном институте. В книгу включены фрагменты научных докладов кандидата исторических наук о поездках по родной Бурятии и Монголии, в научные центры Москвы и Ленинграда. Своеобразные отчеты о них также были включены в дневник 1982 г., путевой характер которого был предсказан самим характером научной работы. Да и не раз в дневнике 1982 г. автор признается в собственной кочевнической страсти, в том, что записи создавались «с евразийским замахом», ведь «всадник должен оставаться всадником, даже если он сидит не на коне» [Там же. С. 13]. Записи о поездках, как и стихи о путешествиях по «степной Евразии», служили лабораторией будущих исследований – тезисов, статей, монографий.

В дневниковой книге автор, будучи ученым, изучает образцы монгольских текстов (часто написанные вертикальным старомонгольским письмом), а автор-поэт восхищается их творческим духом. Объектом внимания были не только знаменитое буддийское произведение «Дхаммапада» (около III в. до н.э.) и особенно средневековый памятник 1240 г. «Сокровенное сказание монголов», но и тщательно прочитанное сочинение «Зерцало мудрости» (1915) бурятского ламы Ирдыни-Хайбзун Галшиева и, конечно же, «Намтар» (Жизнеописание) средневекового монгольского монаха-отшельника и поэта Миларайбы, над переводом которого трудился Дугаров в то время. Оглядка на эти вершины живет на страницах книги, наполняется личным опытом, личным отношением к современности.

Конечно, дневниковые записи Дугарова полны описаний встреч с разными людьми, перечислений будничных дел и забот автора, взаимоотношений личных, семейных, без которых дневник не может существовать. Автору удастся сплавить, объединить единой канвой, единой сюжетной линией разные жанровые пласты: днев-

никовые записи, мемуары, эссе, фрагменты научной речи, автобиографию, лирические пассажи, бытовые зарисовки. Эту канву можно назвать санскритским словом «сутра», которое, согласно всем имеющимся словарям, означает не только изречение, лаконичное высказывание. Еще одно значение слова «сутра» в древнеиндийской литературе (буквально – «нить») – это свод отрывочных высказываний, объединенных какой-либо темой, о чем поэт говорит в предисловии [1. С. 8]. Такое значение автор также выводит из корневой основы русского слова *суть*. Именно из мгновений состоит жизнь человека, и их суть «соткана», запечатлена с помощью слов, высказываний в «круговороте бытия», осязаема «сквозь дымку вечности» [Там же].

Таким образом, в предисловии к своей книге Б. Дугаров в поэтическом духе объясняет ее замысел, ее мировоззренческий и экзистенциальный смысл – в самом названии автор опирается на мудрость Востока в поисках своего предназначения, чтобы в потоке жизни («земной сансары») осознать свое существование:

Перечитываю записи мои –
отсвет канувшего в вечность года.
И в дыханье тающей строки
брезжит лик земли и небосвода.
Кто я – лишь пылинка во Вселенной,
что однажды вверилась перу,
чтоб рождалась на сквозном ветру
сутра остановленных мгновений [Там же. С. 414].

Обстоятельства обращения поэта к дневнику мало чем отличаются от тех случаев, когда прозаик берется писать дневниковую прозу. Происходит это под давлением внутренней необходимости самовыразиться. Дугаров сознается в книге, что изначально дневник «носил сугубо личный характер. Как своего рода средство самоутверждения» [Там же]. Очевидно, что его дневниковая проза может встать в ряд прозаических книг, принадлежащих перу поэтов, таких, например, как «Дневные звезды» О. Берггольц (1960) или «Мой Дагестан» Р. Гамзатова (1974). Но для бурятского поэта важны были другие условия создания формы *прозопоэтического дневника*.

Книга «Сутра мгновений», как и вся лирическая поэзия Дугарова, бурятского поэта, пишущего на русском языке, проявила особенности поэтики билингвизма. Сам поэт не раз признавался в своем билингвизме как синтезе восточного и русского (шире – европейского) мировосприятия: «...два языка, правда, в разной, но необходимой степени питают мою евразийскую музу: *Русский – он в моих стихах звучит, / А другой, родной, во мне грустит*. В силу автобиографических и других обстоятельств мое творчество сложилось именно на русском языке. Но я пишу и на бурятском, но больше для себя, в состоянии, когда душа просит этого. <...> Для евразийского поэта, каковым я себя считаю, важно чувствовать свои национальные корни, и это дается прежде всего через знание родного языка. Я слышу голоса своих предков, звуки священных молитв, обращенных к Небу и Земле, протяжные песни Великой степи и легенды страны Баргуджин-Тукум¹...» [З. С. 182].

Дугаров называет себя евразийским поэтом потому, что свой билингвизм определяет в мировоззренческом аспекте: творя на неродном языке (вернее, втором родном), сознавая свою причастность русской (по типу – европейской) культуре, он остается верным ментальной общности с культурой места рождения (по типу – восточноазиатской). Его дневниковая книга дает благодатный материал для объяснения «двуязычия» как существования на стыке двух (вернее, нескольких) традиций, но ее неповторимый облик создается осознанием исконной национальной идентичности.

На преобладании национального дискурса в своей русскоязычной поэзии Дугаров постоянно настаивает, однако в жанре дневника нам видятся наличие разных культурных кодов, диалог и полифония голосов. Поэт видит истоки полифонии «голосов» в восточноазиатской культуре, в эпохе Великой степи. В стихотворении «Знак полнолуния» (дневниковая запись от 30 июня 1982 г.) это проявляется в мечте шаньюя – гуннского императора – о едином евразийском пространстве, которая сбудется в могучем громе

¹ Баргуджин-Тукум – историческая область в районе озера Байкал, в которую в период Монгольской империи входили территории современной этнической Бурятии и отдельных прилегающих к ней частей соседних регионов.

чингисовой конницы: *«Все это будет, яростно случится. / Однажды встанет на дыбы степной простор. / И первая Евразия родится, связуя стремнами Запад и Восток...»* [1. С. 183]. В поэтическом творчестве преобладает все-таки другое значение евразийской идеи – стремление соединить звук «струны волосяной» музыкального инструмента монголов – моринхура – и звучание европейской скрипки. Поэт афористически определяет свое евразийство так: *«Апполонова лира звучит моринхура струною»* [4. С. 6].

Дневник 1982 г. Дугаров писал для себя, 35-летнего человека, который оказался между двух профессиональных ипостасей – поэта и ученого, между двух языков – русского и бурятского. И эта двойственность накладывалась на личный кризис, который зафиксирован как в дневнике, так и в лирической книге «Дикая акация» (1980). Внутренний разлад лирического героя книги, чувство тоски, «неотвратимой» и «необъяснимой», вписываются в контекст русской поэзии, устремленной от несовершенства земной жизни к жизни вечной, трансцендентной. Но не меньше это стремление свойственно поэзии Востока. В дневнике внутренняя драма оказывается импульсом к поиску своего истинного Я, своего собственного жизненного пути.

Единство поэтического творчества и научной рефлексии знатка той поэтической традиции, которая идет от «Сокровенного сказания монголов», обусловлено и конкретными обстоятельствами. 1982 г. в жизни автора прошел над знаком научной работы о Миларайбе, тибетском монахе и поэте, в процессе перевода со старомонгольского его книги «Намтар» («Жизнеописание»). В «Намтаре» Дугарова, «привлекает стихия народного художественного мышления, воплощенная в особую форму, когда прозаическое повествование гармонично перемежается со стихотворениями» [1. С. 300]. Рождение дневника, замысла будущей книги совпало, осознанно или неосознанно, с текстом Миларайбы, под воздействием которого Дугаров находился не одно десятилетие и влияние которого на свой жизненный путь сравнивал с «эхом», «гулом тысячелетья», отозвавшимся в его душевном созревании [Там же]. Миларайба станет для него духовной предтечей, а стихи-песнопенья будут

отзываться благодарностью ученика, сравниваться с посохом, подаренным учителем.

Поклоняюсь солнечному лотосу рассвета и пылающей розе заката,
поклоняюсь тающей льдинке и солнцу, разгоняющему тьму.

Поклоняюсь тебе, досточтимый святой в ветхом рубище Миларайба,
поклоняюсь несравненным твоим песнопеньям и посоху твоему

[1. С. 410].

На общую «нить» дневниковых записей книги нанизываются стихотворные тексты, которые можно назвать «метатекстами» – они нарушают однородность основного текста, но проясняют его «семантический узор» [5]. А. Вежицкая называет их «метатекстовыми нитями». На наш взгляд, из них складывается канва евразийского мироощущения автора. Покажем это на одном примере из «Сутры мгновений».

Ученый и поэт в одном лице, он не раз упоминает о восточной традиции: «...многие поэты были учеными, а ученые – поэтами, один только Омар Хайям – яркое подтверждение, а у монголов – это почти правило...» [1. С. 151]. В записи от 5 апреля современный поэт восхищается работой первого бурят-монгольского ученого Доржи Банзарова о шаманстве, из которой приведена цитата: шаманство «исчезнет не скоро, защищено суровой природою от предприимчивых образованных народов». В интерпретации научного текста Дугаров оценивает словесное мастерство: «Перечитал Д. Банзарова. Тонкий ученый, прекрасный стилист... поэт в научной прозе. Разве это не поэзия – стихия поиска, жажда истины, муки творчества и радость познания...» Риторика сменяется поэзией, которая также выражает интерпретацию связи языка и мироощущения, выражаемого в стихе:

Своим пером он проложил тропу
к истокам тайн степного мирозданья.

И я читаю каждую строку
как письма любви и завещанья [Там же. С. 97].

Чередование прозаических и стихотворных фрагментов связано общей темой. В описании событий 21 июля дневниковый текст и поэтический «метатекст» посвящены теме человеческой памяти.

Автор с другом, бывшим одноклассником, а теперь журналистом, приехали на родину, в село Тохой, и вспоминают о мире своего детства. «Подошли к берегу Убукуна. (Название речки от бурятского “Бухэн” – “Верблюжий горб”. Откуда такое странное название? Возможно, отзвук старинной караванной тропы, проходившей по этим краям.) Мест прежних не узнать, все изменилось, и не в лучшую сторону. Излучину реки (бур. *тохой*, отсюда название местности и самого села Тохой) срезали, где она вплотную подходила к селу. Говорят, течение размывало берег, и во время разлива и паводков вода проникала из-под почвы в подвалы. Бульдозером выпрямили русло Убукуна. Теперь речка течет по новому руслу – похожа больше на канаву. Березовая роща, заросли боярышника, кустарники – исчезли, как будто их не бывало. А залив или пруд, где бороздил легонький плотик – творение тохойских мальчишек, уже не существует. Его осушил одним залпом робот НТР» [1. С. 211].

Печаль, вызванная памятью о прошлом, получает стиховое выражение (стихотворный комментарий):

Ну вот и выпрямили русло,
и изменился крохотный кусок земли.
Но все-таки мне больно и, конечно, грустно,
как будто от тебя часть сердца отсекли.
И никому на свете не понять,
что здесь была такая благодать.

Но следом в лирическом описании возникает состояние счастья от прикосновения к детству: «Мы склонились над речкой и, зачерпывая ладонями, стали пить воду. Она была мягкая, живая, в ней остался запах детства. Хотя, конечно, вода не та, какой была прежде. Да и мы тоже изменились. Но пока остаются люди, проходящие на берег детства, речка детства остается чистой и светлой, хотя бы в душе» [Там же]. И это лирическое переживание обобщается в стихотворном тексте:

Ностальгия – все-таки не блажь.
Это, может, сладостный мираж,
сотворивший нежную поэму
и тоску земную по эдему.

Это, может, трепетная нить,
что нас связывает с миром детства,
и она дрожит, звенит в глубинах сердца,
чтоб душе ее истоки возвратить [1. С. 211–212].

«Трепетная нить» лирического сюжета раскручивает далее авторскую тему памяти. Следует встреча со знакомым стариком Жимбой: бывший хубарак, служитель культа, сетует, что многие нынче забыли буддийские обряды. Друг Коля вспомнил другого старика, который, несмотря на атеизм советского времени и на то, что « всю жизнь провел на руководящих постах, как рассказывают земляки, газету “Правда” прочитывал от передовицы до последней страницы», не мог вычеркнуть из памяти буддистские смыслы, хорошо знал о жизни Миларайбы, святого монаха и поэта.

Параллель между памятью стариков и зрелых людей дана без поэтического сопровождения. Но композиционный стык создает понимание роли поэтического слова в сохранении культурной памяти. Для автора-историка важен факт невытесненной идеологией духовной традиции, факт памяти о буддийском монахе-отшельнике, а для автора-поэта важно подтверждение значения поэтического слова в сохранении памяти. Запись на тему памяти он заканчивает воспоминанием о мальчишеской потасовке с другом Колей, которая выводит бытовую семантику сцены к символической метафоре благодаря афористической цитате из «Дхаммапады»: «Если бы кто-нибудь в битве тысячекратно победил людей, а другой победил бы себя одного, то именно этот другой – величайший победитель в битве» [Там же. С. 213]. Поэтические строки из древнеиндийской книги выводят мысль о поиске личного самоопределения в контекст философской проблемы. Недаром написанная древними двустушиями Дхаммапада несет не просто основные постулаты буддизма, но и глубину восточного мировосприятия, восточной философской традиции.

Евразийство Дугарова, конечно же, носит иной характер, чем русское евразийство в годы его возникновения. Творческое использование Дугаровым образцов восточного прозапоэтического письма наполняется личным опытом и личной памятью о про-

шлом, а также драмой современного русскоязычного поэта, которая обнаруживается и в отношении к родному языку и родной культуре, и в обращении к культуре русской (европейской).

В каждой записи, как и в каждом сопровождающем ее стихотворном тексте, проявляется то, чем «болен» в этот момент автор, а значит и его лирический герой. Так, в записи от 29 сентября есть признание в личном интересе к творчеству бурятских поэтов – Дондока Улзытуева и Даши Дамбаева, которые рано ушли из жизни. В дневнике это объясняется драмой внутреннего разлада, которая не обошла самого летописца: «Разлад с действительностью – от высоты полета». Называя старших товарищей по поэтической стезе жаворонками бурятской поэзии, автор приводит поэтическое объяснение раннему их уходу:

И чтоб дыхание перевести,
не хватает воздуха в груди.
Потому-то жаворонки в поднебесье
в ранний час захлебываются песней.
И закону внутреннему внемля,
к полдню камнем падают на землю [1. С. 319].

Речь идет об историческом отрезке времени, замечательно выраженном в стихотворении Е. Евтушенко «Со мною вот что происходит...». Отражение личной боли и тоски от разлада с действительностью – в том числе своего собственного – присутствует в размышлениях не только о поэтах-соплеменниках. Например, в записи от 28 сентября, выделяя имена из старшего поколения русских поэтов, называет родственными по духу Давида Самойлова и Владимира Соколова: «...сходимся в чем-то сокровенном». Это «сокровенное» Дугаров обнаруживает в «родственном слове», которое сформулировано одним из названных поэтов так: «слово, в котором тайная беда» [Там же. С. 318–319].

Часто автор книги сознается, что чувствует интерес к тем личностям, кто зажигает искру в его собственной душе, заставляет взглянуться в нее в поисках себя самого. Так, родственную душу он находил в австрийском поэте Р.М. Рильке. В записи от 25 апреля: «Прочитал, словно встретился с другом на тихой тропинке... Сти-

хи Рильке как приглашение в размышлению, к неторопливой беседе с самим собой». После прочитанной в читальном зале книжки стихов поэта рождается четверостишие:

Я верю всему, что еще не сказали,
Я помыслам лучшим дарую путь.
Чего еще люди искать не стали,
Случится со мною когда-нибудь» [1. С. 116].

Отпечаток внутренней драмы более явственно проявляется, когда автор делает акцент на евразийской проблематике. О евразийстве как особой мете его личности в книге упоминается не раз: практически все отклики о собственной поэзии характеризуют ее как национальную несмотря на «русский» облик. Первым же заметил это обстоятельство в юношеских стихах Дугарова мэтр бурятской поэзии Дондок Улзытуев. В записи от 8 октября, работая над переводом книги бурятских стихов, автор дневника вспоминает ушедшего из жизни классика, их первую встречу в Союзе бурятских писателей в 1965 г., когда тот откликнулся на ранние опубликованные в местных газетах стихи Дугарова: «Интересно, пишет по-русски, а чувствуется бурятское» [Там же. С. 329]. Имеется и приписка: «Заметил, как бы рассуждая вслух». На следующий день, 9 октября, автор дневника принимается за работу над переводом лучшего, на его взгляд, позднего стихотворения Улзытуева «Камни» и вспоминает о переводах его стихов Евгением Евтушенко, читает поэму Евтушенко «Непрядва».

Следующий день – 10 октября – описывается как продолжение разговора о диалоге двух культур, шире – темы Восток–Запад, в пространном размышлении о монголо-татарском иге. Рассуждение вызвано книгой В. Чивилихина «Память», навеянной вчерашним чтением поэмы Евтушенко. Несогласие с двумя текстами русских писателей выражена в формулировках: «евтушенковская руссоцентричность», «тенденциозность Чивилихина», отсутствие у обоих «исторической убедительности». Фрагментарные, на первый взгляд, записи объединяют оба дня поэта общим (евразийским) пафосом: «Нельзя все-таки понятие родины превращать в политику от поэзии. У каждого народа есть свои куликовские битвы, и

если поэты принялись бы искать в истории опорные точки для воспевания исключительности своего этноса, то поэзия перестала бы быть поэзией»; «Монголы больше чем какой-либо другой народ выстрадали необходимость мира и дружбы. Особенно матери»; «300 лет ига больше принадлежат России, нежели Монголии. Для Монголии эти века так называемого господства как бы выпали из ее собственной истории, но история Евразии все-таки напоминает об этом»; «Для потомков тюрко-монголов: сегодняшних казахов, татар, башкиров, калмыков, бурят и др. – это часть их истории. *Иго распалось – / эхо осталось*».

Разумеется, акцентируется в этих записях идея общей истории народов, населяющих Советский Союз. Недаром после умозаключений автора (который, не забудем, являет собой одновременно поэта и историка) следует конечная запись прозаического текста: «Советский Союз почти повторяет границы монгольской империи. Тот же евразийский симбиоз, обратная волна эпохи Чингисхана, но под иным знаком» [1. С. 331]. Доказательством серьезности разговора служит следующий за прозаическим текстом обширный поэтический – цикл стихотворений «Монолог бурмона» (так сокращенно от слова «бурят-монгольский» называет себя лирический герой Дугарова). Этот цикл – едва ли не самый большой стихотворный текст в книге по количеству частей и строф. По своей форме он переводит логику публицистической дискуссии в образный, метафоро-символический дискурс.

Поэтическая версия истории Евразии дана в цикле виде пятичастного «сказанья о Великой степи» – это появление номадов чингисхановой конницы («*И в сердце Азии вошла / гроза тринадцатого века / и мир подлунный потрясла*»), обращение к великому хану, не знающему, что после его смерти исчезнут лучшие генетические силы этноса («*...и степь опустела, Великая степь. / О великий, если бы ты оглянулся / твой народ растерзали на части, / словно тарбагана, высунувшегося из норы, / тарбагана, которому снился сон, что он был великаном...*»), признание в том, что Степь сумела возвысить дух предков до Вселенной («*И песнь ее сказаньем сокровенным / сквозь времена во мне отозвалась*») [Там же. С. 332–333].

Заканчивается поэтический цикл чувством тоски и одиночества современного потомка былых номадов, ведь никто не слышит его песни, его молитв, его вопроса: *«Кто подхватит упавшее Синее знамя / и поднимет его над простором земли?»* И отвечает на этот вопрос:

Мне осталось молчать и сродниться с проклятой тоскою,
Улыбаться и петь с искаженным от боли лицом,
и стрела, что летит сквозь века над землею,
успокоится, видимо, в сердце моем [1. С. 333].

Таким образом, общая нить повествования не обрывается на последней фразе, а наоборот, продолжена стихотворным текстом, выражающим все ту же мысль, подкрепленную силой эмоционально-образного лирического высказывания. Ведь и мысль, и чувство связаны общей неудовлетворенностью тем, что в родной стороне позабыты «степные законы» и правят иные, что искусственно замолчаны на целые десятилетия национальные приоритеты и ценности, забвению преданы истории племен и родов, а национальные традиции, отразившиеся в старинных бурятских летописях – памятниках народной мудрости, уже не являются непреложным фактором существования нации и т.п. Еще не забыты, памятны обвинения в панмонголизме в адрес лучших представителей первой (советской) бурятской интеллигенции. А новое поколение соплеменников-бурят уже не знает своей родословной, традиций своих предков. Позднесоветская эпоха рождает горькие выстраданные мысли, которые лучше выразить в поэтических метафорах: *«...я с веком петь не в силах в унисон»*. Официальные, набившие оскомину лозунги интернационализма в «Монолог бурмона» отзываются в утверждении: *«И чем больше твердят мне о дружбе и братстве, / тем сильнее во мне одиночество, чувство вины»* [Там же. С. 331].

Немало горьких строк из дневника Дугарова 1982 г. ассоциативно напоминают известные слова Гейне о трещине мира, которая проходит через сердце поэта:

Когда бушует в мире дух нечистый
и правит сценой истина лжецов,
мне Бог дает простую роль статиста,
хранящего молчание веков.

Но как сдержат себя и жить на свете,
когда душа – она живая ведь – болит,
когда зияющая трещина столетья
прошла по сердцу и кровотоку [1. С. 175].

Но еще горше осознание личной вины и ответственности, сублимированных в чувстве тоски, которое и легло в основу дневника 1982 г.: «Жить в ладу с самим собой потруднее, чем с эпохой» [Там же. С. 40, 306]. И вот здесь бурятский поэт, думается, высказывается в евразийском ключе, потому что чувство это, несмотря на угнетающий характер, дарит вдохновение, служит импульсом творчества, что присуще русским, шире – европейским поэтам. Да и не только поэтам. Вспомним признание Н. Бердяева: «Я стал философом, чтобы отрешиться от невыразимой тоски обыденной “жизни”. Философская мысль всегда освобождала меня от гнетущей тоски “жизни”, от ее уродства <...> Тоска исходит от жизни и устремлена к трансцендентному» [6. С. 49]. То есть тоска автора «Сутры мгновений» от забвения культуры Востока в жизни одного из советских этносов становилась для него творческим чувством. И тогда некая линия-нить сшивает в единый узор ценности и Востока, и Запада, что отразилось как в дискурсе повествовательном, так и в поэтически-образном.

Таким образом, поиск собственного Я, способность к самоанализу, к исповедальному высказыванию углубляется и развивается в книге «Сутра мгновений» благодаря усложнению прозаического слова с его эпической объективностью, наделению его лирической субъективностью. В прозаопоэтическом дневнике объединение текстов разной родожанровой природы создает ситуацию культурного диалога.

В подтверждение этого тезиса приведем еще один фрагмент из заключительной главы книги Дугарова – описание одного из последних дней 1982 г. – 29 декабря, включающее мысли автора о завершении старого года и наступлении нового. Прозаические строки и здесь сменяются стихотворными, которые требуют от читателя сотворчества. Запись в дневнике: в институте намечается праздничное застолье, но поэт сидит в читальном зале институт-

ской библиотеки и уходит оттуда последним. Вечером в театре смотрит балетный спектакль, а после него общается с композитором Ю. Ирдынеевым и балериной Е. Самбуевой, занятыми в спектакле как автор музыки и исполнительница. На слова балерины, вернувшейся из Италии, о том, что он, поэт, живет как в тундре, автор, несколько задетый, задумывается над вопросом: «*Что сказать мне балерине, / танцевавшей где-то в Риме?*» – и на ум приходит стихотворение-заготовка о северных (читай: восточных) людях, начинающееся со строки: «Я немножечко алеут...».

Стихотворение по форме – верлибр, который, кроме ритма, держится на сравнении поэта с алеутом, знающим, в отличие от горожанина, как коротка жизнь: она *«состоит всего лишь из трех минут: / одна – чтобы поспать, / другая – на еду промышлять, / а третья – просто поразмышлять, / зачем ты на этом свете. / И почему-то / этой последней минуты / всё не хватает людям, / прикованным к будням»* [1. С. 428]. Зато «всевидящие алеуты», т.е. живущие в тундре «северяне», умеют прислушиваться к тайнам айсбергов, которые своей конусной формой напоминают субурганы – буддийские сооружения в разных местах Бурятии, хранящие религиозные реликвии – мантры (молитвы). Метафора тундры ведет к другой метафоре: «айсберги, как вечности субурганы». Так прозаическая запись о предновогодней встрече, продолжая антитезу Европа / Азия, сменяется поэтической зарисовкой, где возникает оппозиция жизнь человеческая / вечность. И в ней мы видим отличие прозаической записи от поэтической, в которой антитезы, в том числе минута / вся жизнь, мгновение / вечность, не противопоставлены, а сопоставлены. Восточный (или «северный») поэт хорошо понимает ценность мгновения, минуты, когда хочется поразмышлять над вечным вопросом, «зачем ты на этом свете».

Интересна реакция читателей в социальных сетях на появление этой необычной, по их словам, книги. Приведу лишь одно определение-отзыв жанрового облика «Сутры», отслеженный в Интернете. По мнению читателя-почитателя, книга выступает «в синтезе равнозначных компонентов, содержательных массивов, вместе образующих единое повествование: переживание истории семьи,

воспоминания о прямых предках; история бурят-монголов, их быт, фольклор, предания, перенесенные в наши дни – и рядом великолепные стихи, “опоясывающие” все повествование» [7].

Связь прозы и поэзии в дневнике во многом от повествовательности, эпичности, идущих от сказаний (улигеров) бурятских улигершинов («Нить времен сказителями ткется»). Сказительская интонация построена в анафорическом приеме, как и бурятское стихосложение. Эпический сказитель, олицетворяющий в своей речи национальный дух, рифмует только начало строки. Современный поэт Б. Дугаров наряду с анафорой использует и конечную рифму как дань европейскому стиху (на этой двойной рифме построены стихотворения из цикла «Протяжные гимны»). Ю. Орлицкий отмечал к тому же в «Протяжных гимнах» виртуозное соединение двух абсолютно несоединимых техник: бурятской анафоры и античного гекзаметра [8. С. 15].

Рассмотрим этот прием евразийского характера в дневниковой книге Дугарова, творчески переработанный и переведенный в синтез текста и «метатекста». Во фрагменте из поэтического цикла «Размышления на берегу Кыренки» есть стихотворение в прозе, где поэт сталкивает народное празднество (реальное) и официальный праздник в Кремлевском дворце съездов (воображаемый):

«С высокой трибуны Генсек объявляет о новой исторической общности людей, именуемой советским народом. **Все это похоже на правду, но...**

Скуластый историк с оглядкой на Кремль уверяет, что история его народа начинается с XVII века – с присоединения к России. **Все это похоже на правду, но...**

Сверкая медалями на груди, поэт воспевает родословную своего народа – с 17 года, с выстрела “Авроры”. **Все это похоже на правду, но...**» [1. С. 244].

Вслед за сказителями поэт использует анафору – единоначатие в начале каждой из трех строк, и сталкивает ее с троекратным повтором в конце строк, играющим роль конечной рифмы. И в этом проявляется не только творческий подход Дугарова, но и его подлинно диалектический взгляд на мир, о чем восхищенно восклик-

нул один из критиков-рецензентов, анализируя анафорическую лирику поэта: «Возможен ли в наше время поэт, который так глубоко погружен в евразийское прошлое, центральноазиатскую топонимию, привязан к своему роду, близко ощущает “зыбкие тени богов” и так величаво отстранен от суеты наших будней?» [9. С. 241].

Фрагмент построен как песнь сказителя, чья анафорическая речь начинается торжественно, а в финале аллюзия конечной рифмы вызывает иронию. Явление анафоры в анализируемой книге представлено автором как восточный, точнее, тюрко-монгольский стиховой феномен, но одновременное присутствие европейской конечной рифмы отвечает движению к синтезу-диалогу двух культур – Запада и Востока, Европы и Азии. В этом смысле книга бурятского поэта – удачнейшая в современной литературе попытка самобытного понимания этого синтеза, взаимодействия и взаимопроникновения разных культурных кодов.

В заключение отметим, что общий лирический принцип, реализованный в «Сутре мгновений» в форме прозопоэтического дневника, соответствует евразийской проблематике книги. Дневниковая форма объединена с поэтическими «метатекстами» одной и той же функцией – эмоциональным, глубоко личным высказыванием лирического Я. Стихотворные вкрапления – это части общей нити (сутры), а разнонаправленные жанровые структуры, скрепляя общую канву, помогают развернуть драму самопознания поэта-билингва, поэта-евразийца. Эффект переплетения «прямого» высказывания и метафорически-образной речи отражает процесс самоосмысления, самоопределения, что позволяет открыть в авторе черты исторической личности.

Литература

1. Дугаров Б.С. Сутра мгновений. Улан-Удэ : Республ. тип., 2011. 440 с.
2. Боброва О.Б. Дневник как жанр. Теория вопроса. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-263509.html> (дата обращения: 22.11.2018).
3. Дугаров Б.С. Путь к анафоре (из опыта евразийского билингва) // Русская литература в России и мире : материалы междунар. науч. конф. Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2015. С. 178–186.
4. Дугаров Б.С. Азийский аллюр. Улан-Удэ : Республ. тип., 2013. 208 с.

5. Вежбицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М. : Прогресс, 1978. Вып. 8: Лингвистика текста. С. 402–421.

6. Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). М. : Междунар. отношения, 1990. 336 с.

7. «Сутра мгновений» Б.С. Дугарова. URL: <http://www.goodreads.com/book/show/33839534>

8. Орлицкий Ю. Песни степного Гесиода // Дугаров Б.С. Степная лира. СПб. : Свое изд-во, 2015. С. 5–17.

9. Хузангай А. Бурятский бродяга дхармы // Дружба народов. 2015. № 3. С. 231–241.

**The Diary of a Modern Eurasian in the Book by the Buryat Poet B. Dugarov
The Sutra of Moments (Ulan-Ude, 2011)**

Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing, 2019, 20, pp. 88–106.

DOI: 10.17223/23062061/20/7

Svetlana S. Imkheleva, Buryat State University (Ulan-Ude, Russian Federation).

E-mail: 223015@mail.ru

Keywords: poet-Eurasian; East-West; proto poetic form; self-knowledge.

The diary book by the Buryat poet Bair Dugarov, *The Sutra of Moments*, was published in 2011. It is based on a real poet's diary which he wrote in 1982. More than 25 years later, the author assumed that the diaries of the Soviet (or rather late Soviet) time, which were not intended to be made public, could be of interest to readers of the early 21st century.

One of the important ideas of the book is the Eurasian essence of a modern Russian poet. The author explains Eurasianism as the unity of Eastern and Russian consciousness in the worldview and in the works of the bilingual poet. While writing in non-native (or rather second native) language and realizing his involvement in Russian (more generally European) culture, Dugarov stays true to his Eastern-Asian mental community. His book provides a fertile material for explaining its “bilingualism” as the existence at the junction of two (or rather several) traditions, although its unique content is certainly due to the awareness of the primordial national identity.

The Sutra of Moments diary book can be included in a series of prosaic works written by poets such as, for example, *The Day Stars* (1960) by Olga Bergholz or *My Dagestan* (1974) by Rasul Gamzatov. In such books, prose and poetry interweave: the prose part of the diary is invariably supplemented, commented, comprehended by poetic statements. But the form of Dugarov's prose-and-poetic diary is different for it incorporates the creative use of samples of Eastern prose-and-poetic writing, first of all the 13th-century historical literary monument *The Secret History of the Mongols* by an anonymous chronicler.

The book title has the word “sutra” in it, which is translated from Sanskrit as a maxim, a concise utterance (literally, “thread”), or a set of fragmentary utterances united by some topic. In the preface, the author explains that he seeks to unite, to “stitch” all diary

entries, memoirs, fragments of scientific speech and lyrical passages in a single outline. At the same time, Dugarov derives the meaning of this word from the Russian word “sut’” [essence]. Human life, in his opinion, consists of moments, and their essence lies in the search for their purpose, in the need for self-knowledge, a person’s self-determination at a difficult time, “at a sharp turn” of history.

The general lyrical principle, implemented in *The Sutra of Moments* in the form of a prose-and-poetic diary, corresponds to the Eurasian perspective. The diary form contains poetic inclusions filled with emotional, deeply personal statements of the lyrical “self”. Poetic inclusions are parts of a common thread (sutra), and diverse genre structures, while fixing the general outline, help to unfold the drama of self-comprehension of the bilingual poet, the Eurasian poet. The effect of the intertwining of “direct” utterances and metaphorical figurative speech reflects the process of self-comprehension, self-determination, which allows revealing features of a historical personality in the poet.

References

1. Dugarov, B.S. (2011) *Sutra mgnoveniy* [The Sutra of Moments]. Ulan-Ude: Respublikanskaya tipografiya.
2. Bobrova, O.B. (n.d.) *Dnevnik kak zhanr. Teoriya voprosta* [Diary as a genre. Theory of the Question]. [Online] Available from: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-263509.html>. (Accessed: 22nd November 2018).
3. Dugarov, B.S. (2015) Put' k anafore (iz opyta evraziyskogo bilingva) [The path to the anaphora (from the experience of the Eurasian bilingual)]. In: Imkhelova, S.S. (ed.) *Russkaya literatura v Rossii i mire* [Russian Literature in Russia and the World]. Ulan-Ude: Buryat State University. pp. 178–186.
4. Dugarov, B.S. (2013) *Aziyskiy allyur* [Asiatic gait]. Ulan-Ude: Respublikanskaya tipografiya.
5. Wierzbicka, A. (1978) Metatekst v tekste [Metatext in the text]. In: Nikolaeva, T.M. (ed.) *Novoe v zarubezhnoy lingvistike* [New in foreign linguistics]. Issue 8. Moscow: Progress. pp. 402–421.
6. Berdyayev, N.A. (1990) *Samopoznanie (opyt filosofskoy avtobiografii)* [Self-knowledge (experience of philosophical autobiography)]. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya.
7. Dugarov, B.S. (n.d.) *Sutra mgnoveniy* [The Sutra of Moments]. [Online] Available from: <http://www.goodreads.com/book/show/33839534>.
8. Orlitskiy, Yu. (2015) Pesni stepnogo Gesioda [Songs of Steppe Hesiod]. In: Dugarov, B.S. *Stepnaya lira* [The Steppe Lira]. St. Petersburg: Svoe izd-vo. pp. 5–17.
9. Khuzangay, A. (2015) Buryatskiy brodyaga dkharmy [Buryat tramp of Dharma]. *Druzhba narodov*. 3. pp. 231–241.

ВОПРОСЫ КНИГОИЗДАНИЯ

УДК 82-94

DOI: 10.17223/23062061/20/8

М.Д. Брызгалова

ТАТЬЯНА ТОЛСТАЯ-БЛОГЕР: ПРИЕМЫ САМОПРЕЗЕНТАЦИИ

***Аннотация.** Татьяна Толстая – писатель, понимающий и принимающий законы времени, в котором живет и творит. На смену эпохе литературоцентризма приходит эпоха визуализации, традиционная бумажная литература превращается в сетевую. Эта тенденция не обходит стороной и дневниковые тексты – они становятся основой для блогосферы. Блогер – неотъемлемое творческое амплуа Татьяны Толстой в 2010-е гг. Блог писательницы, впервые возникший на платформе LiveJournal и затем перенесенный на платформу Facebook, изначально являлся способом самопрезентации, но со временем стал основой для поиска новой творческой стратегии – разработки автобиографической прозы. Стилистика высказываний писательницы напрямую зависит от платформы. Тексты, размещенные в Живом Журнале, в большей степени ориентированы на литературность – многие из них вошли в сборники, изданные в 2010-е гг. Посты в Facebook имеют другую тональность и стилистику – высказывание становится более приземленным, ориентированным на реалии повседневной жизни. Блог, выполнив свою творческую функцию, вновь становится средством для общения.*

***Ключевые слова:** Татьяна Толстая, блог, эго-текст, самопрезентация, автобиографическая проза, дневниковый текст, творческая стратегия.*

Татьяна Толстая – автор, ориентирующийся на русскую классическую литературу, но при этом пробуящий себя в современном медиaprостранстве.

Рубеж XX–XXI вв. ознаменовался преобладанием визуального над вербальным, на смену эпохе литературоцентризма приходит эпоха визуализации; культурное поле начинает зависеть от технологии массовых коммуникаций [1. С. 42], меняются способы существования и вербальных текстов [2. С. 184], «бумажного»

существования литературы. Писателю приходится искать новые стратегии и тактики как для «продвижения» своих текстов, так и для творческого процесса.

Татьяна Толстая приняла необходимость изменений творческого поведения, пробовала разные амплуа в дополнение к основному – писатель: так, она становится телеведущей в программе «Школа злословия», выходявшей с 2002 по 2014 г., где словесный поединок (драматургический принцип действия «здесь и сейчас») с интервьюируемым совмещает диалог и писательское расследование, что расширяет возможности авторской публицистики, в которой проявила себя писательница в начале 2000-х гг. (сборники «День» (2001), «Измю» (2003)). Наконец, в 2007 г. Татьяна Толстая начинает вести блог, сохраняя «скриптизацию» жизни в формах нового бытования текста.

В начале XXI в. Интернет становится неотъемлемой частью жизни, в том числе и писательской. Он стимулирует разные направления творческих поисков, в том числе и «тяготение к новой природе художественного текста, отличного по поэтике от текста «бумажного» [3. С. 136]. Литература всех жанров превращается в сетевую – более свободную как по форме написания, так и по форме распространения. Граница между писателем и читателем оказывается стертой – во-первых, само письмо и реакция на него становятся практически синхронными событиями; во-вторых, каждый пользователь получает возможность свободно публиковать свои тексты, становясь писателем с собственной аудиторией.

Тенденция превращения традиционной бумажной литературы в сетевую не обходит стороной и дневниковые тексты (М. Михеев предлагает для них термин «эго-текст»), ставшие основой для блогосферы. Блоги сохраняют многие признаки дневникового текста – они ориентированы на реальные события в жизни конкретного человека, пишутся им самим, текст «нарезан» датированными отрывками и не является завершенным: всегда существует возможность возвращения к нему и внесения необходимых поправок [4]. Однако важный признак дневника – записи для личного пользования, обращение написанного текста к самому себе. А. Зализняк, впрочем,

называет первым и главным признаком дневника наличие двух адресатов – непосредственно автора и потенциального (косвенного) адресата, который когда-нибудь сможет прочесть написанный автором текст [5. С. 167]. В формате блога оба этих признака нарушены: интернет-дневник изначально пишется для аудитории и рассчитан на синхронное прочтение. В связи с этим изменяются и признаки дневникового текста. Помимо фиксации реальных событий своей жизни, автор блога пишет обо всем, что кажется ему важным и интересным аудитории, более того, личные события перестают быть главным предметом анализа или фиксации. Автор вправе свободно вспоминать о том, что произошло несколько лет назад.

В 2007 г. Татьяна Толстая регистрируется сразу на двух платформах – LiveJournal [6] и Facebook [7]. К этому времени, как пишет С. Костырко, явление русской сетевой литературы успело окончательно сформироваться и прийти к своему логическому завершению. Литературный Интернет, существовавший на тот момент, стал «просто частью литературной жизни, которая уже не делит себя на онлайн-овую и офлайн-овую. Она едина» [8].

Этим сложившимся единством обусловлено появление большого количества писательских блогов, показывающих особенности развития современной литературы в режиме онлайн: «на уровне писательского поведения, в сфере производства текста, в открытой читательской реакции» [9. С. 104]. По мнению Г. Тульчинского, писательские блоги также можно назвать осуществлением проектов самих себя, одна из их главных функций – самопрезентация автора [10. С. 63].

Существуя в пространстве литературного Интернета, писатели не отказываются от классического способа работы над текстом и его последующего издания в бумажном варианте. Такую творческую стратегию выбирают многие – в том числе Евгений Гришковец, Борис Акунин, Вера Полозкова, Захар Прилепин, Слава Сэ и др.

М. Михеев разделяет дневники на профессиональные и непрофессиональные: авторами первых являются писатели, поэты, публицисты, филологи и все, кто создает литературу или ее исследует.

Авторы второй группы дневников – люди, с литературой не связанные. Профессиональные дневники либо служат вспомогательным материалом для дальнейшей работы (как, к примеру, рабочие тетради Достоевского или записные книжки Чехова), либо отделены от всего остального творчества [4]. Основное их отличие от непрофессиональных дневниковых текстов – ориентация на художественный статус. Безусловно, не все записи в дневнике (как бумажном, так и электронном) будут являться художественными текстами, но вместе с тем элементы художественности обязательно будут присутствовать.

Татьяне Толстой ведение блога позволяет разработать новую творческую стратегию – переход от третьего лица к первому в собственном письме, изображение мира в художественном эго-тексте. Посты в блоге Татьяны Толстой (как рассказы и публицистические тексты) образны и интертекстуальны (постоянны отсылки к разным культурным кодам), а также сохраняют индивидуальную (узнаваемую) стилистику. Они становятся эскизами, пробой лексической модальности в будущих художественных текстах.

До 2014 г. основной платформой Татьяны Толстой для создания новых текстов являлся Живой Журнал (изначально воспринимавшийся в России как «игровая площадка интеллектуалов» [11. С. 110]) с ником «tanvant». Существовавшая в тот же период страница на Фейсбуке служила для иных целей – писательница выкладывала туда фотографии, регулярные поздравления с праздниками, короткие обращения к читателям и анонсы мероприятий, а также оставляла ссылки на посты в Живом Журнале (время от времени – дублировала полные варианты текстов).

В первой записи от 15 декабря 2007 г. Татьяна Толстая кратко отвечает на возможные вопросы читателей, формулируя собственные правила ведения блога: «Я оставляю за собой право:

- писать с ошибками;
- нарушать все правила грамматики по собственному капризу;
- материться.

Я не эталон, не Розенталь, не камертон. Просьба на это не рассчитывать; я предупредила» [6].

Тон, заданный будущему блогу, ясен – Татьяна Толстая оставляет за собой право писать все, что ей вздумается, не предоставляя доказательств, не спрашивая ничего совета (не называя имен тех, кто «представляется ей отвратительным», это обговаривается особо). Читателю дозволено задавать любые вопросы, она же оставляет за собой право их игнорировать. В следующей записи, от 17 декабря, писательница заявляет, что не будет вести дневник, потому что потребности в высказывании у нее нет, и блог заведен только для ответов на вопросы, связанные с телепередачей «Школа Злословия». Несмотря на это, в феврале 2008 г. в блоге появляется новая рубрика – рецепты; из них Татьяна Толстая намерена собрать кулинарную книгу и потому просит читателей оставлять собственные лучшие рецепты в комментариях. В марте того же года появляются размышления о народной ментальности. В мае – первые высказывания, близкие к художественному эго-тексту; к примеру, запись о том, что дома традиционного голубого цвета в критских деревнях бесследно исчезают, их перекрашивают в «туристический» светло-желтый – он веселее и приятнее для глаз.

Этот пост – первый, где писательница рассказывает историю из собственной жизни, хотя Я-высказывание появляется здесь только в виде оценочной фразы «горе мне». Текст маскируется под публицистический, но прочитывается как дневниковый, прежде всего из-за доверительной интонации. В этом же посте формулируется одна из магистральных тем новой прозы – прошлое, которое безжалостно сносят, перестраивают, меняют, красят в другой цвет, уничтожая этим саму жизнь.

Остается только догадываться, была ли направлена заявленная вначале схема ведения блога на то, чтобы ввести читателя в заблуждение, или сама Татьяна Толстая отказалась от своей концепции сетевого общения, постепенно добавляя новые жанры и темы (от интервью до зарисовок повседневных событий), вводя автобиографические высказывания.

В следующие несколько лет записи в блоге публиковались с определенной частотой (обычно от 4 до 8 постов в месяц). Чаще всего это были отклики на общественные события (от митингов до

выхода новой кулинарной книги Юлии Высоцкой), бытовые зарисовки, а также истории о прошлом (в том числе о семье), остаются и кулинарные рецепты. В постах, вне зависимости от тематики и жанра, Толстая предельно категорична и иронична. Она использует право не считаться с читателями и их мнениями, хотя иногда целенаправленно просит совета по тому или иному вопросу. На комментарии к постам в Живом Журнале отвечает редко, выборочно и мягко (очевидно, если речь идет о не-виртуальных знакомых, тоже существующих в блогосфере). Она любит и умеет вести провокативную игру с горизонтом читательских ожиданий: к примеру, в посте с заголовком «Свинина с ананасами и имбирем в кисло-сладком соусе» вместо ожидаемого рецепта оказывается краткая запись о кулинарной неудаче: «Купила вок, свинину, ананас, имбирь, соевый соус. Приготовила. Получилось отвратительно. Выбросила: свинину, ананас, имбирь, соевый соус. Завтра схожу к помойным бакам и выброшу вок» [6].

Вместе с тем писательница время от времени позволяет себе делиться с читателями событиями собственной жизни, не относящимися к бытовой сфере, например снами. Сны – традиционная составляющая обыкновенного дневника (существуют дневники сновидений), которая в блоге получает комическую окраску. В одном из снов (запись от 17 января 2009 г.) происходит узнаваемая ситуация: Толстая садится в такси, проезжает сто метров, после чего таксист останавливается и называет цену поездки – двести евро. Дальнейшее предсказуемо: «Это за сто метров-то. Расстроилась. А что делать. Двумя пальцами ухватила купюру и медленно так, неохотно тяну из кошелька. И тут начала просыпаться. Чувствую, как просыпаюсь – и тут же осенило, что, значит, можно не платить! Уходим отсюда! И быстренько запихнула деньги назад в кошелек – и с торжествующим чувством проснулась» [6]. Существуют сны, не столь ситуативные, сны о прошлом, об ушедших близких, о любви, об иных мирах. Они появляются в блоге позже, в 2013–2015 гг., когда многие записи начинают выходить за рамки общепринятого дневникового текста и становятся автобиографической прозой. Личность самого автора при этом замещает автобиографическая героиня.

Зарисовки, которые размещает Татьяна Толстая в этот период, обладают сугубо бытовой тематикой и направленностью, но при этом обретают ярко выраженный художественный дискурс. Здесь впервые появляется лейтмотив «легких миров», магистральный в новой прозе Татьяны Толстой. «Легкие миры» – это необъяснимые пространства, которые тесно соседствуют с реальным миром, где возможно все, в том числе и встречи с умершими; отсюда человеку, хрупкому и смертному, дается возможность творить. Вещи в этих мирах одушевлены – они живут самостоятельно, и судьба их зачастую так же сложна, как человеческая.

В постах Татьяна Толстая часто придумывает для вещи какую-нибудь историю, отталкиваясь от событий реальной жизни. У нее есть несчастливая кофточка, притягивающая к себе красное вино, прочие трудно отстирываемые вещи; есть счастливый и почти бессмертный свитер; есть холодильник, который питает лютую ненависть к огурцам и бульону; есть стиральная машина, которая способна любить, и многое другое. Обыкновенные бытовые проблемы (к примеру, пропажа носков при стирке) являются прямым доказательством несимметричности мира – вещи приходят в него (или уходят) по законам, никому не известным, но точно существующим: «А пока я хочу сказать вот что: если вещи исчезают НЕИЗВЕСТНО КУДА, то где-то есть то место “НЕИЗВЕСТНО ГДЕ”, и там они все лежат, сваленные грудой или разложенные по полочкам, мы не знаем. Может быть, тот мир совсем как наш, но миниатюрный, весь поместится в ореховой скорлупе, in a nutshell. Или там все вещи сильно вытянуты в длину. Или скручены в рулоны» [6]. В одном из постов писательница обещает подробно описать свою концепцию мира (точнее, связи мира реального с «легкими мирами»), но так и не делает этого – возможно, понимая, что любое объяснение мироустройства обернется неудачей.

Ярко выраженную художественность обретают также записи других жанров, в том числе и кулинарные рецепты, например мифологизированная история апельсиновой кожуры, брошенной в миску с неудавшимся безе: наутро обнаружилось, что безе пре-

вратилось в нежнейшие апельсиновые меренги (разумеется, после этого приготовить их больше не удалось ни разу).

Травелогии становятся не просто дневником путешествий с фотографиями. В первые годы в блоге Татьяна Толстая активно выкладывала фотоотчеты из Америки, Франции, с Крита, потом это стало для нее не столь важным. Обретает значение не факт пребывания где-то, но возможный сюжет для рассказа. Как правило, в новой прозе он связан с темой двоимирия – существуют реальное географическое пространство и некие миры, необъяснимо влияющие на события, которые происходят в этом пространстве. Особенно отчетливо это видно в постах, где писательница рассказывает о поездках во Францию. В одном из текстов проговаривается, что Париж для нее помечен каким-то особым маркером, именно там «незримые темные силы злобно бросаются ко мне, чтобы напасть необычным, изощренным способом» [6]. Идея взаимодействия с незримой силой становится основополагающей не только для текстов о Париже и не только для травелогов, но для всех текстов блога – в каждом конкретном случае эта сила разная. Реальный мир меняет свой привычный облик на другой, обретает невидимую подкладку. Вокруг очень много вещей и событий, которые никак нельзя объяснить, и Толстая уверена, что этого делать не надо; их можно принять как данность, а необъяснимую основу сделать частью мировосприятия.

Еще одна из главных функций записей в блоге – фиксация образов памяти. Для нее важно сохранить память о своей семье, память об эпохе, о местах, где она провела детство и юность, наконец, о культурном наследии прошлого, которое активно пытаются перестроить и забыть. В обоих блогах появляются посты (особенно много их на Фейсбуке), снабженные фотографиями, и Толстая рассказывает эпизод из семейной истории, вспоминает детство, ностальгирует по тому Ленинграду (или Петербургу – писательница использует оба названия), в котором провела первую часть жизни.

По мнению Г. Агеевой, автобиографические медиатексты имеют большой успех у аудитории, поскольку отвечают потребностям изучать прошлое, сравнивать чужой опыт со своим собственным.

Наибольший интерес при этом вызывают блоги не обыкновенных, рядовых пользователей, а именно творческих личностей – писателей и интеллектуалов. Они умеют привлекать внимание и к своей деятельности, и к необходимости сохранения памяти, а для этого активно «задействуют мемориальные практики: рассказывают случаи из жизни, размещают старые фотографии и др.» [12. С. 71]. Подобные посты в блогах Татьяны Толстой получают широкий резонанс – пользователи активно комментируют их, делятся собственным жизненным опытом и семейными историями, зачастую развернутыми и подробными.

С 2014 г. Татьяна Толстая активно размещает посты не только в Живом Журнале, но и на Фейсбуке. Около двух лет посты регулярно появляются на обеих платформах. В 2014–2015 гг. писательница публикует в традиционном бумажном формате тетралогию – сборники «Легкие миры» (2014), «Девушка в цвету» (2015), «Невидимая дева» (2015), «Войлочный век» (2015). Тетралогия составлена из ранней прозы, публицистических текстов, а также из автобиографических текстов обоих блогов. Таким образом, интернет-дневник для Татьяны Толстой («не столько интерактивного, сколько традиционного писателя» [13. С. 203]) связан с внесетевой формой творчества, выполняя назначение «лаборатории художественных решений» [14. С. 133], как бумажный дневник писателя. Тексты блога появляются в тетралогии почти без изменений – они утрачивают указание на конкретное время публикации и получают заголовки (в блоге далеко не все посты имели название), становясь художественной прозой и по форме, и по стилистике, и по оформлению.

Изданную тетралогию с внутренним сюжетом, единой автобиографической героиней можно интерпретировать как целостное воплощение личного мироустройства в сочетании разных жанров и текстов, принадлежащих к разным периодам творчества.

С 2016 г., после публикации тетралогии, Татьяна Толстая полностью переходит на Фейсбук. Жанровая принадлежность и художественная стилистика записей поначалу остаются прежними: преобладают автобиографические тексты с теми же лейтмотивами памяти, времени, «легких миров». Так, в записи от 10 августа 2016 г.

писательница рассказывает историю из реальной жизни, сопряженную с проявлением мистического мира. Семья героини снимает на время отпуска квартиру в Париже; там много пуфиков разных цветов и форм, и хозяева квартиры оставляют загадочный запрет не садиться, не становиться и не прыгать на сером кубе. Найти серый куб никто не может, и героиня задается вопросом: «Возможно ли, что в каждом чужом пространстве, в его сердцевине, – в чужой душе, например, – всегда расположен серый куб, на который нельзя садиться, залезать, и, конечно уж, не надо толкать его, топтать и прыгать? А на зеленом и круглом – прыгай на здоровье» [7]. Текст, написанный после выхода тетралогии, продолжает дискурс прежних постов и, судя по комментариям, воспринимается аудиторией столь же активно.

Однако постепенно Толстая возвращается к первоначальному стилю ведения блога на Фейсбуке: посты появляются гораздо чаще, чем в Живом Журнале, но становятся короче; помимо текстов писательница активно выкладывает фотографии (продолжая тему сохранения памяти), делится ссылками, задает вопросы читателям, а также делает репосты собственных текстов, написанных за последние несколько лет, при помощи приложения «Воспоминания». В последнем реализуется возможность взаимодействия автора с дневниковым текстом: эго-тексты перечитываются для сравнения себя в прошлом с собой в настоящем, могут либо переписываться заново, либо комментироваться «обновленным» и умудренным жизнью автором. Татьяна Толстая пользуется этой функцией дневникового текста достаточно редко, несмотря на то что приложение «Воспоминания» позволяет комментировать собственный текст при репосте. Как правило, писательница репостит тексты без комментариев – просто с целью сохранения памяти, не желая сравнивать и анализировать изменения (или публиковать их для широкой аудитории).

По сравнению с Живым Журналом Фейсбук Татьяны Толстой намного провокативнее – писательница говорит более открыто, более сжато и куда более жестко. Темы записей в этом блоге конкретные, откровенно инвективные; в преобладающем большинстве

они посвящены актуальным социальным проблемам или повседневным реалиям (уход от бытового к бытийному в них или отсутствует, или не так силен). В отличие от Живого Журнала, где Татьяна Толстая очень редко отвечала на комментарии пользователей, на Фейсбуке возникает диалог, и, как правило, ответы писательницы резки и саркастичны. Возможна не только дискуссия со знакомыми уже пользователями – зачастую Толстая отвечает первым, кто откомментировал пост, или тем, чьи комментарии ее заинтересовали. Иногда писательница специально провоцирует комментаторов – так, в записи от 24 декабря 2018 г. она открыто призывает устроить оживленную дискуссию с выяснением отношений по поводу рецепта салата оливье: «Я тут приклею свой старый пост (2011) из ЖЖ про оливье. Вы поймете, что я права, а все другие и остальные неправы! И, конечно, взаимные оскорбления и разрыв отношений вплоть до бана приветствуются» [7]. В комментариях пользователи критикуют нестандартный рецепт Татьяны Толстой и предлагают свои варианты; писательница продолжает провоцировать их и там, время от времени оставляя комментарии, что она просила не постных рассуждений, а бурной дискуссии с оскорблениями и использованием нецензурной лексики.

В конце 2016 г. у писательницы появляется еще один блог в рамках проекта Insider.Moscow, который был запущен как ресторанный гид, публикующий анонимные и исключительно правдивые рецензии на различные московские заведения. Спустя какое-то время редакция решила отказаться от анонимности, пригласив участвовать в проекте «лучших авторов, литераторов и профессиональных знатоков ресторанного мира» [15]. Татьяна Толстая, любящая и умеющая вкусно готовить, стала идеальной кандидатурой.

Тексты для блога Insider.Moscow сочетают в себе саркастичную публицистическую манеру письма, конкретную информацию о ценах, замечания о качестве обслуживания. Проект, предполагающий правдивый отзыв о ресторане, поощряет свободную манеру письма, и Татьяна Толстая активно ею пользуется. Наиболее инвективный текст посвящен ресторану Ruski, основная концепция которого – восстановление исконной русской культуры, истории и

кухни. Толстая выступает за идею сохранения культурных традиций, но только в том случае, если это делается со вкусом. Ресторан Ruski, аляповатый, вычурный, становится объектом насмешек: «Неужели он (автор меню) допустил, чтобы в пресс-релизе писали: “Печь хороша настолько, что в ней даже пекут хлеб?”. Даже хлеб! Во как! Не может быть! Нет! Хлеб?! Благодаря уникальности этого необыкновенного русского устройства, – узнаем мы дальше, – в этом хлебе снаружи образуется корочка!» [15]. Блог на сайте Insider.Moscow существовал в активном режиме год и с тех пор не обновлялся – возможно, Толстая утратила интерес к проекту.

Таким образом, блоги для Татьяны Толстой не только выполняют утилитарную функцию, но и способствуют поиску новой творческой стратегии, разработке автобиографической прозы. В период, когда велись блоги, характерна самопрезентация Татьяны Толстой как «отдельного и надменного» автора, не считающегося ни с чьим мнением; человека «без нервной системы», бессердечного и ироничного, имеющего собственную мифологию и представление о мире. Эта мифология иррациональна и не соответствует обывательским представлениям. Реальность в ней связана с «легкими мирами», прошлое – с настоящим, повседневное – с вечным. Формулируя свое мироощущение и мироотношение в текстах блога, переходя от третьего лица к первому, Татьяна Толстая создает новую поэтику своей прозы. Блог, выполнив свою функцию, теряет ориентированность на художественный дискурс, становясь средством для общения. Автобиографическая героиня «заменяется» писательницей Татьяной Толстой, которая открыто высказывает собственное мнение и делится с пользователями своим восприятием современной жизни и оценкой ее повседневных реалий.

Литература

1. Черняк М.А. Литература эпохи Web 2.0 // Universum: Вестник Герценовского университета. 2011. № 4. С. 41–48.
2. Шартье Е. Читатель в постоянно меняющемся мире // Иностранная литература. 2009. № 7. С. 184–191.
3. Абашева М.П., Катаев Ф.А. Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность. Пермь, 2013. 168 с.

4. Михеев М. Дневник в России XIX–XX века: эго-текст или пред-текст. URL: <http://uni-persona.srcs.msu.ru/site/research/miheev/kniga.htm> (дата обращения: 28.11.2018).
5. Зализняк А. Дневник: к определению жанра // Новое литературное обозрение. 2010. № 106. С. 162–180.
6. Толстая Т. tanyant. URL: <https://tanyant.livejournal.com> (дата обращения: 28.11.2018).
7. Татьяна Н. Толстая. URL: <https://www.facebook.com/TatyanaTolstaya> (дата обращения: 28.11.2018).
8. Костырко С. Русский литературный интернет: начало // Новый журнал, 2011. № 263. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko22.html> (дата обращения: 25.11.2018).
9. Абашева М.П., Максимова Т.О. Блог-литература как феномен: опыты Евгения Гришковца // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. № 4. С. 103–112.
10. Тульчинский Г. Жизнь как проект // Знамя. 2012. № 1. С. 62–76.
11. Control + Shift: публичное и личное в русском Интернете : сб. ст. / под ред. Н. Конрадовой, Э. Шмидт и К. Тойбинер. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 336 с.
12. Агеева Г.М. Медиатизация памяти: мемуарные свидетельства в блогах и социальных сетях // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 363. С. 68–74.
13. Снигирева Т.А., Снигирев А.В. Борис Акунин. «Любовь к истории: между книгой и блогом» // Уральский филологический вестник. 2013. № 2. С. 198–206.
14. Житенев А.А. «Проза поэта» в контексте медиакультуры: блог как художественный феномен // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 10. С. 132–136.
15. Толстая Т. Первое, второе и компот. URL: <http://insider.moscow/blogs#12> (дата обращения: 28.11.2018).

Tatyana Tolstaya, a Blogger: Ways of Self-Presentation

Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing, 2019, 20, pp. 107–121.

DOI: 10.17223/23062061/20/8

Maria D. Bryzgalova, Russian State Institute of Performing Arts (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: maria.bryzgalova27@gmail.com

Keywords: Tatyana Tolstaya, blog, ego-text, self-presentation, autobiographical prose, diary, creative strategy.

Tatyana Tolstaya is a writer who understands the rules of the times she lives in. Since the beginning of the 21st century, the epoch of literature centrism has been replaced by the epoch of visualization, the traditional paper version of literature becomes network-based, more free in writing and expansion. This tendency is not to shy away from diaries – they become the basis of the blogosphere.

Blogger is the inherent creative role of Tatyana Tolstaya in the 2010s. Her blog appeared in 2007 on the LiveJournal platform and then was transferred to Facebook. Initially, it was a way of self-presentation, but in the course of time it became the basis for a new creative strategy development – a shift from the third to the first person in her prose.

Blog on the LiveJournal platform was initially created for answering questions related to the show “The School for Scandal”. Themes of blog posts widen gradually – recipes, previews, everyday sketches, dreams, stories about the family and the past appear. In its few years of existing, texts of all genres (including everyday sketches) acquire a strongly pronounced artistic discourse. The theme of “imperceptible worlds” first appeared in the blog; later it became one of the main themes of Tolstaya’s new prose. “Imperceptible worlds” is an unreal space closely connected with the real world; in this space, meetings with the dead loved ones are possible, and animated things have their own fate.

In 2014–5, Tatyana Tolstaya published a tetralogy in a traditional paper version. It had 4 books: *Aestherial Worlds* (2014), *The Girl in Bloom* (2015), *The Invisible Maiden* (2015), *Felt Age* (2015). The tetralogy was composed of Tolstaya’s early prose, publicistic texts and autobiographical texts from her two blogs. For Tolstaya, her blogs become closely connected with offline art – they fulfill functions of a writer’s traditional paper diary.

After publishing the tetralogy, Tolstaya entirely switches to Facebook. The genres and stylistics of her posts remain the same at first, but the writer gradually changes the style of her blogging. Tolstaya’s Facebook is more edgy than LiveJournal, the writer speaks simply, in a rough style. The posts’ themes are concrete, frequently invective; usually there is no turning away from the everyday to the existential. On Facebook, Tolstaya also has a dialogue with users, and her answers are often quite rude and sarcastic.

From 2016 to 2017, Tolstaya also has a blog as part of the project Insider.Moscow (it is a restaurant guide that publishes objective reviews of eating places in Moscow). The project encourages a free style of writing, and Tolstaya makes an extensive use of it.

Formulating her own worldview in the blog posts, Tolstaya creates the new poetics of her prose. After performing its function, the blog loses its focus on artistic discourse and becomes an instrument of communication. An autobiographical character is substituted by the writer Tatyana Tolstaya, who speaks her mind and shares her perception of contemporary life with users.

References

1. Chernyak, M.A. (2011) *Literatura epokhi Web 2.0* [Literature of the Web 2.0 era]. *Universum: Vestnik Gertsenovskogo universiteta – UNIVERSUM: Bulletin of the Herzen University*. 4. pp. 41–48.
2. Chartier, E. (2009) *Chitatei' v postoyanno menyayushchemsya mire* [The Reader in an Ever-Changing World]. *Inostrannaya literatura*. 7. pp. 184–191.
3. Abasheva, M.P. & Kataev, F.A. (2013) *Russkaya proza v epokhu Interneta: transformatsii v poetike i avtorskaya identichnost'* [Russian prose in the Internet era:

transformations in poetics and author's identity]. Perm: Perm State Humanitarian Pedagogical University.

4. Mikhcev, M. (n.d.) *Dnevnik v Rossii XIX–XX veka: ego-tekst ili pred-tekst* [Diary in Russia of the 19th – 20th centuries: ego-text or pre-text]. [Online] Available from: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/research/mihev/kniga.htm>. (Accessed: 28th November 2018).

5. Zaliznyak, A. (2010) Dnevnik: k opredeleniyu zhanra [Diary: On the definition of a genre]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 106. pp. 162–180.

6. Tolstaya, T. (n.d.) *tanyant* [tanyant]. [Online] Available from: <https://tanyant.livejournal.com>. (Accessed: 28th November 2018).

7. Facebook.com. (n.d.) *Tat'yana N. Tolstaya* [Tatyana N. Tolstaya]. [Online] Available from: <https://www.facebook.com/TatyanaTolstaya>. (Accessed: 28th November 2018).

8. Kostyrko, S. (2011) Russkiy literaturnyy internet: nachalo [Russian literary Internet: the beginning]. *Novyy zhurnal*. 263. [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko22.html>. (Accessed: 25th November 2018).

9. Abasheva, M.P. & Maksimova, T.O. (2017) Blog literature as a phenomenon: the experience of Evgeny Gryshkovets. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya – Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*. 4. pp. 103–112. (In Russian). DOI: 10.17072/2037-6681-2017-4-103-112

10. Tulchinskiy, G. (2012) Zhizn' kak proekt [Life as a project]. *Znamya*. 1. pp. 62–76.

11. Konradova, N., Shmidt, E. & Toybiner, K. (2009) *Control + Shift: Publichnoe i lichnoe v russkom internete* [Control + Shift: Public and Private in the Russian Internet]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

12. Ageeva, G.M. (2012) Mediatization of memory: memoirs features in blogs and social networks. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 363. pp. 68–74. (In Russian).

13. Snigireva, T.A. & Snigirev, A.V. (2013) Boris Akunin. “Lyubov' k istorii: mezhdru knigoy i blogom” [Boris Akunin. “The love of history: between a book and a blog”]. *Ural'skiy filologicheskiy vestnik – Ural Journal of Philology*. 2. pp. 198–206.

14. Zhitenev, A.A. (2011) Prose of a poet in the context of media culture: blog as the artistic phenomenon. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University*. 10. pp. 132–136. (In Russian).

15. Tolstaya, T. (n.d.) *Pervoe, vtoroe i kompot* [First course, second course and compote]. [Online] Available from: <http://insider.moscow/blogs#12>. (Accessed: 28th November 2018).

А.И. Смирнова

**«ЭПИСТОЛЯРНЫЙ ДНЕВНИК» ПИСАТЕЛЯ
И АДРЕСАТ-СОВРЕМЕННОК
(В.П. АСТАФЬЕВ «НЕТ МНЕ ОТВЕТА...»)**

Аннотация. *«Эпистолярный дневник» В.П. Астафьева «Нет мне ответа» относится к типу издательского дневника и анализируется в статье как эгодокумент, как специфическая форма письменного автовысказывания литературы non fiction, основанного на диалоге с Другим – адресатом-современником. Синтез эпистолярного и дневникового дискурсов выражается в тексте в форме Я-высказывания, обращенного к адресату, в самопрезентации субъекта повествования, в автобиографическом ракурсе, в структурообразующей функции датировки.*

Ключевые слова: *эпистолярный дневник, Астафьев, адресат-современник, автовысказывание, литература non fiction.*

Исследование различных форм дневника в художественной словесности и в литературе non fiction – одна из важных проблем современной гуманитаристики и теории литературы. Если дневник как жанровая разновидность художественной прозы или дневник литературного героя в структуре художественного произведения достаточно хорошо изучены, то дневниковые тексты, представляющие литературу non fiction, осмыслены в меньшей степени. Автор монографии «Дневник А.В. Жигулина как документ эпохи» В.В. Колобов в числе «малоизученных» называет такие проблемы, как «пограничный межжанровый характер» дневника, «отношения с “близкими родственниками”»: мемуарами, художественной прозой, исповедью, эпистолярием, публицистикой и т.д.» [1. С. 7]. Связь дневника с различными жанрами письменного автовысказывания (хроники, письма, записки, мемуары и др.) нуждается в специальном целенаправленном исследовании, без которого невозможно построение единой теории дневника.

На сегодняшний день существует множество определений дневника; обратим внимание на наиболее показательное мнение:

«...Формальных критериев “дневниковости” практически не существует. Дневником называют то, что таковым считает автор (или издатель), или же предпочитает называть читающая публика» [2. С. 159]. Разнобой в определениях понятия «дневник» объясняется тем, что среди исследователей нет единства в понимании основных формообразующих признаков дневникового жанра. Е.М. Криволапова в качестве главных критериев «дневниковости» выделяет следующие: «Во-первых, это синхронность, которой определяется способ отражения действительности; во-вторых, автокоммуникативность, являющая тождество автора и адресата; в-третьих, необработанность материала, его “первообразность”; в-четвертых, датировка, выполняющая роль структурообразующего начала; в-пятых, интимность, искренность, правдивость записей» [3. С. 202].

В.В. Колесникова называет дневником «текст, предназначенный для внутреннего потребления, записи для самого себя (если только автор не имитирует в определенных целях его форму). Это не просто пометки для памяти, хроника текущих событий – это способ интимного самоанализа, своеобразный апокриф (неканоническая автобиография человека, существующая лишь для внутреннего потребления)» [4. С. 5]. Как жанровая форма дневник, по мнению О.Г. Егорова, «представляет собой динамичную автохарактеристику, выражающую естество и бытие человека методом последовательных высказываний, группирующихся в устойчивый временной ряд» [5. С. 6].

Цель статьи состоит в изучении особой формы дневникового текста, созданного из писем, датированных записей, адресованных конкретному читателю, однако остающихся эгодокументом, формой письменного автовысказывания, синхронного конкретной ситуации жизни и творчества автора. Двусоставность определения «эпистолярный дневник» указывает на *гибридность* формы, синтезирующей *дневниковые* и *эпистолярные* признаки, однако остающейся «невывымышленным» свидетельством автора о себе, т.е. особым жанровым образованием в литературе non fiction. «Дневник – специфическая автокоммуникация, имеющая целью вынесение в текстовые формы диалога автора с самим собой, который

строится по законам, близким к законам внутренней речи» [6. С. 65]. В анализируемом тексте В.П. Астафьева жанровые критерии претерпевают трансформацию, главным можно назвать замещение автокоммуникативности диалогом с конкретными и разными адресатами-современниками. Тем не менее, собранные и расположенные хроникально, письма создают эффект невыстроенности реакций на движение жизненных ситуаций, вошедших в круг внимания извне. В дневнике таким фактором выступают меняющиеся явления жизни, в эпистолярных текстах – темы и проблемы, спровоцированные адресатом письма или возникшие в связи с личностями разных адресатов. В дневнике же пишущий если и выходит за границы автодиалога, то в форме диалога с возможным или предполагаемым читателем.

Однако в случае эпистолярного дневника В. Астафьева возникает прецедент создания целого текста издателем. Обширная переписка писателя, насчитывающая более 160 адресатов, собрана в объеме нескольких сотен писем 1952–2001 гг. и опубликована в 2009 г. издателем Геннадием Сапроновым после смерти автора. Письма расположены в хронологической последовательности и получили жанровое определение издателя «эпистолярный дневник». Это определение можно прочесть и как подзаголовок основного названия «Нет мне ответа...» (финальная фраза в «Царь-рыбе» В. Астафьева, вошедшая и в эпиграф, предваряющий «эпистолярный» писателя). Название-цитата мотивирует восприятие эпистолярия без ответов адресатов как личную хронику, как «эпистолярный дневник».

Во вступительной статье к книге составитель (он же издатель) обращает внимание на процесс ее возникновения. После издания Г. Сапроновым в начале 2000-х гг. переписки Астафьева с литературными критиками В.Я. Курбатовым («Крест бесконечный») [7] и А.Н. Макаровым («Твердь и посох») [8], к нему отовсюду «начали стекаться астафьевские письма от людей, с которыми у Виктора Петровича в разные годы была большая или малая переписка». Издатель вспоминает: «И когда объем этих писем достиг некой “критической” массы, <...> я увидел – это и есть дневник Виктора

Петровича, который он по листочку изо дня в день, из года в год посылал разным людям во все концы страны, да и за ее пределы тоже» [9. С. 7].

Основным структурообразующим принципом «дневниковости» стала *датировка* писем. Однако сам процесс создания и появления на свет «эпистолярного дневника» по сравнению с классическим писательским дневником носил «непреднамеренный», спонтанный характер, изначально отличался установкой автора на обращение к Другому – адресату-современнику, что определяло специфику выражения Я-высказывания и накладывало определенные ограничения, заданные *кругом адресатов* Астафьева.

Среди его адресатов – прозаики и поэты, литературные критики и редакторы различных изданий, литературоведы и историки, музыканты и театральные деятели (Евгений Нестеренко, Евгений Светланов, Георгий Свиридов, Михаил Ульянов), политические деятели (Михаил Горбачев, Борис Ельцин), ветераны войны и фронтовые товарищи, обычные читатели.

На протяжении ряда лет Астафьев переписывался с Валентином Распутиным (12 писем), Евгением Носовым (12 писем), Александром Борщаговским (29 писем), курганским прозаиком Василием Юровских (19 писем), Агнесой Греницкой (25 писем) – редактором многих книг Астафьева. Постоянными адресатами писателя являлись литературные критики Александр Макаров и Валентин Курбатов, основная часть переписки с которым, как и письма самого критика, вошли в книгу «Крест бесконечный: В. Астафьев – В. Курбатов: Письма из глубины России» (Иркутск, 2002).

Одной из важных сюжетообразующих линий «эпистолярного дневника» как эгодокумента писателя является *творческий процесс*, «*мастерская*» автора. Эпистолярная форма позволяет писателю реализовать потребность в выражении творческого восприятия мира, фиксировать наблюдения, по сути, выполняя функцию «мастерской», в которой оттачивается способность живописать увиденное. Так, в письме от 7 апреля 1975 г., адресованном главному художнику издательства «Советский писатель» Е.Ф. Капустину и его жене, Астафьев описывает ледоход на реке Сибла: «Как пре-

красна эта живая, трепетная река, пусть немножко холодноватая, темная и жуткая с виду, но тело ее дышит, плоть, переполненная силами, куда-то стремится, чего-то ищет, ждет. Снова я подумал о своей дочери на сносях, о том, что жизнь, как и чем бы ее ни умирляли, берет свое, все хочет рожать, продолжать себя в нас» [9. С. 205].

В книге представлены различные материалы, связанные с рождением многих замыслов, запечатлевшие муки творчества. 22 ноября 1965 г. одному из своих постоянных адресатов – прозаику, драматургу и критику А.М. Борщаговскому – Астафьев сообщает о замысле написать небольшую повесть о войне и признается: «А я писать о войне всякий раз боюсь. Боюсь перед памятью убитых друзей сделать что-нибудь недостойно, слухавить, а еще памяти своей боюсь. Иной раз так и думаю, что сдохну, разворошив все и заглянув в нутро войны» [Там же. С. 77]. Мысли о войне не покидают Астафьева на протяжении всей жизни, о чем свидетельствуют и его письма. Своими переживаниями по поводу подготовки к публикации «Царь-рыбы» в журнале «Наш современник» (1976) автор делится с Валентином Курбатовым. Писатель нуждается в *адресате-собеседнике, единомышленнике и друге*.

Продолжая отечественные традиции эпистолярного жанра, Астафьев параллельно с созданием художественных произведений ведет постоянную переписку со своими адресатами, пишет пространные письма, отличающиеся характером отношений между автором и адресатом (родственные, дружеские, профессиональные, деловые и т.д.) и степенью открытости (искренности, интимности) автовысказывания в изложении фактов личной жизни, в изъяслении чувств (в зависимости от адресата послания), обсуждаемыми проблемами, связанными как с творческим процессом (создание произведений, подготовка их к печати и издательские сложности), так и с оценкой произведений начинающих авторов, участием в их творческой судьбе, а также с развитием современной литературы, с личной жизнью и состоянием здоровья, подорванного на фронте.

В «эпистолярном дневнике» запечатлены история создания и публикации астафьевских произведений, их прохождение через

цензуру. В него вошли письма главному редактору журнала «Дружба народов» Сергею Баруздину (5 писем), главному редактору журнала «Наш современник» (1968–1989 гг.) Сергею Викулову (1 письмо), редактору журнала «Новый мир» (1980–1990-е гг.) Сергею Залыгину (2 письма), редактору журнала «Студенческий меридиан» Юрию Ростовцеву (1 письмо) и др. В большом письме С. Викулову 1978 г. Астафьев не может скрыть раздражения по поводу того, что ни одна его вещь в «Нашем современнике» «не прошла без кастраций». А замечания редактора на полях рукописи глав «Последнего поклона», по словам автора, «во многом перестраховочны, трусливы и, увы, простите уж за резкость, мало профессиональны, зато самонадеянны без меры» [9. С. 263]. Пафос письма связан не столько с трудным прохождением собственных рукописей, сколько с отношением в редакции к рукописям молодых авторов, рекомендованных Астафьевым журналу.

Постепенно, от письма к письму, благодаря коммуникации автора с адресатом и определенной адресации формируется еще одна сюжетобразующая линия, связанная с *литературным процессом* второй половины XX в., с астафьевскими характеристиками и оценками текущей литературы. Адресатами писателя являются известные и начинающие авторы Юрий Бондарев (1 письмо), Евгений Евтушенко (1 письмо), Борис Екимов (1 письмо), Вячеслав Кондратьев (2 письма), Станислав Куняев (1 письмо), Юрий Нагибин (1 письмо), Юрий Сбитнев (9 писем), Георгий Семёнов (1 письмо), Владимир Черненко (13 писем), литературные критики и ученые Игорь Дедков (2 письма), Владимир Лакшин (1 письмо), Александр Михайлов (6 писем), Валентин Непомнящий (1 письмо), Натан Эйдельман (1 письмо).

В письмах 1990-х гг. речь идет о завершении целой культурной эпохи, связанной с соцреалистической эстетикой. В письме Юрию Нагибину от 10 июня 1994 г. Астафьев пишет: «Невосполнимые потери понес наш читатель, вред от соцреализма неискушим и непротителен. Много времени потребуется, чтобы выправить деформированное сознание нашего общества, воспитать его нормальный вкус, вернуть к книгам нашей замечательной классики» [Там же. С. 537]

(письмо адресат уже не увидел). Незадолго до смерти в связи со своими заметками о Николае Рубцове Астафьев в ответном письме писателю Юрию Сбитневу размышляет о трагической судьбе талантливых людей в России: «Великие таланты плохо уживаются с Россией и в России», которая, «хотя и редко, нет-нет и выбросит на русскую помойку человека, не желающего и неспособного ходить в строю. Его равняют, в ранжир ставят, а он выбивается и выбивается из рядов <...>» [9. С. 659]. Письмо, адресованное Ю. Сбитневу, носит личный характер, в нем автор вспоминает своего «незабвенного старшего друга Александра Николаевича Макарова» [Там же], откровенно делится тем, что плохо работается, пишет о перенесенном втором инфаркте, о нездоровье жены, о детях и внуках. «Но у всех свои беды, грехи и хлопоты. Иринки (дочери. – А.С.) уж 13-й год как нету на свете, Витьке 24 года, Польке 17 – пора бы уж им на ноги встать, своим умом жить, своим трудом кормиться. Да куда там!

Ну, кланяюсь, обнимаю, целую. Храни вас Бог. Ваш Виктор» [Там же. С. 660].

В наступившие времена многое не устраивает Астафьева в отечественной словесности, он резко оценивает мертворожденную литературу. Рукопись повести новомосковского прозаика и поэта Владимира Болохова характеризует как «антилитературу»: «...коли существует антижизнь, то и литература, ею рожденная, должна была явиться», и сомневается в ее будущем. В том же письме «антилитературе» и «антикультуре» он противопоставляет «классическую русскую культуру и прежде всего литературу», сравнивает ее с глотком «чистого воздуха после душного помещения» (февраль 1991 г.) [Там же. С. 459].

Если в одном из ранних писем Астафьев утверждает, что художественная литература призвана *воздействовать на жизнь*, меняя ее к лучшему, а в финале «Царь-рыбы» на вопросы: «Так что же я ищу? Отчего мучаюсь? Почему? Зачем?» [10. С. 426] – не находит ответа («Нет мне ответа...»), то в 1995 г. в пространном письме неустановленному адресату сетует на то, что не пишется и одолевают «мысли о беспомощности своего дела»: «...Вопрос, задавае-

мый не только мной самому себе: “Книжечек-то вон сколько, а сделали они людей лучше?”. Надежда только на Бога и на время...» [9. С. 573].

Исследователи эпистолярной прозы подчеркивают ее синтетическую природу, предполагающую синтез «черт эпистолярного дискурса с дневниковым, мемуарным, философским, публицистическим и др.», отмечая при этом, что «эпистолярный дискурс сохраняет свою уникальность, не сводится к иным разновидностям дискурсивных практик» [11. С. 8]. Астафьевский свод писем в виде «эпистолярного дневника» хронологически охватывает 49 лет и представляет собой синтетическое образование, жанр которого определяется *синтезом* свойств *эпистолярного* и *дневникового* дискурсов.

Признаки «дневниковости» выражаются в астафьевском тексте в искренности и открытости авторской позиции, некоторые из писем – в зависимости от адресата – представляют собой подлинную *исповедь*. Так, в письме 1973 г. красноярскому прозаику Н.И. Волокитину Астафьев делится сокровенным: «Начал писать статью для “Избранного”, дошел до смерти мамы, и так стало плохо, так больно, так заболело сердце, что и жить-то уж как-то даже не то чтобы не хочется, а тошно» [9. С. 173]. Эта детская травма оставила глубокий след в жизни писателя, часто в своих произведениях и письмах он вспоминает о гибели матери: «Жизнь дала мне много “смертного” материала, начиная от детского потрясения – смерти матери. Нашли ее на девятый день страшную, измытую водой, измятую бревнами и камнями» (В.Я. Курбатову, 14 июня 1976 г.) [7. С. 232].

Автохарактеристика как один из признаков «дневниковости» представлена в разных сегментах астафьевского текста, выполняя структурообразующую функцию. В письме от 29 октября 1962 г. автор признается А.Н. Макарову: «Попутно с “серьезными” вещами я всегда пишу маленькие вещи о природе, вроде стихотворений в прозе – это для обработки слова, интонации, для тренировки глаза и памяти» [6. С. 48]. Одним из проявлений автохарактеристики в письмах становятся высказывания Астафьева об отношении к писательскому труду: «Литературу я ставлю на один шаг с тяже-

лейшей службой и мужской работой» (И. Соколовой, 1973 г.) [9. С. 178]. «Я вообще изнашиваюсь сильно, когда работаю...» (В. Юровских, 6 декабря 1973 г.) [Там же. С. 179]. «Повесть эта (“Царь-рыба”. – А.С.), начавшаяся без определенного сюжета и замысла, вытянула из меня все кишки, надоела мне до смерти...» (Е.И. Носову, октябрь 1975 г.) [Там же. С. 222]. Для Астафьева литературный труд – мука и счастье, «каторга» и смысл жизни, но только не легкое занятие для развлечения. В то же время в его письмах практически отсутствует такая черта «дневниковости», как самоанализ, поскольку он предполагает «тождество автора и адресата».

«Дневниковость» эпистолярного повествования выражается и в насыщенности *фактами личной биографии* писателя, его семейной жизни, полувековая история которой представлена во многих письмах друзьям и близким людям. Благодаря широкому кругу адресатов субъект повествования раскрывается в письмах многосторонне: как публичный человек, как творческая личность и литератор, наделенный определенной миссией и ответственно относящийся к ней, как муж и семьянин, сын и отец, как надежный товарищ и друг, как частное лицо со своими психологическими чертами – внимательный и чуткий к близким, сердечный и благодарный, жесткий и резкий, не поступающий своим мнением и своей правдой. Так, в письме В. Кондратьеву от 28 декабря 1987 г. Астафьев вспоминает о раскулачивании крестьян в Сибири, излагает факты, свидетелем которых был сам: видел расстрел людей в Игарке, знал «о переселении “кулаков” такое, что и во сне увидеть не дай бог», ведал о строительстве Норильска, запомнил рассказы «очень “осведомленных” бывших крестьян, с которыми лежал долго в больнице» [Там же. С. 402].

В «эпистолярном дневнике» представлена *военная фактография* Астафьева. В письме другу детства Михаилу Шламову он сообщает: «Летом 41 года учился в ФЗО на станции Енисей, поработал полгода и на фронт. Воевал сперва на Брянском фронте, а потом все время на 1-м Украинском. Воевал рядовым солдатом в артиллерии, был трижды ранен (бойкий наскочет!) и рядовым снят с учета в 50 лет» [6. С. 268]. В «дневник» вошло много писем, адресованных однополчанам, фронтовым друзьям.

О необходимости создания собственной биографии речь заходит в одном из писем Астафьева 1973 г., адресованном Н.И. Волокитину: «А биографию надо писать. Пишут все и врут, либо нажимают на жалостливые и выигрышные моменты: “тяжелое детство”, “солдат”, “рабочий” и вот вам – писатель...» [9. С. 173].

«Эпистолярный дневник» условно можно рассматривать как наиболее полную и объемную *автобиографию* писателя, начиная со времени появления первых рассказов и заканчивая последним в книге письмом от 14 октября 2001 г. о предисловии к «Последнему поклону», адресованном А.Ф. Гремицкой. Это письмо сопровождается комментарием издателя о болезни писателя. Г. Сапронов, отступая от структурных традиций дневниковой формы (в частности, отсутствия финализма), завершает книгу как ее составитель печальным известием о смерти Астафьева, случившейся 29 ноября в 5 часов утра, после которого помещает «завещания и распоряжения близким и друзьям на случай смерти» из архива писателя, а также исповедальное астафьевское послание «Прощаюсь...» – прощальное слово, адресованное самому себе и людям (без даты): «Прощаюсь с вами, мои слезы, мои муки, кровь моя. Прощаюсь, веря, что рожденный в муках и живший муками, не мучаю я вас своим прощаньем. Прощайте, люди! Я домой вернулся, я к матери моей вернулся, к бабушке, ко всей родне» [Там же. С. 691]. Это послание синтезирует эпистолярные черты (обращение к условному адресату) и дневниковые, когда автор обращается к самому себе.

В «эпистолярном дневнике» через общение *с разными адресатами* запечатлены становление творческой личности писателя, процесс самообразования, познания и усвоения явлений мировой художественной культуры, формирование критического мышления в отношении к действительности и усиление аксиологической модальности в восприятии ее как свидетеля событий. По мере эволюции автора писем более детально раскрываются сам творческий процесс, история создания художественных текстов, участие в становлении молодых авторов, представляющих региональную литературу. Кроме этого «эпистолярный дневник» высвечивает новые грани в отношении Астафьева к войне, к переоценке событий

прошлого, к осмыслению войны современными авторами. В письмах, адресованных писателям-фронтовикам (Евгению Носову, Вячеславу Кондратьеву, Юрию Бондареву и др.) он радуется их успехам, проявляет внимание, чуткость и доброту. Астафьев по-особому относится к Евгению Носову, которого высоко ценит и дорожит дружбой с ним; сразу по прочтении повести В. Кондратьева «Сашка» пишет автору: «...Очень хорошую, честную и горькую книгу собрал» [9. С. 309]; поддерживает вдову Константина Воробьева и откровенно делится с ней своими размышлениями: «Ничего не пишу, кроме писем, ответов на письма и жалобы сов. граждан, а их все больше и больше, жизнь испаскудилась, народ отупел от нищеты, но верит в бумагу все еще свято...» (письмо от 3 февраля 1990 г.) [Там же. С. 439]. Большинство писем, составивших книгу «Нет мне ответа...», связано прежде всего с личной и творческой жизнью Астафьева.

Анализ издательского «дневника» В.П. Астафьева как эгодокумента позволил прийти к следующим выводам.

1. *Синтез эпистолярного и дневникового дискурсов* в книге «Нет мне ответа...» выражается в организации текста в форме Я-высказывания, обращенного к Другому – адресату-современнику, в самопрезентации субъекта повествования в виде автохарактеристик и интенций исповедального характера, в автобиографическом ракурсе издательского дневника, в датировке писем, расположенных последовательно в хронологическом порядке.

2. Структура «эпистолярного дневника» дискретна, поэтому структурообразующую функцию в тексте выполняют *основные сюжетные линии*: творческий процесс (история создания и публикации произведений и др.), литературный процесс (участие, отношения с писателями, восприятие и оценка текущей литературы), автобиография и личная жизнь.

3. Благодаря коммуникации автора с адресатами и определенной адресации он раскрывается в «эпистолярном дневнике» разносторонне, в *динамике* формирования творческой индивидуальности и личности писателя, со своими радостями и горестями, удачами и неудачами, с человеческими, творческими, дружескими, родствен-

ными связями, в диалоге с Другим – адресатом-современником. Позиция субъекта повествования в «эпистолярном дневнике» по сравнению с классическим писательским дневником оказывается более подвижной и выражается многогранно, что определяется спецификой коммуникации автора с конкретным адресатом послания.

4. Научная ценность «эпистолярного дневника» определяется тем, что он является фактом творческой биографии автора, свидетельством его жизни, своего рода документом его литературного «поведения». Писатель вел переписку с разными адресатами на протяжении всей своей творческой жизни, и, собранные воедино, письма обрели *новую форму* литературы non fiction, представляющую собой издательский дневник, позволившую автору писем запечатлеть жизнь духа на фоне исторической действительности второй половины XX века.

Литература

1. Колобов В.В. Дневник А.В. Жигулина как документ эпохи. Воронеж : Науч. книга, 2017. 298 с.
2. Михеев М.Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX). М. : Водолей Publishers, 2007. 264 с.
3. Криволапова Е.М. К вопросу о жанрообразующих признаках дневника // Ученые записки Орловского государственного университета. Сер. Гуманитарные и социальные науки. 2012. № 5. С. 198–203.
4. Колесникова В.В. «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского: типология, жанр. Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 2009. 70 с.
5. Егоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра : исследование. М. : Флинта : Наука, 2003. 280 с.
6. Тарасенко Т.П., Величко М.А. Автокоммуникация в дневнике // Особенности исследования и конструирования актуальных типов дискурса и их категорий. Краснодар : ИПЦ КубГУ, 2016. С. 65–97.
7. Крест бесконечный. В. Астафьев – В. Курбатов: письма из глубины России / сост., предисл. Г. Сапронова ; послесл. Л. Аннинского. Иркутск : Издатель Сапронов, 2002. 512 с.
8. Астафьев В.П., Макаров В.Н. Твердь и посох. Переписка 1962–1967 гг. / вступ. ст. Л. Аннинского. Иркутск : Издатель Сапронов, 2005. 204 с.
9. Астафьев В.П. «Нет мне ответа...» Эпистолярный дневник. 1952–2001 / сост., предисл. Г. Сапронова. Иркутск : Издатель Сапронов, 2009. 720 с.
10. Астафьев В.П. Собрание сочинений : в 15 т. Красноярск : Офсет, 1997. Т. 6: Царь-рыба. 432 с.

11. Логунова Н.В. Русская эпистолярная проза XX – начала XXI веков: эволюция жанра и художественного дискурса : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М. : РУДН, 2011. 46 с.

The “Epistolary Diary” of a Writer and a Contemporary Addressee (Viktor Astafiev’s *I Have No Answer...*)

Tekst. Kniga. Knigoznanie – Text. Book. Publishing, 2019, 20, pp. 122–135.

DOI: 10.17223/23062061/20/9

Alfiya I. Smirnova, Moscow City Pedagogical University (Moscow, Russian Federation). E-mail: alfiya-smirnova@yandex.ru

Keywords: epistolary diary, Astafiev, contemporary addressee, self-expression, non-fiction literature.

The aim of the article is to study the writer’s publishing diary as an ego-document, as a specific form of a written self-expression, which is a special genre of non-fiction literature. The material of the study was Viktor Astafiev’s *I Have No Answer...* epistolary diary. The analysis of the text was based on the theory of communication involving structural, descriptive and functional research methods. The course of the study is determined by its logic: the introductory part is theoretical; then the history of the book’s creation is considered; the writer’s circle is revealed; letters are analyzed in terms of distinctive signs related to the nature of the relationship (family, friendly, professional, business, etc.) between the author and the addressee, the degree of openness (sincerity, intimacy) of self-expression in presenting facts of personal life, in expressing feelings (depending on the addressee of the message), problems discussed. Then the main plot-forming lines are described. Astafiev’s collection of letters in the form of an epistolary diary is considered as a synthetic formation, the genre of which is determined by the synthesis of the properties of the epistolary and diary discourses.

Conclusions of the study are the following:

(1) The synthesis of epistolary and diary discourses in the book *I Have No Answer...* is expressed in the organization of the text in the form of an I-statement addressed to the Other – the contemporary addressee; in the self-presentation of the narrator in the form of self-characteristics and intentions of a confessional nature, in the autobiographical perspective of a publisher’s diary, in the dating of letters arranged sequentially in chronological order.

(2) The structure of the epistolary diary is discrete; therefore, the main plot lines in the text are: the creative process (the history of the creation and publication of works, etc.), the literary process (participation, relations with writers, perception and evaluation of current literature), autobiography and personal life.

(3) Thanks to the author’s communication with the addressees and a certain addressing, he is revealed in the epistolary diary in a multifaceted manner, in the dynamics of the formation of the creative individuality and personality of the writer, with his joys and sorrows, successes and failures, with human, creative, friendly, family ties, in a dialogue with the Other – the contemporary addressee. The position of

the narrator in the epistolary diary, in comparison with the classic writer's diary, turns out to be more flexible and is expressed in many facets, which is determined by the specifics of the author's communication with a certain addressee of the message.

(4) The scientific value of the epistolary diary is determined by the fact that it is a part of the author's creative biography, evidence of his life, a kind of document of his literary "behaviour". The writer corresponded with different addressees throughout his creative life, and the letters compiled together acquired a new form of non-fiction literature – a publisher's diary that allowed the author of the letters to capture the life of the spirit against the background of historical reality of the second half of the twentieth century.

References

1. Kolobov, V.V. (2017) *Dnevnik A.V. Zhigulina kak dokument epokhi* [A.V. Zhigulin's Diary as a Document of the Era]. Voronezh: Nauchnaya kniga.
2. Mikheev, M.Yu. (2007) *Dnevnik kak ego-tekst (Rossiya, XIX–XX)* [Diary as an ego text (Russia, the 19th – 20th centuries)]. Moscow: Vodoley.
3. Krivolapova, E.M. (2012) K voprosu o zhanroobrazuyushchikh priznakakh dnevnika [On the genre-forming features of the diary]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki*. 5. pp. 198–203.
4. Kolesnikova, V.V. (2009) "*Dnevnik pisatelya*" F.M. Dostoevskogo: *tipologiya, zhanr* ["A Writer's Diary" by F.M. Dostoevsky: typology, genre]. Voronezh: Voronezh State University.
5. Egorov, O.G. (2003) *Russkiy literaturnyy dnevnik XIX veka. Istoriya i teoriya zhanra* [Russian literary diary of the 19th century. History and theory of the genre]. Moscow: Flinta: Nauka.
6. Tarasenko, T.P. & Velichko, M.A. (2016) Avtokommunikatsiya v dnevnike [Autocommunication in the diary]. In: Khutyk, I. (ed.) *Osobennosti issledovaniya i konstruirovaniya aktual'nykh tipov diskursa i ikh kategoriy* [Specificity of research and design of actual types of discourse and their categories]. Krasnodar: Kuban State University. pp. 65–97.
7. Astafiev, V. & Kurbatov, V. (2002) *Krest beskonechnyy. V. Astaf'ev – V. Kurbatov: Pis'ma iz glubiny Rossii* [The infinite cross. V. Astafiev – V. Kurbatov: Letters from the depths of Russia]. Irkutsk: Saponov.
8. Astafiev, V.P. & Makarov, V.N. (2005) *Tverd' i posokh. Perepiska 1962–1967 gg.* [The Earth and staff. Correspondence 1962–1967]. Irkutsk: Izdatel' Saponov.
9. Astafiev, V.P. (2009) "*Net mne otveta...*" *Epistol'yarnyy dnevnik. 1952–2001* ["I have no answer..." An epistolary diary. 1952–2001]. Irkutsk: Izdatel' Saponov.
10. Astafiev, V.P. (1997) *Sobranie sochineniy: V 15 t.* [Collected Works. In 15 vols]. Vol. 6. Krasnoyarsk: Ofset.
11. Logunova, N.V. (2011) *Russkaya epistol'yarnaya proza XX – nachala XXI vekov: evolyutsiya zhanra i khudozhestvennogo diskursa* [Russian epistolary prose of the 20th – early 21st centuries: The evolution of genre and artistic discourse]. Philology Dr. Diss. Moscow.

УДК 882.09

DOI: 10.17223/23062061/20/10

И.И. Плеханова

ВЕРА ПАВЛОВА: «ИНТИМНЫЙ ДНЕВНИК ОТЛИЧНИЦЫ» КАК ОПЫТ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

Аннотация. Форма дневника рассматривается как литературная игра в достоверность текста, модель лирической откровенности – как авторефлексия женственности. Она осознана поэтом как самоосуществление в любви и утверждение духовно-телесной целостности Я в проживании Эроса. Особенность лиризма Веры Павловой определяется как эманация радостного чувства жизни. Этика-эстетика абсолютной свободы следуют имморализму Серебряного века («Легкое дыхание» И. Бунина), транслируя духовную энергию творческой витальности.

Ключевые слова: Вера Павлова, лирика, дневник, телесность, авторефлексия женственности, парадоксы прекрасного, артистизм.

История «дневника» и условность формы

Пятая книга стихов Веры Павловой «Интимный дневник отличницы» (далее ИДО-2001) [1] – поэтическо-издательский «проект» изобретательного российского постмодернизма. В замысле и заглавии ощутим привкус литературной провокации, ибо текст вырос из последнего раздела книги «Четвертый сон» Веры Павловой (далее ИДО-2000) [2], которая вся воспринималась как играмистификация. Новое издание – расширенный сборник, включающий стихи из «Небесного животного» (1997) и «Второго языка» (1998), но, как сказано в предисловии, его автор – Вера Десятова: «Подозреваю, что на том свете в ходу девичьи фамилии. Что там я буду Десятовой. Странно, что понадобилось столько лет, чтобы сообразить: ДЕСЯТОВА – анаграмма слова ДЕТСТВО. С двумя лишними буквами: А и Я» [1. С. 3]. Созвучие «девичьей памяти» и «девичьей фамилии» должно обеспечить «аутентичность» лирического Я содержанию стихов, написанных, судя по отдельным текстам, датированным уже в сборнике «Совершеннолетие» (2004) [3],

с 1986 по 2000 г., т.е. с 23 лет до 37. Но автор – Вера Десятова – ощущает опыт детства «намертво впечатанным в память», поэтому, «когда Игорь Захаров предложил идею тайного дневника школьницы, как легко и весело было переносить это на бумагу!» [1. С. 4]. Правда, между издателем и поэтом возникли разногласия: «Это будет книга о развратности девственницы? – приставал издатель. – Нет, это будет книга о девственности развратницы, – отвечала я» [Там же]. Очевидно, что «девственность развратницы» – авторская расшифровка формулы «интимное отличницы», но что чему соответствует: «девственность» – «интимному»? «развратница» – «отличнице»? «девственность» – «отличнице»? «интимное» – «развратнице»? Все упирается в вопрос – как непорочное совершенство открывает себя не в ангельском, а в телесном воплощении?

Цель рассмотрения поэтической игры в «дневниковость» – раскрыть особенности лиризма Веры Павловой в аспекте самосознания (в диапазоне от исповедальности до самопрезентации) и восприятия времени (события, ценности исторического контекста, специфика хроносенсорики). Особенность дневниковой исповедальности в том, что она постоянно «двоится», подобно поведению перед зеркалом: искренность грозит перейти в позу, правдивость – в отчуждение. Критерий искренности у Павловой – телесность самосознания, что стало темой, образом мышления-чувствования и высказывания поэта. Непосредственность предстала художественной концепцией, которая защищает свою органическую непринужденность. Задача детского «дневника» как текста, претендующего на «документ», – доказать подлинность, т.е. изначальную природность и невинность самой безоглядной откровенности, и поэтически сакрализовать бесстрашие самообнажения. Все вместе призвано преобразить вызывающую постмодернистскую игру с запретным, за которую можно принять «Интимный дневник отличницы», в манифестацию природных основ поэзии, ибо в прямом высказывании Павлова безапелляционно дистанцируется от новейшей парадигмы мышления: «Постмодернизм: пошлость, выдающая себя за иронию» [4].

Дневник как форма авторефлексии – постоянный спутник Павловой, а установка на перфекционизм – условие самовыражения,

начиная с раннего детства. Об этом она говорит в интервью: «В детстве мне хотелось пойти в школу и стать отличницей. Я очень ждала, когда же я, наконец, пойду в школу и стану отличницей. Я очень готовилась к этому и сама научилась писать прописными буквами. В пять лет. Я вела дневники, которые сейчас никто не может расшифровать, кроме мамы» [5].

В творчестве роль дневника специфическая – отделить личную рефлексию от поэтической. Так, в предисловии «От автора» зафиксирована роль подростковых записей, начатых 22 сентября 1976 г. в «Книге учета», – они стимулировали глубинное самосознание и разгадывание в себе неистощимых тайн, в том числе тайны стыда – страха перед собственной откровенностью, заставившего в детстве уничтожить записи. Так сформулирована цель творчества-самопознания в ИДО: «А вдруг все написанное после – только попытка вспомнить, что там было, на вырванном с мясом листе?» [1. С. 3]. В зрелости жизнь поэта «стоит на трех китах: дневник, блокнот и письмо», но функция эго-текстов – быть то ли водоотводом, то ли обогатителем руды: «Блокнот, в котором стихи, – посередине, а по бокам – дневник и письмо. И они оттягивают из стихов лишнюю доверительность – и лишнюю документальность. Если нет дневника и некому писать письма, в стихах возникает много лишнего... <...> Осталось сказать, что дневник и письмо – тоже послания себе, и все встает на свои места» [6]. Признание еще раз подтверждает очевидную фиктивность «дневниковой» лирики – игру в абсолютную открытость интимности и будто бы безусловную жизненную достоверность. Так в чем же цель «Интимного дневника отличницы» – в стремлении объяснить себя читателю, вопреки установке на то, что все в лирике и дневнике есть автокоммуникация? в изменении сущности интимности? в поэзии любви?

Лиризм Веры Павловой – сплав артистической непосредственности и дисциплины

Артистизм – это самосознание и образ жизни-творчества, суть феномена [7] – непринужденное и неизбежное проявление совер-

шенства, безусловное мастерство, покоряющее любой материал, импровизация, которая как будто изначально имеет в виду телеологию целого. Вера Павлова сама указывает на связь таланта и темы: «Виртуоз игры на пуповине, / как струна, натянутой разлукой, / на одной струне, как Паганини, / я играю» (1994) [3. С. 100]. Яркий природный дар огранен аналитической школой академического музыкального образования. Поэзия выросла из гармонии, пришла как неизбежность, как чудо и как императив неистощимой творческой новизны. Так это виделось в самом начале творческого пути: «И вдруг открыв, что можешь говорить, / сказать. И звуку слова удивиться. / О том, что никогда не повторится, / сказать. И никогда не повторить» (1984) [Там же. С. 13]. Императив творчества требует особой чуткости, отзывчивости мгновению и интеллектуальной честности, художественного самоконтроля. Сочетание «вдруг» и «никогда» (неповторимого и неповторяемого) связывает непосредственность и самодисциплину, открытость сиюминутному и полноту памяти обо всем уже сказанном-сделанном – содержательно и образно.

Собственная тема Павловой – чувственная рефлексия как опыт творческого самосознания, тело как инструмент познания мира в единении с ним, как орган ощущения времени и духовного пространства. Решение темы требует непосредственности, и артистизм возводит простодушную отзывчивость на импульсы извне и изнутри в принцип представления истины. Теоретик-исследователь артистического типа творчества О.Н. Кривцун подчеркивает: «...посредством артистического начала происходит модуляция прозаической жизни в более значительную (независимо от темы и жанра произведения)», ибо «из, казалось бы, энтропийных, игровых элементов художественного языка кристаллизуются новые самопорождающиеся типы целостности, являя неопознаваемое прежде художественное качество» [8]. Так Павлова отождествляет роль языка как органа чувств, органа речи и формы сознания – природное единство чувственного опыта и средства его выражения: «Язык – это часть тела. / Сколько бы я ни хотела / язык отделить от тела, / язык – это часть тела. / И разделит участь тела» (1995) [3. С. 122].

Артистизм превращает физиологию в способ миропонимания, в образ мышления-высказывания: «Ради сойтя лексем / в ласке русалкой плавала / и уплывала совсем / Павлова» (1996) [З. С. 152]. Он являет себя в органике преодоления табу, в нетождественности эротической откровенности обнажению, в легкости оплотненной поэзии. Свобода – в неуловимости, несовпадении очевидного смысла с ассоциативным, прямота лирической рефлексии скользит «между / биографией и автобиографией / между / географией и библиографией / между / порнографией и агиографией / между / эпитафией и флюорографией» (1998) [Там же. С. 276]. Артистизм убедителен, но неповторим.

Формула лиризма сочетает строгость формы с абсолютной свободой речи, классическую ясность стиха с ассоциативной гармонией целого, безоглядную откровенность с музыкальной точностью слов. Артистизм требует от творца свободы в исполнении темы, непринужденности формы, свежести приема. Этот принцип декларирован в самом начале пути: «У формулы должна быть форточка – / союз, многоточие, чёрточка – / все замкнуто, все под замком, / но откуда-то тянет холодком...» (1993) [Там же. С. 79]. Так требование завершенности высказывания предполагает его некатегоричность, которая освежает и оживляет жесткую конструкцию. Роль «форточки» выполняет не только знаковое представление текста, но и смех – остроумие, парадоксальное самосознание «отличницы», ее радостно-веселое удивление перед миром, остраненное единение с ним: «гром картавит / ветер шепелявит / дождь сюсюкает / я говорю чисто» (1997) [1. С. 19].

В интервью после выхода ИДО-2001 Павлова подчеркивает характерную черту собственной поэзии – «Моя предельная точность» [9]. Точность проявляется в лапидарности текстов, в ясности слов и рифм с эффектом неизбежности их сочетания. Таковы каламбурные строки: «спаси Бо / Спас ибо» (1991) [З. С. 59]; «искусство для / искусства для» (1994) [Там же. С. 93]; «дочки её / точки над ё» (1995) [Там же. С. 118]. Аргумент неизбежности – музыкальная формула речи: «К до ля добавлю – вот и доля. / К ре до добавлю – вот и кредо. / Про это буду петь на кровлях / и все-все-все отдам за

это» (1994) [3. С. 101]. Название поэмы Маяковского «Про это» входит в текст естественно, не как цитата, а как местоименное обобщение темы любви и творчества. Знаменательно, что признание императивности поэтической речи тоже содержит в себе «форточку», остраивающую пафос: «...поэзия – это единственные слова в единственном порядке. Причем они могут быть и худшими. Качественная оценка здесь не при чем. Единственность порядка – вот что важно. В этом и есть мистика. Возникает эффект последнего ответа. Последней точности. Обманный эффект, конечно. Последних ответов нет. Но поэзия мистифицирует этот эффект. Последний ответ – не человеческая вещь. Не наше это собачье дело. А в поэзии возникает иллюзия, что и человеку это дано. Дана возможность последней точности» [9]. Поправка на неабсолютность художественных претензий свидетельствует о ясности рефлексии, но самодисциплина поэта никак не смирят живую импульсивность чувствования мира и слова, в обоюдной свободе анализа и непосредственности залог целостности, совершенства текста.

Отмеченные характеристики поэзии Веры Павловой определяют ее особое место в поэзии 1990-х гг. – несовпадение сразу со всеми доминирующими тенденциями, которое воспринималось как вызов или провокация. Суть не только в репутации «эротической поэтессы» [9], которая как раз могла подключить дебютантку к постмодернистской вольной игре с темой, уже потерявшей статус запретности. В 1991 г. 300-тысячным тиражом вышли «Эротические танки» Рубоко Шо – мистификация Олега Борушко, имевшая читательский успех. Откровенность уже была не открытием, а поводом к соревнованию [10], и ситуация полной свободы, напротив, требовала духовного самоопределения. Такова декларация из «Четвертого сна»: «Я, Павлова Верка, / сексуальная контрреволюционерка, / ухожу в половое подполье, / идеже буду, вольно же и невольно, / пересказывать Песнь Песней / для детей. / И выйдет Муха Цокотуха. / Позолочено твое брюхо, / возлюбленный мой!» (1998) [2. С. 30]. Примечательно, что «контрреволюционность» состоит не в аскетизме или стыдливости, а в «адаптации» богодухновенного образца чувственной библейской лирики для «детского»

восприятия. Декларация невинной, непосредственной радости узнавания мира – такова одна из «подводок» к «Интимному дневнику отличницы».

Любовная тема иссякла в русской лирике в 1970-е гг., еще сохраняя духовную насыщенность в зарубежье (Бродский), поэтому стала «новостью» в 1990-е. Тема мало занимала прорвавшуюся к читателю метафизическую поэзию, не интересовала авангардных экспериментаторов, была только объектом деконструкции «дискурса» в концептуализме. Вечная топика в новом социокультурном контексте действительно требовала новых решений, так Ирина Ермакова в 1990-х гг. разрабатывала «японский язык» Эроса в прозрачной мистификации – «переводах» средневековой японской поэтессы Ёко Иринати. Ее откровенность тоже лапидарна, но утонченно метафорична: «Ловец искусный, / жемчуг добыл ты, / губами / раковину раскрыв? / Шорох отлива» [11. С. 59]. «Отличница» Павлова требует от поэзии анатомической точности: «Продольные и поперечные губы... / Которые больше тебе любви, / флейтист, отдыхающий после полудня?» [1. С. 212]. Критика, впрочем, удивилась не столько лексической безоглядности, сколько «откровенности эмоциональных признаний, во всех отношениях продолженных за пределы “благопристойного” и общепринятого» [12]. Но при этом подчеркивается парадокс превращения эротического письма: «самые интимные, нерасторжимые отношения у Павловой – со словом: “бесконечно печальна / безначально нежна / тягой суицидальной / к слову пригвождена”. Чтобы стихотворение состоялось, поэтическая мысль должна буквально родиться в слове, завиться в нем, расцвести и распуститься вместе с ним» [12]. Эрос творения замкнут на себя, плодоносен и потому безгрешен.

Действительно, целомудрие и прочие высокие и трепетные характеристики любви сохраняют у Павловой свою безусловную силу в отношениях с «оплотненным» словом: «Дело не в плотности слова – / дело в его чистоплотности, / в том, чтобы снова и снова / слово в себе, как плод, нести, / чтоб покидало тело / слово, как плод, своевременно... / Дело в том, чтоб не делать / того, что вредно беременной» [13. С. 73]. Для поэта совершенство и содер-

жательность стиха обусловлены не темой, а качеством ее словесного претворения, критерий – даже не уподобление, но отождествление с природным процессом. Что касается традиционной этики, то для поэта она недостоверна – как устаревшая форма и бессильная норма: «Мораль есть нравственность б.у., / весьма поношенное платье. / Я видела ее в гробу, / она меня – в твоих объятьях» (1997) [З. С. 179]. Важно отметить, что ресурс свободы – не имморальность творчества, но особая целостность сознания, которое переживает идеальное и телесное как неразложимую полноту чувств. Таково условие осуществления призвания, оно представлено как телеология плотских ощущений: «соски эрогенны / чтоб было приятней кормить / пупок эрогенен / чтоб родину крепче любить / ладони и пальцы / чтоб радостней было творить / язык эрогенен / чтоб вынудить нас говорить» (1995) [Там же. С. 130]. Так поэзия произрастает из самой жизни, чтобы продолжить ее в слове.

Залог целостности чувственно-творческого мироощущения – все тот же артистизм, т.е. радостно-непринужденное сознание своих возможностей и распоряжение ими. Павлова убеждена, что тело обладает сознанием, инстинкты – спасительной правотой, за которой разуму не угнаться: «Вот и я преклоняюсь перед своим... скажем так: организмом. Я восхищаюсь его совершенством. Я еще не успеваю подумать “Падает!”, а он уже ловит падающую чашку. Я еще не успеваю подумать “Падаю!”, а он уже группируется и мягко приземляется на лед. Он слышит через три стены и видит стрелки на башенных часах в другой части города. Он сложен и целесообразен, а я...» [14]. Поэтическая апология тела – благодарность природе, возведенная в символ веры (и Веры): «Жизнь меня ловила на живца – / и ловила. Так вкусна наживка, / что готова повторять ошибку / до крючка, до точки. / Без конца» (1995) [З. С. 119]. Поэту присущ «безусловный рефлекс счастья» (1995) [Там же. С. 118], и творчество транслирует его в мир, ибо «артистизм в искусстве умело потенцирует создание эффекта “повышенной жизни”» [8]. Эстетика артистизма, балансирующего «между / порнографией и агиографией», – это, в случае успеха, преобразование вещей и понятий с отрицательным ореолом – некрасивое, низкое, неприличное,

бесстыдное – в образы проявления совершенства, т.е. в прекрасное. Условие успеха – бесстрашие, азарт соревнования с запретным и доверие «негативному». Об этом говорит описание эпизода из детства в ИДО: «А еще / брала в рот / лягушку – на спор, – / маленькую, с трудом пойманную в роднике, / вкусную-вкусную, как родниковая вода, вкусная, / как растаявший горный хрусталь. / Танька проспорила. / Лягушка таяла во рту, / вяло ворочаясь, словно / второй язык» (1998) [1. С. 49]. Ассоциация со сказочной царевной-лягушкой лежит на поверхности, а в реальности жизнь так «ловит на живца», давая шанс на прорыв в невозможное: «второй язык» превращает неприглядную физиологию в чудо красоты.

Поэзия Веры Павловой стремится стать продолжением жизни, и на самом деле стихи буквально хлынули после трудных родов, в результате «лиро-эпической драмы – / перинатальной травмы» (1999) [3. С. 283]. Рождение дочери генерировало название первой книги «Небесное животное» (1997): «Лиза родилась ровно в полночь. Павлов в последнюю минуту отвел глаза и увидел ее появление на свет, отраженное в ночном звездном небе. По его словам, это напоминало известную почтовую марку, изображающую выход Леонова в открытый космос. В ту ночь я получила от него записку: “У, ты, небесное животное!”» [15]. Слияние пронзительного, физиологического чувства жизни с экзистенцией творческого мировосприятия создает эффект полноты проживания события, артистическая грация души освящает все вокруг изначальной энергией света. Таков залог красоты, и так заявлена своя миссия: «автоответчик / – Я люблю вас! – / не дожидаясь / сигнала» [1. С. 80].

Если искать литературные аналоги такого мироощущения, то самая яркая параллель открывается не в поэзии, несмотря на убедительные отсылки к античности [12], а в прозе Серебряного века. Лирический «прототип» Веры Павловой – Ольга Мещерская из бунинского «Легкого дыхания». Внешнее сходство литературной героини и Веры Десятовой, которую начиная с озорного детства окружала всеобщая любовь, очевидно: «...она ничего не боялась <...> изящество, нарядность, ловкость, ясный блеск глаз... Никто не танцевал так на балах, как Оля Мещерская, никто не бегал так

на коньках, как она» [16]. Но главное в том, как героиня ощущала в себе душевную субстанцию женственности: «– Я в одной папиной книге, – у него много старинных, смешных книг, – прочла, какая красота должна быть у женщины... <...> но главное, знаешь ли что? – Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, – ты послушай, как я вздыхаю, – ведь правда, есть?» [16]. У Павловой в цикле «Цепное дыхание» (1998) говорится о единении душ, об ощущении души через дыхание, о таинстве «молчанья в унисон – урока / легкого дыхания цепного» [3. С. 230]. Легкость, летучесть, непринужденность – свойства стихов, являющих парадокс отзывчивости и неуловимости души: «Лежу, просторна и дика, / а рядышком лежит река, / а на глазах лежит рука, / а по руке ползут облака. / Да будет так века – пока / не проголодаюсь» [1. С. 37]. В поэтической рефлексии дыхание входит в резонанс с мистическим вдохновением, о чем говорится с намеренно сниженным пафосом: «Надувала матрас. <...> Голова кружилась. / В голове кружилось: / всякое дыхание да хвалит... / При чем тут это? / Тут при чем: / стихи, песни, / мыльные пузыри, / может быть, поцелуи / и прочая авлетика. / Надула, перевела дух. / Или, Господи, / каждый мой вдох – Твой выдох?» (1995) [3. С. 126]. Поистине, «Дух дышит, где хочет» [Иоанн 3: 8], и надувание матраса, искусство любви, игры на флейте и поэзии связаны телесно-духовной преемственностью.

Отсылка к Серебряному веку больше, чем сходство. Павлова не ассоциирует себя с современниками, кроме Е. Шварц и С. Кековой [2. С. 52], но признается в любви к поэтам той эпохи, неразрывно связанным с музыкой: «А мой любимец из любимцев Михаил Кузмин» [17]. Поэзия, проза, философия Серебряного века сосредоточились на «проблеме пола» в мистическо-эротическом содержании и природной откровенности. Лирика прошла школу психологической прозы XIX в. и в поисках первичности восприятия мира погрузилась в анализ детского видения и чувствования («Котик Летаев» (1915) А. Белого или «Детство Люверс» (1918) Б. Пастернака). Книга Веры Павловой генетически принадлежит этому ряду – возвращение в детство есть самоопределение в настоящем через открытие основ самосознания. Форма «дневника» призвана

зафиксировать тождество лирического и биографического Я, чтобы открыть сущностные черты личности и жизненные основания лирики.

Художественная концепция «дневника»

Сюжет книги Вера Павлова с присущей ей точностью определила как развитие темы женственности: «как из девочки получается женщина. При правильном ходе обстоятельств это происходит всю жизнь. Не в первую ночь, не с первым любовником. Женщина становится женщиной до самой смерти, если все идет как надо. Так что давайте лучше назовем эту тему темой женственности. Она включает не только эротическую любовь, но и любовь к детям, к родителям. Я сейчас чувствую себя осью симметрии между старшим и младшим поколениями, все лучше понимаю и своих родителей, и своих дочерей. И благодаря этому – саму себя, то, что со мной было, то, что меня ждет» [18]. Следовательно, образ школы сугубо метафоричен, классы условно соответствуют возрасту, а временные рамки – с 7 лет до тех «Выпускных экзаменов», которые не предусмотрены программой обучения. Такова, например, цена запретного знания, трагического опыта души и тела: «Когда разверзлись тайны пола, / за пять минут меня разрушив, / все стало нестерпимо полым / внутри, а главное, снаружи. <...> И отрывали плоть от плоти, / и увязали в красной глине / ярко окрашенные ногти / дежурной гинекологини...» [1. С. 194].

Композиции ИДО-2000 и ИДО-2001 существенно разные: последняя версия [1] отличается от начальной [2] не только объемом текстов, внутренней компоновкой, написанием разделов («1 класс» и «Первый класс»), но и духовными установками. В первом дневнике доминировала тема памяти, он открывался декларацией: *«Муза! Я помню сестер твоих, помню все девять / славных имен. Но смогу ли назвать, Мнемозина, / двадцать фамилий моих одноклассников, первый / “В”?»* [Там же. С. 82]. В итоге все 20 фамилий вписаны в торжественный нерифмованный 5-стопный анапест. Заключает раздел «Словарь имен, понятий и сокращений», рас-

шифровывающий реалии 1970-1980-х гг., т.е. память требует не только поэтического служения, но – в добавление к «библиографии» – еще и историографии.

Окончательная версия дневника открывает книгу темой сакральной женственности как приуготовления к миссии материнства, текст тоже написан «от руки»: *«а мы убежали за дом / и там играли в роддом: / ходили вперед животом <...> тогда / купалась в блаженстве стыда, / прикрывала рукой живот: / пусть ребенок живет»* [1. С. 5]. Обращение к Мнемозине, набранное уже не курсивом, перенесено в раздел «Выпускной вечер» (которого нет в ИДО-2000), за ним следует предпоследний текст – сакраментальный одностроку «Сегодня я опять ничего не поняла» [Там же. С. 236]. Финальный поэтический текст ИДО-2000 и ИДО-2001 один и тот же и так же набран курсивом – это прощание с детством и реквием по однокласснику: *«Мальчик, шнуровавший мне коньки <...>, первым откатал свои круги»* [Там же. С. 237]. Курсив имитирует детское письмо, но транслирует в будущее опыт полной самоотдачи в игре на максимум: *«...и так накатаешься, / что, придя, не можешь снять коньки – / сядешь на пол и сидишь, как дура»* [Там же]. Самохарактеристика оказалась пророческой: «Мудрая дура» – название книги стихов 2008 г. Поэтическая самоаттестация прокомментирована в интервью хиазмом: «Мне хватает мудрости понять, какая я дура, и глупости – считать это мудростью» [19]. Так предельная искренность возведена в ранг высшей простоты, наследующей детской непосредственности.

«Мудрость» сказывается в отборе материала, «простота» – в ясности сознания и художественного решения «стыдных» и запретных тем. Невинность их рассмотрения обусловлена не детской безответственностью, но полнотой обретенного знания. Так, в разделе «3 класс» рассказано о препарировании – с разрешения дяди Бори – стрекозиной личинки, и оно оказалось невинным прикосновением к тайне смерти: *«Стрекозляная личина, / маска из папьемаше / под названьем Бедный Йорик. <...> Буду мокрой, как котенок, / и фасеточно слепой. / Буду рада, как ребенок, / и серьезна, как святой»* [1. С. 25]. «Мудрая дура» – формула целостной личности,

это требование остается концептуальным, в лирике оно решается как парадокс отчужденного тождества авторефлексии: «За тобою глаз да глаз, / за тобою глас да голос, / чтобы ты не растеклась, чтобы ты не раскололась <...> чтоб не спелась, не спилась... / Чтобы ты осталась мною» [1. С. 142]. В интервью императив целостности заявлен как условие развития: «Раздвоением личности я не страдаю, и надеюсь, что “Я” у меня одно. <...> И одна из главных целей моего существования – изменять себя, не изменяя себе. Такой вот простой девиз. Меняться, сохраняя при этом стержень, преемственность» [18].

Залогом цельности остается преданность любви – с помощью формулы из школьной математики: «Любовь – простое число, поскольку она / делится только на себя и на единицу» [1. С. 189]. Соответственно, первый и единственный текст за «Первый класс» в ИДО-2001 – открытие любви: «Олег Ермаков написал: “Я ЯБЕТ ЮЛБЮЛ”. И я ответила: “И Я”. Пускай решает сам, как я написала: как надо или задом наперед» [Там же. С. 9]. Простодушие и игра нераздельны, как закольцованность «наивной» любовной переписки, где все эмблематично: размер печатных (заглавных) букв наглядно являет изначально возвышенный и неистощимый настрой души, чувства открываются в глубокой взаимности, а модель общения с читателем требует полной открытости. Так все отношения будут выстраиваться в дальнейшем.

Лирический сюжет взросления воспроизводит все положенные этапы – детство (классы с 1-го по 3-й), отрочество (с 4-го по 7-й), юность завершается «Выпускным вечером». Детство и отрочество открывают природу, любовь и смерть, они заняты самоопределением – в играх, в отношениях с одноклассниками, с учителями, в семье. Юность поглощена собой: «Поняла, где у меня душа: / в самом нижнем, нежном слое кожи <...> том, что больше ласки ищет боли...» [Там же. С. 134]. Избыток сил побуждает вольно играть авторитетными образами: «Хождение / по водам / замерзшим / на коньках. / Моление о чаше / с бутылкою в руках. / Откуда братья чаше? / Давайте из горла / Каток на Патриарших. / Жизнь, как коньки, / мала» [Там же. С. 137]. Юность совершает роковые

ошибки, но она вся поглощена любовью, и это теперь навсегда – как неистощимая почва творчества.

Тексты первого этапа преимущественно прозаические, стихи начинаются с «Третьего класса», все больше и больше доминируют и окончательно вытесняют прозу в «Выпускных экзаменах». Соответствие возрасту условно, о чем свидетельствует разная закреплённость текстов в двух редакциях. Например, тема сотворения из глины, т.е. превращения тела в дух, материи – в искусство, в 2000 г. закреплена за «6-м классом», а в 2001-м – за «Десятым классом». Она решена как автодиалог: «Сегодня маме вздумалось лепить из глины. И знаешь *что* (курсив мой. – *И.П.*)? – Меня. И знаешь как? – Голую. <...> Но барельеф вышел очень красивый: все такое плавное, тонкое – загляденье! Неужели я такая?» [1. С. 167]. В первой редакции поступок матери можно объяснить желанием избавить дочь от комплексов, ибо доминирующий мотив «6-го класса» – страдания «гадкого утенка» [2. С. 94]. Во второй редакции запись усиливает мотив самолюбования перед зеркалом: «Я красавица. <...> Я украшаю вашу жизнь» [1. С. 169].

Темы «дневника» – открытие мира, ключ любви – изначальный способ познания, как музыкальный ключ, который задает высоту нотной записи. Ключ любви подходит ко всем тайнам и таинствам – как настрой души, как установка восприятия мира и стихотворства. Телесное проживание любви, достоверность опыта придают ключу точность инструмента. Так, открытие небесного космоса представлено в единстве с природно-семейным миропорядком: «Мы писали, глядя на звезды, / а звезды смотрели на нас. / И все было ясно и просто. / И все было здесь и сейчас: / был храп из отцовской палатки / и плеск на бессонной реке. <...> Поправивши нам одеяла, / для важных хозяйственных дел / серьезная Роза вставала. / Как гонг, рукомойник звенел. / Мы просыпались...» [Там же. С. 35]. Тема веры впервые появляется в том же «Четвертом классе» как будто в связи с изучением правописания, на деле – в связи с первым кризисом миропонимания: «Писали родину с заглавной, / писали Бога со строчной, / ведомы Ольгой Николавной / с Ириной Александровной. / Вотще мы Родине моли-

лись / и втуне получали пять! / Все правила переменялись. / Бог знает, как теперь писать» [1. С. 40]. (В ИДО-2000 текст помещен в «1-й класс», вместо восклицательного знака в 6-й строке стоит точка.) Искренняя вера осознается как безусловная правда и право на священный диалог, ибо суть его любовь – условие спасения близких: «Сердце бьется об острые ребра храма. / Напрягает молитва парус лица. / Божья Мама, помилуй мою маму. / Сыне Божий, спаси моего отца» [Там же. С. 47]. Вдохновение-вопрошание любви пережито и представлено как расширение сознания, как полет души, преображающий лицо и тело.

В концепции созревания личности «Четвертый класс» – завершение начальной школы и начало кризиса доверчивого мировосприятия. Из «5-го класса» ИДО-2000 переносится текст о сомнениях, проникающих в гармоничную картину: «Голос бесплотный, прибывшая воздухом весть – / “Голос Америки”. Значит, Америка есть? / Нежный нездешний акцент – основной аргумент / вести небесной. А может, Америки нет? / Глушат Америку, трактором страшным рыча. <...> Август. В районе Персея густой звездопад, / красноразлично озвученный хором цикад – / вот колыбельная песня. Почти до утра / ей подпевают надтреснутый голос костра / и “Голос Америки”» [Там же. С. 34].

Примечательно, что к сомнениям побуждают именно глушилки, взрывающие гармонию сфер. Апофеоз освобождения от идеологического диктата «краснознаменного хора» – объяснение в любви к герою застойного времени, о безрассудном поступке которого известил, очевидно, «Голос Америки»: «Я Вас люблю, Валерий Саблин, / мой политрук, Твой замполит. <...> Присяги не касаться. / Шмидт многодетен. Лгу и лгу – / при Вас! В семье не без красавца. / И пуля, как звезда во лбу» [2. С. 95]. Валерий Саблин – замполит корабля «Сторожевой» – 8 ноября 1975 г. захватил судно, чтобы увести в Кронштадт и оттуда обратиться по телевидению к народу и власти с призывом восстановить ленинские принципы руководства в стране, погрязшей в бюрократии и очковитирательстве. Был приговорен к смерти за измену родине 13 июля 1976 г. Пересмотр дела Саблина был произведен в апреле 1994 г.

без реабилитации, обвинение переквалифицировано в неповиновение начальству [20]. В «Словаре имен...» информация краткая и неточная в оценке действий коммуниста-идеалиста: «Саблин Валерий – капитан ВМФ, расстрелянный за *антикоммунистический* (курсив мой. – И.П.) мятеж, поднятый на боевом корабле в брежневскую эпоху» [2. С. 111]. Стихи датированы 1993 г. [3. С. 77], в ИДО-2000 они помещены в разделе «6 класс». В момент события Вера Десятова училась в 5-м классе, официальная информация о суде и расстреле была оглашена летом, т.е. 6-й класс – действительно время обсуждения и оценки поступка Саблина. Четко осознан мотив выбора Саблина в качестве героя – это стыд от собственной слабости перед восставшим против логики. Романтический образ мученика-правдолюбца – «мой политрук, Твой замполит» – возведен в степень едва ли не современного апостола, духовно соответствующего символу подлинной веры. Примечательно, что в ИДО-2001 текст отсутствует, видимо, по причине слишком яркой политизированности и привязки к социальному времени.

Художественное время дневника – экзистенциальное, это время самопознания в отношениях с окружением и с собственным телом. Поэтому стихотворные тексты отличаются от прозы прежде всего духовной энергетикой будущего, спроецированной на соответствующий возраст. Так эволюционирует тема протеста сознания против зависимости от плоти. Запись за «Шестой класс» фиксирует только поступок, из которого потом вырастет бесстрашие изображения телесного существования, но пока преодоление стеснения приносит только разочарование: «Почему, когда я в ванной смотрю на себя в зеркало, мне так стыдно? Как будто я за кем-то подглядываю в замочную скважину. Разве это не мое тело? Почему я краснею, глядя на свою собственную грудь? А ниже живота и посмотреть боюсь? Мне эта комедия надоела, я взяла маленькое зеркало и смело все рассмотрела. Какое уродство!» [1. С. 74].

Завершают раздел стихи с духовным вызовом, интонационно смягченным в сравнении с первой редакцией 1986 г. [3. С. 21]. Вызов есть спор с самой собой: «Боль, ты – единственное доказательство / того, что у меня есть тело. / И ты убедила меня. / Уймись же. /

Все равно я никогда не поверю, / что, кроме тела, / у меня ничего нет» [1. С. 86]. Речь пока идет о таинственной силе духа, сопротивляющегося страданию. Имя силы не названо, но очевидно, что она пока не тождественна творческому дару. В дневнике вообще нет ни одного высказывания о собственном таланте, хотя его самобытная суверенность вполне осознана еще в 1993 г. и заявлена именно по модели непосредственного, «детского дискурса»: «Свой дар отдать народу? / Дареное не дарят, / не продают. – Зарыть поглубже: / крекс-фекс-пекс! / Наутро прорастет» [3. С. 77]. Очевидно, что подтекст лирического сюжета книги, рассказывающей о половом созревании на фоне изначальной душевной глубины и чуткости, – это процесс созревания творческой воли, вырастающей из жизненной энергии изначальной, природной женственности.

Художественное время, пролегающее между отрочеством лирического Я и его творческой зрелостью, – это время формирования, даже вынашивания образа целостного мышления. Оно вырабатывает собственный язык для освобождения телесной открытости от ощущения постыдности, для преображения откровений плоти в откровения речи. «Выпускной экзамен» тестирует на способность претворить, преодолевая стыдливую мораль и языковые табу, физиологию в поэтическую радость первоначазывания. Эмоционально это тоже вызов и сожаление, но они – о неутолимой жажде чувствования и поиске образов для его осознания: «Как мало мне дано для сочленения / с тобою впадин, выступов, пазов. / Как мало – только локти и колени – / дано креплений. Ненасытен зов / вдавиться в поры кожи, в кровоток / твой устремиться водопадом горным, / извилинами мозга и кишок / совпасть <...> Как мало мне дано природой-дурой: / пристраивать в единственный зазор / несложную мужскую арматуру» [1. С. 204]. Поэзия – вторая природа, которая не знает стыда, потому она хранит невинность в имморальной открытости всему, что несет в себе радость жизни и производит радостную жизнь.

Миссия смеха в такой имморальной открытости первотворящая. Смеховой ореол стихов имеет сложный спектр: «Мои родители были девственниками. <...> Им было страшно меня делать. / Им было странно меня делать. / Им было больно меня делать. / Им

было смешно меня делать. / И я впитала: / жить страшно. / Жить странно. / Жить больно. / Жить очень смешно» [1. С. 45]. Так из комплекса чувств, испытанных новобрачными в момент первого в жизни сближения и оргазма, формируются будущее сознание дитя и особенность поэтического дара, отзывчивого с первых секунд эмбрионального существования. Текст о собственном непорочном зачатии размещен все в том же «Четвертом классе» как урок плодоносного целомудрия, вынесенный дочерью-отличницей из родительского опыта. Таково жизненное оправдание парадокса «девственности развратницы» [Там же. С. 4], о котором со смехом заявила Вера Павлова-Десятова в предисловии «От автора». Ясность понимания своих истоков избавляет интимность от ложной, т.е. неплодотворной стыдливости.

Интимность переживаний осознана и настолько отчетливо заявлена, что поэта упрекают в избыточной рациональности [12], противопоставленной непосредственной лирике. Сама Павлова со смехом признает это свойство: «Во мне погибла балерина, / во мне погибла героиня <...> как много их во мне погибло! / И только Пригов жив-здоров» (1994) [3. С. 94]. Фигура концептуалиста-рационалиста Пригова в начале 1990-х – воплощение постмодернистской иронии, свободной от любых запретов и нацеленной на веселую игру в деконструкцию смыслов. Смеховая ясность стихов Павловой иная – она не показатель сугубой рассудочности дара, но производная от интеллектуальной самодисциплины. Таков образ мышления – глубокая и ответственная авторефлексия: «Очень страшно начать придумывать. Потому что для поэта это равнозначно лжи. Приходится все время за собой следить и ловить себя за руку. Существует ведь и другой страх – перестать писать. Когда не пишешь, это очень страшно. В этот момент есть опасность начать симулировать творческий акт. Тут нужна большая выдержка. Не придумывать. Или честно признаться себе, что придумала, и вычеркнуть» [18]. Парадокс ответственности перед собой за свою непосредственность – показатель глубины охвата разумом всех сфер сознания.

В дневнике есть только одна запись за «Шестой класс», которую можно интерпретировать как свидетельство власти подсозна-

ния и глубинных истоков эротических переживаний: «Приснился такой страшный сон! Я стою на дне оврага, а наверху как бы лебедь, сделанный из земли, страшный, огромный. Он смотрит на меня, тянет шею, нависает, вот-вот упадет. Но вот что самое страшное: я почему-то знаю, что он еще лебеденок» [1. С. 82]. Фрейд категорически настаивал, что образ большой птицы – симптом детской сексуальности, и доказывал это на примере сна, описанного самим Леонардо да Винчи [21]. В этом ключе принято ассоциировать его картину «Леда и лебедь» с отнюдь не прекрасным лебедем [22]. Сон Веры Десятовой красноречив, но хтонический образ нависающего земляного «лебеденка» устрашает «шестиклассницу» именно своей «юностью», поэтому трудно принять на веру непридуманность этого сновидения, единственного во всей книге. Возможно, этот образ призван обеспечить детскую достоверность дневника, а также символизировать изначальную зависимость от природной энергии Эроса, подчеркнуть ее амбивалентную хтонически-возвышенную природу и, соответственно, собственную духовную призванность к овладению ею. Глубина страха открывает подтекст вдохновенной любви и настоящую цену легкого и рационально выверенного стихотворчества.

Печальный опыт детства – потеря родных, но сама по себе смерть Веру не пугает – «молюсь с улыбкой / за упокой». Шутка как будто неуместна, но воспоминание про «рыбалку» по-детски выражает христианскую веру в бессмертие души, ибо рыба – символ Христа: «Дедушка Федя! / Пойдем скорей / в небесной тверди / копать червей. / Первейшей смерти / любовь первой, / аминь» [1. С. 57]. Самое страшное – не смерть, а потеря любви, этой теме посвящены пронзительные тексты в прозе, стихи и безответное письмо, рассказывающие о глубоко трагической юношеской любви. Это было обоюдное потрясение, прощание на улице, расставание на пике переживаний: «первый учитель, поцеловавший в губы!» [Там же. С. 159]. Роль учителя – открыть будущее, т.е. осознать то, что уже заложено природой: «Поль Миронович Двойрин, главный герой моего детства... Преподавал музыкальную композицию. В его класс я попала восьми лет. Он иммигрировал, когда мне бы-

ло пятнадцать. Главный урок, преподанный им: жизнь и творчество – это одно и то же. Нет творчества – нет и жизни» [14]. Такова пронизанная страстями рациональность Веры Павловой – не одержимая, но освященная любовью. Для нее найдена математическая трехчленная формула: «Смерть – знак равенства – я минус любовь. / Я – знак равенства – смерть плюс любовь. / Любовь – знак равенства – я минус смерть. / Марья Петровна, правильно? / Можно стереть?» [1. С. 156]. От перестановки мест слагаемых сумма не меняется, как и суть духовного опыта и творчества. Гармония поэзии и отношений поверяется наглядно – арифметикой.

Итоги

Лиризм и образ мышления Веры Павловой – исповедально-игровой, и обе части формулы искренне-органичны. Исповедальность не наиграна и почти безоглядна – но только в рамках концепции интимности как пронзительной безмерности сокровенного чувственного опыта. Он требует выговаривания, именованья – таков императив осознания жизни в глубине и на пике ее проживания. Игра не притворство, а проявление творческих сил, ищущих совершенную форму выражения. Традиционная поэзия уже сама по себе высокая игра словами по строгим правилам формы [23], игра Павловой строится на резонансе простодушия и изощренной простоты речи, на оплотнении метафор и чуткости языка во всех его ипостасях: «Нежным по нежному писаны лучшие строки: / кончиком языка моего – по твоему небу, / по груди твоей, почерком бисерным, по животу...» [Там же. С. 213]. Поэтическое высказывание интимного опыта требует чистосердечия и чистописания – цельности сознания, такова роль молитвы перед вступлением в тему: «Женскую долю воспой, тонконогая девочка, муза. / Я же в ответ воспою вечное девство твое» [13. С. 171].

Форма дневника – демонстративная поэтическая игра в тождество авторской и биографической личности, но игра с повышением ставок. Авторефлексия женственности заявлена как самоосуществление в любви и как утверждение духовно-телесной целост-

ности Я в проживании Эроса – чувственном и стихотворном. С одной стороны, Павлова настаивает на аутентичности поэтического и личного Я: «По сути, о себе пишут все. Ничего другого человек рассказать не может. Даже если он выдумает другую планету, он все равно расскажет что-то о себе. Это еще интересней: найти автора там, где он старательно прячется. А я даже и не прячусь» [18]. С другой стороны, стихосложение есть отчужденное погружение в стихию неопределенности и узнавание себя в эвристической игре слов: «Каждый стишок – это как бы деталька паззла, который должен сложиться. В какой-то момент паззл складывается. Я смотрю на него и говорю: “Я!” Будем считать, что это – я. Мне не нужно давать думать об этом, но давайте считать, что это так. Пора быть уверенной, что это так» [9]. Особая ценность авторефлексии в форме школьного дневника состоит в попытке отождествления поэзии и жизни, превращения биографии в стихи и в судьбу.

Особый дар Веры Павловой – неистребимость радостного чувства жизни. Это чрезвычайная редкость для трагедийной русской поэзии, которая только в XX в. приняла ценность не только экзистенциального, но естественного существования. После всевластия идей, а потом их крушения телесное мироощущение стало последним оплотом достоверности, как этого требовал В. Розанов [24], признано ресурсом духовной энергии для творческой и жизненной витальности. Лирическая откровенность в художественной игре с темой интимности состоит в том, чтобы изменить статус интимности – сделать ее центром артистического самосознания и связи с миром, превратить в источник жизненной силы перед лицом трагедии. По утверждению теории, «артистическое начало не задействовано там, где властвует трагедийный дух, поскольку артистическому органично присуща атмосфера игры, травестийности, действия вверх тормашками, амбивалентности, двойничества, уничтожения дистанции между разнозаряженными полюсами» [25. С. 152]. Как показала лирика Веры Павловой, принцип артистизма – в преодолении трагического бессилия перед неразрешимыми противоречиями жизни и творчества, в явлении целостного совершенства.

Литература

1. Павлова В.А. Интимный дневник отличницы. М. : Захаров, 2001. 239 с.
2. Павлова В.А. Четвертый сон. М. : Захаров, 2001. 112 с.
3. Павлова В.А. Совершеннолетие: стихи. М. : ОГИ, 2004. 352 с.
4. Вера Павлова. Труды и сны (Сурдоперевод-2) // Независимая газета. 2003. URL: <http://www.god.dvoynik.ru/genkat/943.htm> (дата обращения: 16.10.2018).
5. Письма в соседнюю комнату : эксклюзивное интервью с Верой и Натальей Павловыми / беседы вела Е. Буддакова. URL: <https://www.planet360.info/ru/2017/11/11/pisma-v-sosednyuyu-komnatu-vera-pavlova-natalia-pavlova-interview/> (дата обращения: 16.10.2018).
6. Вера Павлова: «Танцую одна» : беседа с М. Поздняевым. URL: <https://www.rulit.me/books/intervyu-read-197977-1.html> (дата обращения: 16.10.2018).
7. Феномен артистизма в современном искусстве / отв. ред. О.А. Кривцун. М. : Индрик, 2008. 520 с.
8. Кривцун О.А. Феномен артистизма в разных видах искусства : междисциплинарный анализ. URL: http://www.rfbr.ru/rffi/ru/project_search/o_51712 (дата обращения: 6.07.2018).
9. Книга о девственности поэта : вопросы задавал Игорь Шевелев. URL: https://verapavlova.ru/another_int/int2.html (дата обращения: 06.07.2018).
10. Воденников Дм. Мужчины тоже могут имитировать оргазм. М. : ОГИ, 2002. 60 с.
11. Ермакова И.А. Алой тушью по черному шелку. М. : Б.С.Г.-Пресс, 2012. 168 с.
12. Шайтанов И. Современный эрос, или Обретение голоса (о стихах Инны Лиснянской и Веры Павловой). URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2005/4/sh25.html> (дата обращения: 20.10.2018).
13. Павлова В. На том берегу речи. М. : АСТ : АСТ МОСКВА, 2009. 349 с.
14. Вера Павлова: «Почти все друзья почти всех моих мужей время от времени объяснялись мне в любви» : интервью Ирине Терра. 2014. 5 апр. URL: <https://etazhi-lit.ru/publishing/literary-kitchen/7-komediya-absurdnogo-genplana-3.html> (дата обращения: 20.10.2018).
15. Поэтесса Вера Павлова: «Однажды я три дня проходила в картонной маске свиньи» : отрывок из книги Линор Горалик «Частные лица: биографии поэтов, рассказанные ими самими». URL: <https://snob.ru/selected/entry/56979> (дата обращения: 16.10.2018).
16. Бунин И. Легкое дыхание. URL: <https://ilibrary.ru/text/1052/p.1/index.html> (дата обращения: 16.10.2018).
17. Вера Павлова: «Не хочу выглядеть моложе своих стихов» : интервью А. Заозерской. 2016. 7 янв. URL: <https://vm.ru/news/2016/01/07/vera-pavlova-ne-hochu-viglyadet-molozhe-svoih-stihov-308029.html> (дата обращения: 16.10.2018).
18. Вера Павлова: «Изменить себя, не изменяя себе» : интервью Екатерине Бычковой. URL: http://www.peoples.ru/art/literature/poetry/contemporary/vera_pavlova/ (дата обращения: 16.10.2018).

19. Мать и дочь // ELLE. 2009. 25 марта. URL: <https://public.wiki-reading.ru/96721> (дата обращения: 16.10.2018).

20. Саблин Валерий Михайлович. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Саблин,_Валерий_Михайлович (дата обращения: 16.10.2018).

21. Фрейд З. Художник и фантазирование. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/fr_hud/03.php (дата обращения: 16.10.2018).

22. Николл Ч. Леонардо да Винчи. Загадки гения. URL: <https://www.livelib.ru/book/122803/readpart-leonardo-da-vinchi-zagadki-geniya-charlz-nikoll/~9> (дата обращения: 26.10.2018).

23. Хэйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Амфора, 2007. 384 с.

24. Подрезова Н.Н. Категория телесности в лирике Веры Павловой // Сибирский филологический журнал. 2010. № 2. С. 91–99.

25. Кривцун О.А. Артистизм как соблазн. Соперничество искусства и жизни // Феномен артистизма в современном искусстве / отв. ред. О.А. Кривцун. М., 2008. С. 141–176.

Vera Pavlova: *The Intimate Diary of an Excellent Student as an Experience in Poetic Reflection*

Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing, 2019, 20, pp. 136–161.

DOI: 10.17223/23062061/20/10

Irina I. Plekhanova, independent researcher (Irkutsk, Russian Federation). E-mail: oembox@yandex.ru

Keywords: Vera Pavlova, lyrics, diary, corporeality, self-reflection of womanhood, paradoxes of the beautiful, artistry.

This article analyzes the spiritual and creative content of the poet Vera Pavlova and the publisher Igor Zakharov's artistic project – the book of lyrics *The Intimate Diary of an Excellent Student* (2001). The text grew out of the last segment of Pavlova's book *The Fourth Dream* (2000), which was perceived as a mystification game. The aim of the project is to confirm the authenticity of authorship and reveal the spiritual and soulful sources of the poetic gift, the living foundations of ethics, aesthetics and philosophy of existence. The book has a foreword "From the Author", in which the genuine sincerity of Pavlova's lyrics is claimed to be a continuation of Vera Desyatova's childhood diary – a self-reflection of a maturing soul and body. The book can be viewed as an author's credo, because the shocking candidness of Pavlova's lyrics was justified as a child of love and music, of an openness to the world and a steadfast adherence to the ideal of perfection.

The article analyzes the composition of the diary, shows the genesis of a number of texts (from the first books *The Heavenly Animal* (1997) and *The Second Language* (1998)), and the difference between the 2000 and 2001 editions. The significance of the love lyrics for the poetry of the 1990s is shown in the context of the postmodern revocation of taboo and in the context of physical emancipation. The comparison with Irina Ermakova shows how playing with classical forms turns erotic lyrics into an elevated poetry, but Pavlova's straightforward bodily language is different from the refined and

simple metaphors of the Japanese tanka in a conscious equating of the voice of the flesh and the voice of the beauty. The lyrical “I” of the diary’s heroine is constructed as a sensitive, spontaneous and willful consciousness that overcomes the tragic trials of the age specific and historical growing-up.

The diary form is seen as a literature game for the text’s authenticity, the model of lyrical sincerity is a self-reflection of womanhood. The poet perceives womanhood as a self-fulfillment in love and as an affirmation of the spiritual and corporeal wholeness of the “self” in the experiencing of Eros. The distinctive feature of Pavlova’s lyricism is defined as an emanation of the cheerful sense of life. The ethics and aesthetics of an absolute freedom follow the immorality of the Silver Age (Ivan Bunin’s *Light Breathing*) by translating the spiritual energy of the creative vitality.

The type of Pavlova’s creative consciousness is defined as poetical artistry. The creative features correspond to the way of thinking, acting; the form of poet’s rhetoric is easiness, perfectionism, freedom of expression, a comical experience of her own gift and a generous suggestion of the aesthetic sensitivity, when the aesthetics of the perfection of the content and form opposes the “vulgarity of the postmodern”.

References

1. Pavlova, V.A. (2001a) *Intimnyy dnevnik otlichnitsy* [The intimate diary of an excellent student]. Moscow: Zakharov.
2. Pavlova, V.A. (2001b) *Chetvertyi son* [The Fourth Dream]. Moscow: Zakharov.
3. Pavlova, V.A. (2004) *Sovershennoletie: stikhi* [Age of majority: verses]. Moscow: OGI.
4. Pavlova, V. (2012) *Trudy i sny (Surdoperevod-2)* [Works and Dreams (The Sign-2)]. *Nezavisimaya gazeta*. 9th October. [Online] Available from: <http://www.god.dvoinik.ru/genkat/943.htm>. (Accessed: 16th October 2018).
5. Pavlova, V. & Pavlova, N. (2017) *Pis'ma v sosednyuyu komnatu. Eksklyuzivnoe interv'yū s Veroy i Natal'ey Pavlovymi. Besedy veka Elena Buldakova* [Letters to the next room. Exclusive interview with Vera and Natalia Pavlov. Conversations led by Elena Buldakova]. [Online] Available from: <https://www.planet360.info/ru/2017/11/11/pisma-v-sosednyuyu-komnatu-vera-pavlova-natalia-pavlova-intervyu/>. (Accessed: 16th October 2018).
6. Pavlova, V. (n.d.) *Vera Pavlova: “Tantsuyu odna”. Beseda s M. Pozdnyayevym* [Vera Pavlova: “I am dancing alone”. Interview with M. Pozdnyayev]. [Online] Available from: <https://www.rulit.me/books/intervyu-read-197977-1.html>. (Accessed: 16th October 2018).
7. Krivtsun, O.A. (ed.) (2008) *Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve* [The phenomenon of artistry in contemporary art]. Moscow: Indrik.
8. Krivtsun, O.A. (n.d.) *Fenomen artistizma v raznykh vidakh iskusstva: mezhdistsiplinarnyy analiz* [The phenomenon of artistry in different types of art: interdisciplinary analysis]. [Online] Available from: http://www.rfbr.ru/rffi/ru/project_search/o_51712. (Accessed: 6th July 2018).

9. Pavlova, V. (n.d.) *Kniga o devstvennosti poeta. Voprosy zadaval Igor' Shevelev* [The book about the poet's virginity. Questions were asked by Igor Shevelev]. [Online] Available from: https://verapavlova.ru/another_int/int2.html. (Accessed: 6th July 2018).

10. Vodennikov, Dm. (2002) *Muzhchiny tozhe mogut imitirovat' orgazm* [Men can also imitate orgasm]. Moscow: OGI.

11. Ermakova, I.A. (2012) *Aloy tush'yu po chernomu shelku* [Scarlet ink on black silk]. Moscow: B.S.G.-Press.

12. Shaytanov, I. (2005) *Sovremennyy eros, ili Obretenie golosa (o stikhakh Inny Lisnyanskoy i Very Pavlovoy)* [Modern Eros, or Gaining a Voice (about the verses of Inna Lisnyanskaya and Vera Pavlova)]. [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/arion/2005/4/sh25.html>. (Accessed: 20th October 2018).

13. Pavlova, V. (2009) *Na tom beregu rechi* [On the Other Side of Speech]. Moscow: AST: AST MOSKVA.

14. Pavlova, V. (2014) “*Pochti vse druz'ya pochti vsekh moikh muzhey vremena ot vremeni ob'yasnyalis' mne v lyubvi*”. *Interv'yu Irine Terra* [“Almost all the friends of almost all my husbands occasionally explained their love to me.” Interview with Irina Terra. April 5, 2014]. [Online] Available from: <https://etazhi-lit.ru/publishing/literary-kitchen/7-komediya-absurdnogo-genplana-3.html>. (Accessed: 20th October 2018).

15. Pavlova, V. (n.d.) Poetessa Vera Pavlova: “*Odnazhdy ya tri dnya prokhodila v kartonnoy maske svin'i*” [Poet Vera Pavlova: “Once I spent three days in a cardboard mask of a pig?”]. In: Goralik, L. *Chastnye litsa: biografii poetov, rasskazannye imi samimi* [Individuals: the biographies of poets told by themselves]. [Online] Available from: <https://snob.ru/selected/entry/56979>. (Accessed: 16th October 2018).

16. Bunin, I. (n.d.) *Legkoe dykhanie* [Light breathing]. [Online] Available from: <https://ilibrary.ru/text/1052/p.1/index.html>. (Accessed: 16th October 2018).

17. Pavlova, V. (2016) “*Ne khochu vyglyadet' molozhe svoikh stikhov*”. *Interv'yu A. Zaozerskoy. 7.01.2016* [“I don't want to look younger than my poems.” Interview to A. Zaozerskaya. January 7, 2016]. [Online] Available from: <https://vm.ru/news/2016/01/07/vera-pavlova-ne-hochu-viglyadet-molozhe-svoih-stihov-308029.html>. (Accessed: 16th October 2018).

18. Pavlova, V. (n.d.) “*Izmenyat' sebya, ne izmenyaya sebe*”. *Interv'yu Ekaterine Bychkovoy* [“Change yourself, not betraying yourself.” Interview with Ekaterina Bychkova]. [Online] Available from: http://www.peoples.ru/art/literature/poetry/contemporary/vera_pavlova/. (Accessed: 16th October 2018).

19. Anon. (2009) *Mat' i doch'* [Mother and daughter]. *ELLE*. 25th March. [Online] Available from: <https://public.wikireading.ru/96721>. (Accessed: 16th October 2018).

20. Wikipedia.org. (n.d.) *Sablin Valeriy Mikhaylovich* [Sablin Valery Mikhailovich]. [Online] Available from: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%BD_%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87. (Accessed: 16th October 2018).

21. Freud, Z. (n.d.) *Khudozhnik i fantazirovanie* [Artist and fantasy]. Translated from German. [Online] Available from: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/fr_hud/03.php. (Accessed: 16th October 2018).

22. Nicholl, Ch. (n.d.) *Leonardo da Vinci. Zagadki geniya* [Leonardo da Vinci. Riddles of the Genius]. [Online] Available from: <https://www.livelib.ru/book/122803/readpart-leonardo-da-vinchi-zagadki-geniya-charlz-nikoll/~9>. (Accessed: 26th October 2018)

23. Huising, J. (2007) *Homo ludens. Chelovek igrayushchiy* [Homo Ludens]. St. Petersburg: Amfora.

24. Podrezova, N.N. (2010) Kategoriya telesnosti v lirike Very Pavlovoy [Category of corporeality in Vera Pavlova's lyrics]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 2. pp. 91–99.

25. Krivtsun, O.A. (2008) Artistizm kak soblazn. Sopernichestvo iskusstva i zhizni [Artistry as a temptation. The rivalry of art and life]. In: Krivtsun, O.A. (ed.) *Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve* [Phenomenon of artistry in contemporary art]. Moscow: Indrik. pp. 141–176.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Брызгалова Мария Денисовна – магистрант Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: maria.bryzgalova27@gmail.com

Воробьева Татьяна Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего литературоведения, издательского дела и редактирования Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: tatnik@mail.ru

Демидова Ольга Ростиславовна – доктор философских наук, профессор факультета философии, культурологии и искусства Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина.

E-mail: ord55@mail.ru

Имихелова Светлана Степановна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Бурятского государственного университета им. Доржи Банзарова.

E-mail: 223015@mail.ru

Крылова Снежана Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета.

E-mail: sv.krylova@mgou.ru

Панина Нина Леонидовна – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории, культуры и искусств Новосибирского государственного университета.

E-mail: pa.nina@mail.ru

Плеханова Ирина Иннокентьевна – доктор филологических наук, профессор, независимый исследователь.

E-mail: oembox@yandex.ru

Смирнова Альфия Исламовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета.

E-mail: alfia-smirnova@yandex.ru

Суханов Вячеслав Алексеевич – доктор филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: slsuh@mail.ru

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ «ТЕКСТ. КНИГА. КНИГОИЗДАНИЕ»

Редакция принимает статьи, набранные в текстовом редакторе WinWord. Статьи должны быть представлены в электронном и распечатанном виде (формат А4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т.п.) дополнительно предоставляются в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

Все рисунки выполняются только в черно-белой гамме, полноцветные иллюстрации не допускаются.

В начале статьи указывается номер по Универсальной десятичной классификации (УДК), приводятся (каждый раз с новой строки):

- 1) инициалы и фамилия автора;
- 2) название статьи (строчными буквами, например: Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году»);
- 3) краткая аннотация (500 знаков), которая выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки;
- 4) ключевые слова (3–5).

Текст набирается шрифтами Times New Roman, размер шрифта – 14 кеглей, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 1,5 см, абзацный отступ – 0,5 см.

При использовании дополнительных шрифтов при наборе статьи такие шрифты должны быть представлены в редакцию в авторской электронной папке.

Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, внизу по центру.

Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, тома и страницы, например: [1. Т. 2. С. 25]. При повторном обращении к одному и тому же источнику в пределах страницы ссылка оформляется следующим образом: [Там же. С. 100] – если источник на русском языке, или [ibid. P./S. 100] – если на английском / немецком. Список литературы располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо приводить только один источник. Обязательно указание количества страниц в используемых источниках.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок. Если в примечаниях присутствуют ссылки на используемую литературу, номер этих источников в списке литературы должен быть соотнесен с нумерацией источников в основном тексте статьи, после которых (перед которыми) вставлено примечание со ссылкой на источник. Примеры оформления можно посмотреть на сайте журнала (<http://vestnik.tsu.ru/book/>) в разделе «Архив».

Двумя отдельными файлами (а также в виде распечаток) обязательно предоставляются:

1. Англоязычный блок:
 - английский вариант инициалов и фамилии автора;
 - перевод названия своей организации;
 - перевод названия статьи (например: Ideological context of "Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812");

– автореферат статьи на английском языке (2 500–3 000 печатных знаков, включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке;

– перевод ключевых слов на английский язык.

2. Сведения об авторе по форме:

– фамилия, имя, отчество (полностью);

– ученая степень, ученое звание;

– должность и место работы / учебы (кафедра / лаборатория / сектор, факультет / институт, вуз / НИИ и т.д.) без сокращений, например: **Киселев Виталий Сергеевич** – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета. E-mail: kv-uliss@mail.ru

Кроме того, отдельно в том же файле указываются:

– Ф.И.О., должность и место работы научного руководителя (для студентов, аспирантов и соискателей);

– специальность (название и номер по классификации ВАК);

– телефоны (рабочий, сотовый).

Статья и сведения об авторе заверяются подписью автора (и научного руководителя – в случае, если автор не имеет ученой степени).

Всего оформляется и подается три электронных и бумажных документа:

1) текст статьи с аннотацией на русском языке;

2) английский вариант имени и фамилии автора, названия своей организации; перевод названия статьи и ключевых слов; автореферат статьи на английском языке (2 500–3 000 печатных знаков, включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке;

3) сведения об авторе.

Файлы, представляемые в редакцию, должны быть поименованы по фамилии автора в латинской графике (например, Ivanov1.doc, Ivanov2.doc, Ivanov3.doc) и вложены в папку, названную аналогично (например, Ivanov). При передаче электронной папки обязательно использование архиваторов WinZip или WinRar (например, Ivanov.zip или Ivanov.rar).

Авторы должны представить в редакцию заполненный бланк, в котором указывается согласие автора на публикацию статьи и размещение ее в Интернете. Письмо должно быть подписано автором и заверено в организации, в которой работает или обучается автор. В случае соавторства каждый из авторов подписывает и заверяет отдельное письмо.

Статьи принимаются по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет (ТГУ), филологический факультет, редакция журнала «Текст. Книга. Книгоиздание», Воробьевой Татьяне Леонидовне*.

Электронные версии материалов обязательно размещаются в «личном кабинете» автора на сайте журнала <http://vestnik.tsu.ru/book/>

После регистрации и прикрепления статьи авторы имеют возможность отслеживать изменение ее состояния (получение бумажного варианта, результат рецензирования и т.д.).

* По желанию автора бумажные варианты могут быть заменены сканированными PDF-файлами и представлены в редакцию в отдельной заархивированной папке посредством прикрепления на сайте параллельно с электронными вариантами материалов.

Научно-практический журнал

ТЕКСТ. КНИГА. КНИГОИЗДАНИЕ

TEXT. BOOK. PUBLISHING

2019. № 20

Редактор Е.Г. Шумская

Редактор-переводчик В.В. Кашпур

Оригинал-макет А.И. Лелюю

Подписано в печать 28.06.2019 г. Формат 60×84^{1/16}.

Печ. л. 10,3; усл. печ. л. 9,6.

Тираж 50 экз. Заказ № 3881. Цена свободная

Дата выхода в свет 04.07.2019 г.

Журнал отпечатан на оборудовании Издательского Дома

Томского государственного университета,

634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, тел. 8(382-2) 52-98-49

<http://publish.tsu.ru>; e-mail; rio.tsu@mail.ru