

Добычинские
чтения
в Брянске
2024



Александр -
10/10/2024

Встреча 1. Добычинские
Творчество

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
МБУК «ЦЕНТРАЛИЗОВАННАЯ СИСТЕМА ДЕТСКИХ БИБЛИОТЕК Г. БРЯНСКА»
МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО «БРЯНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНЖЕНЕРНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ДОБЫЧИНСКИЕ ЧТЕНИЯ В БРЯНСКЕ

Сборник статей IV Всероссийской
научно-практической конференции

17 июня 2024 г.

Брянск 2024

УДК 821.161.1.09+929Добычин

ББК 83.3(2=411.2)6-8

Д57

Д57 Добычинские чтения в Брянске: сборник статей IV Всероссийской научно-практической конференции (Брянск, 17 июня 2024 г.) / под редакцией О.В. Вороницовой. – Брянск: МБУК «ЦСДБ г. Брянска», 2024. – 154 с.

ISBN 978-5-98573-349-5

Редакционная коллегия:

Вороничев Олег Евгеньевич – доктор филологических наук, доцент, профессор Брянского государственного университета имени академика И.Г. Петровского.

Вороницева Ольга Викторовна – кандидат филологических наук, доцент, директор МБУК «Централизованная система детских библиотек г. Брянска».

Рябова Татьяна Ивановна – кандидат исторических наук, доцент, заведующий кафедрой философии, истории и социологии Брянского государственного инженерно-технологического университета.

Рецензенты:

Биккулова Ирина Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и культуры речи Российского государственного университета правосудия, Москва.

Золотарев Алексей Вадимович – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и биоэтики Первого Санкт-Петербургского государственного медицинского университет им. акад. И.П. Павлова.

Добычинские чтения в Брянске интегрируют различные подходы к осмыслению феномена Л.И. Добычина, рассматриваемого с точки зрения специалистов таких областей гуманитарного знания, как филология, философия, история, культурология, краеведение.

УДК 821.161.1.09+929Добычин
ББК 83.3(2=411.2)6-8

ISBN 978-5-98573-349-5

© Коллектив авторов, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ.....	4
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА Л.И. ДОБЫЧИНА.....	6
<i>Вороничев О.Е.</i> Средства языковой игры в рассказах Л. Добычина	6
<i>Вороничева А.О.</i> Языковые средства создания женских образов в рассказах Л. Добычина (на примере рассказов «Козлова» и «Встречи с Лиз»)	16
<i>Карташова Г.В.</i> Событие по-добычински, или Портрет эпохи в стиле Филонова.....	23
<i>Кулешова В.Л.</i> Литературный и личностный (психологический) портрет Л. Добычина в зарубежной критической литературе	32
<i>Лебедев С.В.</i> Поэты и памфлеты в «Лидии» Л. Добычина	40
<i>Лучкина Н.В., Мирзоева С.А., Проценко И.Ю.</i> Взгляд на «город Эн» сто лет спустя	48
<i>Резаков Я.О.</i> Эмоциональный сценарий киноновеллы 1920–1930-х годов в рассказах Л. Добычина	55
<i>Старцева И.Л., Шаравин А.В.</i> Есенинское как фактор выражения художественной концепции и механизма текстообразования рассказа «Портрет» Л. Добычина	63
<i>Лебедев С.В.</i> «Сказка» Пушкина и «кино-правда» Вертова: выдвижение как когнитивный принцип организации рассказов Л. Добычина	92
СУДЬБА И ТВОРЧЕСТВО Л.И. ДОБЫЧИНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВЕННОЙ ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ	106
<i>Казначеев О.А.</i> Медийный образ Л. Добычина: поиски и решения	106
<i>Кондратенко А.И.</i> Леонид Добычин и Михаил Чумандрин: житейские и писательские параллели	115
<i>Лямцев М.Д.</i> Библиотеки Брянского края в первой четверти XX в.	121
<i>Панасов Д.С.</i> Повседневность Брянска в 1920-е гг.	127
<i>Рябова Т.И.</i> Коллизии идеологического пространства переходной эпохи в творчестве Л. Добычина	132
<i>Сычева Т.М.</i> Проблема места автора в эстетике постмодернизма и проза Л. Добычина	145
ПРИЛОЖЕНИЕ. Информация об авторах	151

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Юбилейный для Леонида Ивановича год ознаменован ростом популярности его творчества в Брянске во многом благодаря целенаправленной и планомерной работе городской системы детских библиотек. Важнейшим мероприятием стала IV Всероссийская научно-практическая конференция «Добычинские чтения в Брянске», организованная и проведенная совместно с Брянским государственным инженерно-технологическим университетом. С приветственным словом к участникам традиционно обратился ректор университета, на территории которого, в Ботаническом саду, расположено единственное в России *место памяти* писателя. На конференции были представлены выступления самой широкой тематики, условно объединенные в два больших блока: *Художественная система Л.И. Добычина* и *Судьба и творчество Л.И. Добычина в контексте развития общественной, историко-философской мысли*. В рамках первой тематической группы были представлены исследования, касающиеся средств создания женских образов в рассказах Л.И. Добычина и атрибутивных для его идиостиля средств языковой игры; есенинского как фактора выражения художественной концепции и механизма текстообразования Л. Добычина; кинематографической поэтики Л. Добычина, всевозможных вариантов влияния на его произведения творчества А. Пушкина; сопоставления добычинских принципов организации текста с «аналитическим методом» художника Павла Филонова и др.

Второе тематическое направление *Судьба и творчество Л.И. Добычина в контексте развития общественной, историко-философской мысли* получило развитие в статьях, посвященных анализу идеологического пространства переходной послереволюционной эпохи на примере рассказов и повестей Л. Добычина; сопоставлению биографий и творчества писателей Л.И. Добычина и М.Ф. Чумандрина; истории возникновения библиотек на территории Брянского края в первой четверти XX в.; изучению повседневности города Брянска в 1920-е гг. Доклад *Медийный образ Л. Добычина: поиски и решения* заключал в себе теоретическое обоснование проекта детских библиотек «Провинция глазами гения», поддержанного Президентским фондом культурных инициатив. Участники IV Добычинских чтений в Брянске стали первыми зрителями созданного в рамках реализации гранта документального фильма о писателе.

Понимая значимость фигуры Добычина для Брянска, который стал полноправным героем большинства рассказов писателя, обрел под его пером глубоко индивидуальный облик и в то же время сохранил типичные черты российской провинции, библиотекари постарались свою работу выстроить таким образом, чтобы максимально интегрировать в нее своих читателей и пользователей и таким образом привлечь их внимание к творчеству Л. Добычина и историко-культурным реалиям родного города.

Цели и задачи, запланированные командой проекта, значительно усложнились в процессе его реализации. Сложилась креативная команда, генерирующая массу идей и вовлекающая в свою деятельность все новых и новых участников. В результате сегодня мы имеем выставку детских рисунков, на которых представлены места центральной части старого Брянска; две виар-экскурсии, созданные при помощи современных технологий, два фильма: документальный, художественный – и видеоролик об их съемках, идея которого родилась в процессе работы над двумя предыдущими фильмами. Все главные роли сыграны детьми и подростками под руководством взрослых профессионалов – режиссера и оператора.

В популяризации жизни и творчества Л. Добычина в рамках реализации гранта Президентского фонда культурных инициатив активно использовался теоретический материал, накопленный в результате проведения *Добычинских чтений в Брянске*, более того, их участники часто становились консультантами съемок, участвовали в закрытых показах и обсуждениях видеоматериалов. Конструктивный диалог между представителями науки и сферы культуры дал положительный результат: мы имеем теоретический, практический и видеоматериал, который можно использовать и для продолжения исследований, и в педагогической деятельности.

Ольга Вороничева

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА Л.И. ДОБЫЧИНА

УДК 811.161.1'37

СРЕДСТВА ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В РАССКАЗАХ Л. ДОБЫЧИНА

Олег Евгеньевич Вороничев

В статье анализируются средства языковой игры, которые Л. Добычин использует в своих рассказах в различных стилистических приемах, основным из которых является парадокс, с целью иронической речевой характеристики персонажа и выражения авторского критического отношения к реалиям советской эпохи. Атрибутивные для идиостиля Л. Добычина средства языковой игры рассматриваются на разных уровнях системы языка: лексическом, словообразовательном, грамматическом, фонетическом.

Ключевые слова: языковая игра, Л. Добычин, рассказы, парадокс, идиостиль, ирония.

THE MEANS OF LANGUAGE PLAY IN L. DOBYCHIN'S STORIES

Oleg Voronichev

In this article analyzes the means of language play that L. Dobychin uses in his stories in various stylistic techniques, the main of which is the paradox, in order to ironically characterize the character's speech and express the author's critical attitude to the realities of the Soviet era. The means of language play attributed to L. Dobychin's idiosyncrasy are considered at different levels of the language system: lexical, word-formation, grammatical, phonetic.

Keywords: language game, L. Dobychin, stories, paradox, idiostyle, irony.

Идиостиль Л. Добычина уникален, и это своеобразие проявляется практически на всех основных уровнях языковой системы: от фонетического до грамматического. Особая добычинская манера повествования выражается в построении текста и сюжета, которое можно было бы назвать пунктирным или, по определению В. Ерофеева, «мерцающим» [4], так как в нем нередко отсутствуют привычные читателю четкие хронологические указания, но есть вполне определенная имплицитная логическая связь между фрагментами того или иного рассказа, для постижения которой значимы все смысловые сигналы текста: имена и фамилии героев, вид и цвет их одежды, предметы быта, детали интерьера, пейзажа и т. д.

Важнейшим атрибутом идиостиля Л. Добычина является языковая игра (ЯИ), которую мы вслед за большинством современных исследователей этого феномена рассматриваем как стилистическое явление – «лингвистический эксперимент» [9, с. 25–28], «балансирование на грани нормы» [7, с. 10], «совокупность игровых манипуляций с языком – его лексическими, грамматическими и фонетическими ресурсами» [8, с. 9]. К ЯИ может быть отнесена и собственно игра слов (каламбур), и всякое намеренное, стилистически оправданное нарушение норм литературного языка на всех его уровнях. В рассказах Добычина ЯИ, будучи не ярко выраженной, а в большей степени имплицитной, органически вписывается в общую структуру текста и выражается разноуровневыми средствами языка.

Основным лексическим образным средством создания языковой игры в текстах Л. Добычина, которое, с нашей точки зрения, можно считать доминантным маркером идиостиля писателя, выступает парадокс – «в широком смысле: утверждение, резко расходящееся с общепринятыми, устоявшимися мнениями, отрицание того, что представляется „безусловно правильным“; в более узком смысле – два противоположных утверждения, для каждого из которых имеются убедительные аргументы» [5]. Парадоксальность тесно граничит с абсурдом, поскольку в основе того и другого – алогичность, присутствие «неожиданности, нетрадиционности в содержаниях высказывания» [10, с. 743], однако парадокс строится на утверждении отрицаемого или отрицании утверждаемого и при этом сохраняется соотношение высказывания с действительностью, возможность (по крайней мере? потенциальная) реального сосуществования противопоставляемых понятий, качеств, действий и т. д. (как, например, в оксюморне), а абсурд – это абсолютная алогичность, явная бессмыслица.

В отличие от парадокса как стилистической фигуры в ее традиционном широком и узком понимании, в рассказах Добычина парадокс, как и большинство средств ЯИ, носит в большей степени имплицитный характер. Имплицитный парадокс, тесно перекликающийся в авторском повествовании и репликах персонажей с иронией (поэтому его можно было бы назвать ироническим парадоксом), стал излюбленным приемом ЯИ писателя, поскольку «аномальные условия ЯИ способствуют рождению многогранного мира смыслов, включающего как эксплицитную, так и имплицитную информацию» [1, с. 7]. Парадоксальность создается за счет контекстуальной антонимии, контраста, который осмысливается, становится прозрачным в нравственно-религиозном, социально-политическом, культурно-

историческом контекстах. Парадокс может выполнять у Добычина различные стилистические функции, в том числе тексто- и смыслообразующую, как в рассказе «Козлова»:

Сорок восемь советских служащих пели на клиросе.

Торчали обломки деревьев, посаженных в "день леса".

Скрипнула дверь, епископ вышел из сторожки – простоволосый, с ведром помоев. Постоял, считая удары часов на каланче, и опрокинул свое ведро под столб с преображением.

Другое [объявление. – О.В.] было от епископа: седьмого ноября во всех церквях будет торжественная служба и благодарственный молебен.

Иногда парадоксальность создается в рамках абзаца, который может состоять из одного:

– Еще бы, – сказал Кукин. – Культурная жизнь... – И ему приятно взгрустнулось, он замечтался над супом: – Играет музыкальный шкаф, студенты задумались и заедают пиво моченым горохом с солью... О, Петербург («Встречи с Лиз»).

Конопатчикова, скромно улыбаясь, завитая и припудренная, сидела на диване и сворачивала в трубку листик от календаря: рисунок "Нищета в Германии" и две статьи – "О пользе витаминов" и "Теория относительности" («Конопатчикова»).

Парадоксальность, граничащая с абсурдом, нередко проявляется у Добычина в именах и фамилиях персонажей. Писатель часто использует только фамилию персонажа (и это еще одна черта идиостиля), в том числе в заглавиях, подчеркивая тем самым характерную для эпохи безликость, казенность, отсутствие социального запроса на уважительное наименование по имени и отчеству людей, превратившихся в среднестатистических совслужащих. В самом по себе этом фамильном, в традициях канцелярского стиля, наименовании героев нет еще признаков ЯИ: они появляются только при неожиданном, гротесковом, диссонансном, подчеркивающим нелепость окружающей автора действительности соединении фамилий или отчеств с контрастирующими с ними этимологически (славянское – неславянское, христианское – нехристианское, благородное – простонародное и т. п.), по внутренней форме и/или в плане выражения именами: *Олимпия Кукель, Фрида Белосток, Берта Виноград («Савкина»), Лиз Курицына («Встречи с Лиз»), Маргарита Титовна («Хиромантия») и др.*

Парадоксальный диссонанс в рассказах Добычина возникает не только между именами и фамилиями, но и между фамилией и словом,

обозначающим профессию, род занятий или социальный статус действующего лица, например, в рассказе «Ерыгин» *Интеллигентка Гадова играет на рояле* (слово Гадова воспринимается не только как антропоним, но и как притяжательное прилагательное, т.е. бранное слово, вульгаризм, с помощью которого автор намекает на характерное не только для описываемой эпохи негативное отношение обывателей, рабочих и крестьян к интеллигенции).

Элементы тесно граничащей с иронической парадоксальностью стилистики абсурда как приметы времени в рассказах Добычина также нередки: в библиотеке висели плакаты: «*Туберкулез! Болезнь трудящихся!*» – «*Долой домашние! Очаги!*» («Встречи с Лиз») и пр.

Ирония без ярко выраженного взаимодействия с парадоксом, т. е. уже вне ЯИ, встречается у Добычина реже: *По зеленой улице с серыми тропинками разгуливают архиерей и нэпманша – затевают контрреволюцию; Мужественно преодолевает он свою любовь* («Ерыгин»); *Есть смысл, – доказывала Куроедова, – купить билеты в лотерею. Наши, например, недавно выиграли игрушечную кошку, херес и копилку "окорок"* («Конопатчикова») и т. п.

Еще одним характерным для идиостиля Добычина экспрессивным средством репрезентации ЯИ служит амфиболия – «случайная или нарочитая двусмысленность фразы или словосочетания» [6. с. 105], репрезентируемая в речи через семантизированный каламбур, лексической основой которого чаще всего выступает многозначность. Амфиболичность фраз или абзацев текста также носит у Добычина преимущественно имплицитный характер, что позволяет выразить мысль, обозначить позицию автора (зачастую это неприятие реалий послереволюционной советской эпохи: уродливости и изысков новояза, в том числе стихийной аббревиации, неприятие ханжества, демагогичности и бессмысленности некоторых новомодных лозунгов и мероприятий на фоне кризиса культуры, образования, нравственности, духовности) и вместе с тем предусмотрительно избежать возможных нападков со стороны критики и цензуры. Например, авторское отношение к действительности, упадку духовности и культуры в рассказе «Козлова» точно выражено всего в двух словах емкой амфиболической фразы *Тянуло дохлятиной*. Ср. с ключевым словом *пекло* в реплике Золотухиной *Чего же вы хотите в такое **пекло*** в рассказе «Встречи с Лиз», ассоциативно связанным с адом, признаки которого заметны автору и в современной ему действительности. В этом же тексте амфиболичность, пронизанная

авторской иронией, выступает в качестве средства характеристики другого персонажа, демонстрирующего свою показную приверженность идеалам коммунизма, как того требует конъюнктура, через реплику, в которой лексической доминантой является многозначное слово *покраснело*:

*– Трудящиеся всех стран, – мечтательно говорил Кукину кассир со станции, – ждут своего освобождения. Посмотрите, пожалуйста, достаточно **покраснело** у меня между лопатками?*

Здесь буквальное цветовое значение ЛЕ органично совмещено с важным для автора имплицитным, с учетом которого общий смысл вопроса может быть интерпретирован как «достаточно ли левым я выгляжу?» Ср.: ***Красные**, блаженно похохатывая и роняя вилки, громко говорили («Конопатчикова»)* – этим намеком на цвет революции автор усиливает в глазах читателя контраст между мещанской обыденностью и официально декларируемыми коммунистическими идеалами. В рассказе «Сад» однокоренное слово *красненький*, амфиболичность которого актуализуется в контексте, выполняет важную смыслообразующую функцию: оно совершенно неслучайно употреблено 4 раза в различных формах с той же стилистической целью – создания речевого портрета малообразованной героини, смакующей понравившееся ей слово, и – одновременно – для имплицитного обозначения авторской позиции, отношения к описываемой действительности:

*Напротив Черняковой интересный кавалер любезничал с девицей. – Вы и сами лимонады, – наливая ей стаканчик, говорил он, – только **красненькие**. – Неужели я такая **красненькая**? – удивлялась она. – Ишь ты, – посмеялась Чернякова и, доев, утерла губы галстуком и вышла, повторяя этот разговор. <...> Чернякова подоткнула юбку, засучила рукава и начала уборку. – Вы такие **красненькие**, – говорила она, делала приятную улыбку и смеялась. <...> – Эх, – сказала она, заиграла на губах и завертелась, грохоча. Мужчины ей подтопывали. Галстук разлетался. Вы такие **красненькие**, – выводила она и трясла боками, топоча, и вскрикивала.*

ЯИ проявляется здесь также на словообразовательном и графико-орфографическом ярусах: в суффиксе субъективной оценки *-еньк-*, выражающем определенное отношение к идеологически значимому красному цвету как доминантной примете нового времени, в сочетании с окончанием *и* на месте нормативного *е*, подчеркивающим уровень образованности персонажа.

Глубоко амфиболично, как очевидно из содержания, название рассказа «Сад». Как правомерно отмечает Э.С. Голубева, оно прежде всего ассоциативно связано с раем [2, с. 92]. Параллельно возникает ассоциация с «Вишневым садом» Чехова как символом России: [*Петя Трофимов*]: *Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест.* Однако при чтении текста связанные с этим словом положительные ассоциации постепенно сменяются отрицательными. Становится прозрачной идея автора показать контраст между желанием большевиков, отлучивших церковь от государства, сделать Россию райским садом, построить рай на земле и реальностью, отмеченной падением уровня образования, кризисом духовности и культуры. Подмена христианской морали коммунистической привела, в представлении писателя, к печальным результатам: сад как символ рая превращается в антирай, т.е. в ад. Таким образом, семантизированная каламбурность (амфиболичность) в названии рассказа органично совмещена с фонетизированной игрой слов – имплицитной паронимазией лексем *сад* – *ад*, которые можно считать и контекстуальными антонимами.

Амфиболичность может быть средством выражения не только иронической насмешки, но и «улыбки» автора, например, в рассказе «Ерыгин» такой легкий каламбурный эффект создается посредством контекстуальной буквализации фразеологизма *сесть за решетку*. Писатель будто бы невзначай, попутно шутливо намекает на социальный контраст между героем – рядовым канцелярским работником, который чувствует себя узником, обреченным на каторжный труд в течение всего дня в маленькой конторке, – и его начальником: *Товарищ Генералов сел в кабинет с кушеткой и Двенадцатью Произведениями Мировой Живописи, Ерыгин – за решетку*. Заметим, что амфиболичность проявляется в этом рассказе и в самом названии, начинающемся с *Ер-*. «Ером» в графике принято называть твердый знак (Ъ), написание которого в конце слов было упразднено советской реформой графики и орфографии 1918 года. В описываемое время его не использовали на печатных машинках даже как разделительный, заменяя апострофом (например: *об'ём*), т.е. Ъ воспринимался как явный пережиток дореволюционной эпохи. Следовательно, первые две буквы в фамилии героя, ставшей названием рассказа, символизируют некую ностальгию (которая у Добычина свойственна большинству персонажей, особенно представителям старшего поколения) по старому укладу жизни и – одновременно, на контрасте – негативное, ироническое отношение к реалиям

нового времени. Эта ирония просвечивает во фрагменте *Возвращаются со смычки с Красной Армией, – ответил Ерыгин и пошел улыбаясь: вот, если бы поставить ведра, а самому – шасть к ней в окно*, где в каламбурной ответной реплике Ерыгина «белогрудой кассирше Коровиной» ключевая роль отведена многозначному слову *смычка*, с помощью которого герой не только выражает свое отношение к происходящему, но и намекает на возможность интимных отношений. Признаки амфиболичности заметны в этом рассказе и в повторяющейся несколько раз «говорящей» фамилии начальника – *Генералов*. Ср.: *старушка Паскудняк* («Матерьал»), *поэтесса Линец* («Сад»). – Употребляя этот псевдоним, представляющий собой стяженный вариант фамилии *Линецкова* и ассоциативно связанный со словом *липа* в значении «фальшь», в сочетании со словом *поэтесса* (как известно, Анна Ахматова, Марина Цветаева, Белла Ахмадулина и другие женщины-поэты негативно относились к этому слову) и цитируя ее незамысловатые строки *гудками встречен день. Трудящиеся*, написанные, очевидно, «на злобу дня», Добычин намекает на низкое качество ее стихов и на то, что она недостойна высокого звания поэта. Имплицированная амфиболичность в некоторой степени свойственна имени одной из героинь рассказа «Встречи с Лиз» – *Рива (Голубушкина)*. Произношение этого имени омофонично звучанию английского *river* [ˈrɪvə] – «река», в связи с чем этот антропоним может восприниматься как ассоциативно связанный со смертью заглавной героини – Лиз Курицыной, которая утонула в реке.

К ЯИ на словообразовательном уровне следует отнести употребление Добычиным постфикса *-ся*, выражающего пассивное проявление цветового признака в глаголах, нормативно употребляющихся без этой морфемы. Тем самым автор или, как художник одним мазком кисти, стремится выделить описываемый объект (например, использует глагол *желтелись* в рассказе «Козлова»: *Ярко желтелись клены*; ср. с *желтели клены*: возникает ненужный автору в этом случае второй смысл: *желтели* – «постепенно становились желтыми»), или подчеркивает рутинность, обыденность, замедление хода времени в провинциальном городе, его вяло текущую, не вполне отчетливую, как бы расплывчатую жизнь, контрастирующую с официально декларируемыми революционными и коммунистическими лозунгами: *В воде расплывчато, как пейзаж на диванной подушке, зеленелась гора с церквами* («Встречи с Лиз»); *Церкви розовелись* («Сиделк»); *Нимфа за кустом белелась, прикрывая грудь*; *В фойе чернелись*

пальмы. («Портрет»); *Под бурными деревьями белелась церковь с синими углами* («Дориан Грэй»).

Словообразовательной ЯИ можно считать и нарочитое перенасыщение Добычиным рассказа «Сад» аббревиатурами, зачастую уродливыми, неблагозвучными, которые, являясь яркими приметам советского новояза (большинство из них, не выдержав испытание временем, вышло из активного употребления, перешло в разряд историзмов), становятся неотъемлемыми деталями скорбной картины превращения «прекрасного сада» (России) в большевистский антирай. Для создания этой картины автор использует – иногда неоднократно или совмещая аббревиатуры в словосочетании, как будто нарочито смакуя неудобопроизносимость этих суррогатных слов, – характерные для эпохи компрессивные новообразования: *медсантруд* (4 раза) – профсоюз работников медико-санитарного труда, *окрэспезс* (4 раза) – окружной совет профессиональных союзов, *работпрос* (1 раз) – работники просвещения, *отсекр* (2 раза) – ответственный секретарь, *окрэмбеит* (2) – окружное межсекционное бюро инженеров и техников, *конартдив* (1) – конно-артиллерийский дивизион, *ассенобоз* (1) – ассенизационный обоз, *управделами* (1) и др.

Маркером идиостиля Добычина на грамматическом уровне, органически вписывающемся в пунктирный сюжет, служит в первую очередь частотное употребление глагольных форм прошедшего времени, выполняющих функцию психологического сказуемого, в начале предложений. Сами предложения отличаются, как правило, лаконичностью, так как имеют чаще всего одну грамматическую основу и минимальное количество распространителей (второстепенных членов). Нередки односоставные неопределенно-личные и безличные предложения. ЯИ на грамматическом уровне, как и на других ярусах языковой системы, в рассказах Добычина не ярко выражена, но является важным средством реализации авторского замысла. Так, антропоним *Козлова* в названии рассказа и самом тексте с учетом его содержания, вызывающего у читателя гнетущее чувство «козловости» (=дьявольщины, поскольку традиционными атрибутами дьявола считаются козлиные рога и копыта) происходящего, может рассматриваться как окказиональный омофон *козлово* (= плохо), т.е. как потенциальное слово категории состояния (по аналогии с просторечными *хреново*, *фигово* и т.п.). Здесь ЯИ на морфологическом (частеречном) уровне неразрывно связана с лексической: амфиболичностью на почве омофонии.

Другим характерным для идиостиля Добычина намеренным нарушением языковой нормы в игровых целях стало контекстуальное смешение форм совершенного и несовершенного вида глагола, которое вызвано желанием автора соединить однократность и многократность описываемого действия в одном эпизоде, «картинке», что придает происходящему оттенок фарса: *Кукин остановился и обдергивал рубашку* («Встречи с Лиз»), *Иностранцы вылезли из поезда и говорили речи* («Ерыгин»), *Полушалчиха пришла из кухни и, гордясь, стояла* («Конопатчикова») и т. п.

При рассмотрении ЯИ на фонетическом уровне особого внимания заслуживает фамилия *Ленинградов* в рассказе «Ерыгин», явно придуманная автором, поскольку такая фамилия не могла существовать: Петроград был переименован в Ленинград 26 января 1924 года – на четвертый день после смерти Ленина, и рассказ был написан в том же 1924 году. Само слово *Ленинград* Добычин использует в тексте несколько раз, словно пытаясь осмыслить и обыграть этот топоним, воспринимаемый автором как продукт новояза (наряду с именем девочки *Красная Пресня* и другими вербальными приметам эпохи), символизирующий отречение в Советской России от старого мира с его культурными традициями, национальной идеей, уровнем образования, религией и т. д. уже на высшем уровне – переименования столицы. Стремление писателя обыграть новый топоним находит в финале рассказа выражение в искусственной фамилии ответственного работника: товарища *Ленинградова*. Эта фамилия создает интересную ЯИ на фонетическом уровне: в последнем абзаце даже возникает определенная ритмико-интонационная структура за счет паронимии этого окказионализма с несколько раз оппозитивно повторяющейся, ассоциативно связанной в сознании писателя фамилией *Гадова*, а также аллитерации звука [Г] в употребленных в одном контексте словах *интеллигентка, Гадова, Ленинградов*.

ЯИ на фонетическом уровне реализуется в характерных для идиостиля Добычина, ритмико-интонационной организации его текстов повторениях сочетаний звуков в начале контекстуально близких слов: *Лиз лиловая, с лиловым зонтиком, с желтой лентой в выкрашенных перекисью водорода волосах, смотрела* («Встречи с Лиз»). В данном случае автор с помощью фонетической ЯИ акцентирует очарованность персонажа (Кукина) предметом его страсти. В том же рассказе созвучие начальных звуков во фразе Золотухиной *Я одевалась у де-Ноткиной. "Моды де-Ноткиной"...* и

аллитерация [д] способствует созданию ностальгического «аромата» воспоминаний героини о ее жизни в Санкт-Петербурге. Ср.: во фразе *Гуляли чванные богачки Фрумкина и Фрадкина* (Савкина) повтор начальных звуков [фр] в соседних фамилиях, ассоциирующихся с популярным в то время разговорным словом *фря* (жеманница, кривляка, позерка и т.п.), в соединении с ироническим сочетанием *чванные богачки* выражает презрительно-насмешливое отношение автора к этим чванливым дамам.

Таким образом, языковая игра в рассказах Л. Добычина используется автором на всех уровнях системы языка. Основным из них традиционно является лексический, на котором маркерами идиостиля писателя выступают парадокс и амфиболия. На фонетическом уровне воплощению авторского замысла способствуют анафорический повтор нескольких начальных звуков в соседних словах и аллитерация, на словообразовательном – использование постфикса *-ся*, привносящего семантический оттенок пассивного проявления признака, в глаголах, которые обычно употребляются без постфикса, и перенасыщение текста аббревиатурами как яркими приметами советского новояза; на грамматическом – нарочитое смешение в одном простом предложении видовых форм глагола. ЯИ в идиостиле Добычина носит преимущественно имплицитный характер на всех ее уровнях, которые органически взаимосвязаны в тексте, и выполняет различные стилистические функции, основными из которых являются выражение иронического отношения автора к действительности и речевая характеристика персонажа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бутакова, А.Д.* Семантические парадоксы в условиях языковой игры: на материале периодики: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / А.Д. Бутакова. – Волгоград, 2015. – 19 с. – Место защиты: Волгогр. гос. соц.-пед. ун-т.
2. *Голубева, Э.С.* Писатель Леонид Добычин и Брянск / Э.С. Голубева. – Брянск: Автограф, 2005. – 130 с.
3. *Добычин, Л.* Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; Журнал «Звезда», 2013. – 544 с.
4. *Ерофеев, В.В.* Поэтика Добычина, или Анализ забытого творчества // Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов. – Москва: Советский писатель, 1990. – С. 185–201.
5. *Ивин, А.А.* Словарь по логике / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров. – Москва: ВЛАДОС, 1998. – 383 с.

6. Москвин, В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры: терминологический словарь / В.П. Москвин. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. – 940 с.

7. Норман, Б.Ю. Игра на гранях языка / Б.Ю. Норман. – Москва: Флинта: Наука, 2006. – 344 с.

8. Рахимкулова, Г.Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова (к проблеме игрового стиля): автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.02.01, 10.02.19 / Г.Ф. Рахимкулова. – Ростов-на-Дону: Рост-кий гос. ун-т, 2004. – 46 с.

9. Санников, В.З. Лингвистический эксперимент и языковая игра / В.З. Санников // Вестник Моск. ун-та. Сер.9. Филология. – Москва, 1994. – № 6. – С. 25–28.

10. Узбеков, Т.С. Языковая игра: парадокс и абсурд / Т.С. Узбеков // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – Москва, 2017. – Т. 8. – № 3. – С. 735–745.

УДК 81'3

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В РАССКАЗАХ Л. ДОБЫЧИНА

(на примере рассказов «Козлова» и «Встречи с Лиз»)

Анастасия Олеговна Вороничева

В статье рассматриваются средства создания женских образов в рассказах Л.И. Добычина «Козлова» и «Встречи с Лиз», написанных в один и тот же период жизни автора – с 1923 по 1924 годы. Названные средства принадлежат к различным уровням языка и тесно взаимодействуют между собой, способствуя созданию в тексте внешнего и внутреннего портрета как главных, так и второстепенных женских персонажей.

Ключевые слова: женские образы, персонажи, рассказы, языковые средства, Л. Добычин, Козлова, Встречи с Лиз.

LINGUISTIC MEANS OF CREATING FEMALE IMAGES IN THE STORIES OF L. DOBYCHIN

(using the example of the stories "Kozlova" and "Meetings with Liz")

Anastasiya Voronicheva

The article examines the means of creating female images in L.I. Dobychin's short stories "Kozlova" and "Meetings with Liz", written in the same period of the author's life – from 1923 to 1924. These tools belong to different levels of language and interact

closely with each other, contributing to the creation of an external and internal portrait of both main and secondary female characters in the text.

Keywords: female images, characters, stories, language tools, L. Dobychin, Kozlova, Meetings with Liz.

Женские образы в прозе Л. Добычина нередко играют центральную роль. Так, в рассказах «Козлова» [3, с. 49–53] и «Встречи с Лиз» [3, с. 54–59] фамилия и имя главных героинь (соответственно) занимают в тексте «сильные позиции» – вынесены в названия произведений (как и в рассказах «Савкина», «Конопатчикова», «Сорокина»), а заглавие, по словам Н.А. Фатеевой, есть не что иное как «свернутый текст» [4]. Вместе с тем нельзя не учитывать, во-первых, возможность неоднозначности собственного имени, в том числе индивидуально-авторской, в художественном тексте, поскольку «полисемия и омонимия охватывают не только нарицательные имена, но и сферу ономастики» [2, с. 90]; во-вторых, возможность обыгрывания писателем внешней омонимии корней собственного имени в его конкретной грамматической форме и созвучного нарицательного, так как «слово в зависимости от его конкретного фонетико-графического и грамматического оформления может вступать в омофонические, омографические или омоформические отношения с другим словом» [1, с. 76].

Описание внешности Козловой – более или менее подробное – дается в рассказе несколько раз в различных ситуациях, но при этом в большей степени ее портрет детализируется при сопоставлении героини с кем-то из других персонажей. В начале рассказа – с мосье Пуэнкарэ: «Потом он берет за шляпу, Козлова встает, и они отражаются в зеркале: он, аккуратненький, седенький, раскланивается, она – **прямая**, в длинном платье, пальцы левой руки в пальцах правой, тонкий нос немного наискось, на узких губах – старомодная улыбка (выделено нами – А.В.)».

При этом в подобных фрагментах для характеристики внешности как самой Козловой, так и тех, с кем она сопоставляется, могут использоваться слова различных частей речи и разные грамматические конструкции, но начинается этот описательный ряд, как правило, с имени прилагательного в функции сказуемого или согласованного определения (подчеркнуты в тексте).

В приведенном выше примере портрет Козловой создается посредством четырех простых предложений в составе сложного бессоюзного, в первом из которых описательную функцию выполняют два однородных сказуемых.

Если в предыдущей цитате образы главной героини рассказа и мосье Пуэнкарэ скорее сближаются – именно такими хорошо подходящими друг другу саму себя и мосье, представителей «бывшего мира», видит в зеркале Козлова, – то в следующих двух отрывках она и внешне, и внутренне противопоставляется двум женским персонажам, являющимся в произведении приятельницами главной героини, – Сусловой и Сутыркиной: «Иногда приходила Сулова, и долго пили чай; *хозяйка – чинная, с любезной улыбкой, гостья – растрепанная, толстая, с локтями на столе и шумными вздохами*» (выделено нами – *А.В.*)» и «Вышли вместе: *Козлова – степенная, в синем газовом шарфе с расплывчатыми желтыми кругами, Сутыркина – вертлявая, в старой соломенной шляпе с перьями*» (выделено нами – *А.В.*)».

Эти противопоставления – своеобразный сигнал для читателя о том, что в дальнейшем главная героиня, верная своему дореволюционному прошлому и не собирающаяся примириться с новой действительностью, разочаруется в обеих своих подругах: в Сусловой – потому, что увидит последнюю марширующей первого мая с «разинутым ртом», а в Сутыркиной – из-за того, что та не станет хранить верность прежним идеалам и будет всячески стараться соответствовать новым веяниям. По сути, обижает Козлову в поведении приятельниц одно и то же – их стремление приспособиться к советской реальности, которую она сама не принимает (но Сулову, как давнюю свою хорошую знакомую, Козлова в конце рассказа все-таки простит), поэтому в тексте «*круглощекая*», «*красная*, в большом платке, с петухом под мышкой» Сулова и «*франтоватая старушка с красными щеками*» Сутыркина внешне уподобляются друг другу. Причем ассоциирующийся с Революцией и началом советской эпохи красный цвет, присутствующий в описании внешности обоих этих второстепенных персонажей, имеет в тексте символическое значение (*ср.*: в рассказе «Савкина» главная героиня перед тем, как она промарширует несколько кварталов, показана следующим образом: «Савкина, потряхивая *круглыми щеками*, взглядывала на исписанную *красными* чернилами бумагу и тыкала пальцем в буквы машинки» (выделено нами – *А.В.*)» (вновь красный цвет и круглые щеки присутствуют в описании персонажа; последние, вероятно, говорят, о здоровье и жизнеспособности – в том числе о способности адаптироваться в новой обстановке)).

Эти две героини в рассказе как бы оттеняют главную. Они выглядят менее привлекательными, но более живыми по сравнению с Козловой с ее

старомодной улыбкой. Об этом же говорят эпитеты, с которых начинается каждое из сопоставляющих Козлову с другими действующими лицами описание её внешности: *прямая – чинная – степенная*.

Это «застывшая оболочка», лишённая внутреннего содержания, и ее верность прежним идеалам скорее вызывает у читателя ироническую улыбку, чем восхищение, на которое, вероятно, рассчитывала бы сама Козлова. Она, хоть и является в рассказе главной героиней, лишена душевной глубины. «Она остановилась, наклонила набок голову и, держа левую руку в правой, *картинно* любовалась (выделено нами – А.В.)», «Козлова слушала с таким лицом, *как будто у нее во рту была конфета...* (выделено нами – А.В.)». Выделенные нами эпитет и сравнение в тексте показывают наигранность, неискренность в поведении Козловой.

Контраст в этом произведении возникает как при сопоставлении главной героини с Суловой и Сутыркиной, так и в образе самой Козловой. Она, улыбаясь, кланяется родительским могилам: «Зашла на кладбище с похожими на умывальники памятниками и, *улыбаясь, поклонилась родительским могилам...* (выделено нами – А.В.)», с «светлым лицом» встречая Пасху, ругает «дурищу Сулову», а из призыва Сутыркиной: «Когда вы с кем-нибудь поссоритесь, молитесь Иоанну-воину. Я всегда так делаю, и знаете – ее забрали и присудили на три года», делает вывод, что та – женщина хорошая и религиозная, что говорит о полной нравственной дезориентации самой Козловой.

Таким образом, в рассказе «Козлова» основным средством создания женских образов является контраст – как между главной и второстепенными героинями, так и между внешней благочинностью и внутренней бездуховностью самой Козловой, ее внешней изысканностью и обыденной неблагозвучной фамилией. В последних двух случаях на основе контраста строится такой троп, как ирония. В создании самого контраста на уровне стилистики участвуют эпитеты, на морфологическом и синтаксическом уровнях – прилагательные (в большей степени) и различные предложно-падежные формы, выполняющие в предложении функцию сказуемого или определения, а также отдельные предложения, часто – неполные.

Образ главной героини рассказа «Встречи с Лиз» (в этом году исполняется сто лет со дня написания произведения) также строится на контрастах. Контрастны ее изящное имя «Лиз» и фамилия «Курицына» (что придает тексту иронический оттенок), контрастны преобладающие в описании этого персонажа цвета: «Шевеля на ходу плечами, высоко подняв

голову, с победоносной улыбкой на *лиловом* от пудры лице, Лиз Курицына свернула с улицы Германской Революции на улицу Третьего Интернационала. С каждым шагом поворачивая туловище то направо, то налево, она размахивала, как кадиллом, плетеным веревочным мешком, в который был втиснут *голубой* таз с *желтыми* цветами (выделено нами – А.В.); «Лиз *лиловая*, с *лиловым* зонтиком, с *желтой* лентой в *выкрашенных перекисью водорода* волосах, смотрела (выделено нами – А.В.)». Лиловый и синий цвета здесь, вероятно, символизируют грядущий трагический уход героини из жизни (как известно, в финале рассказа Лиз утонет), и вместе с тем лиловый цвет, которого на протяжении повествования в облике Лиз становится все больше (в начале рассказа – лиловое от пудры лицо, в середине – уже вся Лиз) говорит, с одной стороны, о приближении смерти, а с другой – о все большей неестественности Лиз – о её растущем желании «повертеть хвостом перед мужчинами», как выразилась мать Ривы Голубушкиной. Желтый цвет (выкрашенные перекисью водорода волосы в тексте являются также косвенным цветоносителем) символизирует солнечный свет и саму жизнь.

Функцию характеристики главной героини в рассказе выполняют различные языковые средства. Глаголы, деепричастия и деепричастные обороты (*шевелия на ходу плечами, высоко подняв голову, свернула, с каждым шагом поворачивая туловище то направо, то налево, размахивала, размахивая под музыку руками, маршировала и вертела поясницей*) изображают Лиз одновременно вертлявой (она постоянно вертит то туловищем, то поясницей, то плечами, то «хвостом»), поворачивает с улицы на улицу и погибает, заплыв за поворот) и гордой собой. О последнем говорят и эпитеты *победоносной, высоко, торжествующе*, являющиеся по своей частеречной принадлежности именем прилагательным и наречиями, и сравнение *как кадиллом*, придающее особую торжественность и вместе с тем иронический оттенок облику Лиз.

Во время последней своей встречи с Лиз Кукин замечает, что та, засмеявшись, «покачнулась, сорвалась с места и отправилась». Данный ряд однородных сказуемых, выраженных глаголами, вызывает ассоциации с отправляющимся в плавание кораблем и также предсказывает скорую гибель героини.

Торжествующая, смотрящая на мир с победоносной улыбкой Лиз, как и Козлова, противопоставляется другим женским персонажам в рассказе и выглядит еще ярче на их фоне. Сначала – бабам, которые «ложились на

брюхо и, свесив голову, сосали воду». Их любовавшийся перед этим Лиз Кукин злорадно называет животными.

Безусловно, участвующая в демонстрациях, марширующая, щебечущая с подругой о том, как попасть в губсоюз, молодая, прекрасно «встроенная» в новую советскую действительность Курицына противопоставляется пожилым матери Кукина – «*седенькой*, в ситцевом платье» – и ее приятельнице Золотухиной – «поджарой, в гипюровом воротнике, заколотом *серебряной* розой». Эти персонажи описываются посредством согласованных и несогласованных определений, и в образах обеих женщин присутствует серый (седой) или серебристый (серебряный) цвет, что символизирует почтенный образ этих героинь, которые ностальгируют по дореволюционному прошлому и совершенно необоснованно надеются на то, что сменится режим.

Кроме того, яркой, привлекающей к себе внимание Лиз противопоставляется невзрачная хромоногая Рива Голубушкина, постоянно от недостатка этого внимания «выкатывающая груди» в разговоре с Кукиным, и ее мать – «кругленькая, в гладком черном парике с пробором», описанная тоже при помощи согласованных и несогласованных определений. Здесь налицо контраст между обликами размашистой, вертлявой, светловолосой Курицыной и аккуратненькой темноволосой матерью Ривы.

И, конечно, главный антипод Лиз в рассказе – это Фишкина. У нее, как и у матери Ривы, *черная прическа* (примечательно, что у мысленно мечущегося между блондинкой Курицыной и брюнеткой Фишкиной Кукина волосы бесцветные): «Стояла, вглядываясь в тучи, коротенькая, черная, прямая и презрительная», «По улице, презрительно поглядывая, черненькая, крепенькая, в короткой чесунчовой юбке и голубой кофте с белыми полосками, шла Фишкина». В первую очередь Фишкину характеризуют следующие эпитеты: *черная, черненькая, прямая, коротенькая, крепенькая, презрительная*. Идея тьмы в образе этой героини усиливается не только при помощи употребления паронимов *черная – черненькая*, но и за счёт того, что Фишкина вглядывается в тучи (косвенный цветonosитель).

Лиз постоянно в движении – крутится, поворачивает и поворачивается, Фишкина – стоит или спокойно идет, Курицына вертлявая – Фишкина прямая, Лиз смотрит на этот мир победоносно и торжествующе и в то же время наслаждается им – Фишкина постоянно презрительно поглядывает,

у Курицыной есть романтическое имя – у Фишкиной имени нет, Фишкина обладает властью, Лиз – нет.

Если в облике Курицыной преобладает лиловый цвет, то в образе Фишкиной – желтый: «Она надела *желтую* телячью куртку и ушла (выделено нами – *А.В.*)». В финале рассказа Фишкина идет «в короткой чесунчовой юбке и голубой кофте с белыми полосками». Чесунчовая – юбка, сшитая из плотной (как сама Фишкина) шелковой ткани желто-песочного цвета. Следовательно, прилагательное *чесунчовая* является в тексте косвенным цветоносителем, говорящим о том, что Фишкина, в отличие от Лиз, останется в этом солнечном мире и будет господствовать над окружающей ее «обывательщиной», которую она так презирает.

Голубая с белыми полосками кофта Фишкиной напоминает тельняшку моряка и, возможно, говорит о том, что Фишкина «выплывет» в этой жизни – опять же в отличие от Лиз.

Среди эпитетов, характеризующих и главных, и второстепенных героинь, можно выделить «доминанты», в которых передается основная внешняя черта того или иного женского персонажа. Как правило, с подобных доминант начинается описательный ряд: Козлова – *прямая, чинная, степенная* (доминанты взяты из трех разных описаний персонажа); Сулова – *растрепанная, красная*; Сутыркина – *вертлявая, франтоватая*; Лиз Курицына – *лиловая*, Кукина – *седенькая*, Золотухина – *поджарая*; Рива Голубушкина – *хромоногая*, ее мать – *кругленькая*, Фишкина – *коротенькая, черненькая*.

Таким образом, основным средством построения образов главных героинь рассказов Л. Добычина «Козлова» и «Встречи с Лиз» является контраст – как между образами главного и второстепенных женских персонажей, так и между различными внутренними качествами и особенностями внешности самих героинь, их именем и фамилией, стремлениями и фамилией. Второй из этих типов контраста в произведении, как правило, создает иронию.

Противопоставление в тексте возникает за счет употребления языковых средств различных уровней: на уровне стилистики – эпитетов, сравнений и цветописи, на уровнях морфологии и синтаксиса – прилагательных и предложно-падежных форм, выполняющих в предложении функцию определения или сказуемого, глаголов в роли сказуемого, наречий, деепричастий и деепричастных оборотов, являющихся обстоятельством

образа действия, однородных членов предложений, простых предложений в составе сложного бессоюзного.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вороничев, О.Е.* К вопросу об омонимии и смежных явлениях / О.Е. Вороничев // Русский язык в школе. – 1999. – № 4. – С. 71-77.

2. *Вороничев, О.Е.* О многозначности и омонимии имен собственных / О.Е. Вороничев // Начальная школа плюс До и После. – 2012. – № 6. – С. 90–94.

3. *Добычин, Л.* Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; Журнал «Звезда», 2013. – 544 с.

4. *Фатеева, Н.А.* О лингвопоэтическом и лингвосемиотическом статусе заглавий стихотворных произведений: (на материале русской поэзии XX в.) / Н.А. Фатеева. – Москва: Астрель, 1991. – 280 с.

УДК 821.161.1

СОБЫТИЕ ПО-ДОБЫЧИНСКИ, ИЛИ ПОРТРЕТ ЭПОХИ В СТИЛЕ ФИЛОНОВА

Галина Вячеславовна Карташова

В статье анализируются особенности категории «событие» как элемента сюжета в контексте художественного метода Л. Добычина на материале рассказа «Портрет», а также сопоставляется добычинский принцип организации текста с «аналитическим методом» художника Павла Филонова.

Ключевые слова: Л. Добычин, П. Филонов, событие, сюжет, семантические линии, «аналитический метод».

A DOBYCHINSKY EVENT, OR A PORTRAIT OF AN EPOCH IN THE STYLE OF FILONOV

Galina Kartashova

The article analyzes the features of the category "event" as an element of the plot in the context of L. Dobychin's artistic method based on the material of the story "The Portrait", and also compares the Dobychin principle of text organization with the "analytical method" of the artist Pavel Filonov.

Keywords: L. Dobychin, P. Filonov, event, plot, semantic lines, "analytical method".

Такое, казалось бы, простое понятие, как событие в литературоведении имеет весьма неоднозначные определения. Попробуем рассмотреть некоторые из них в контексте художественного метода Л. Добычина на примере его рассказа «Портрет» [5, с. 95–102]. Говоря о категории «событие», лингвисты прежде всего опираются на определение, которое дал Ю.М. Лотман в своей работе «Структура художественного текста»: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» [8, с. 282]. «Что такое в данном случае “семантическое поле”?» – рассуждает автор учебного пособия по теории литературы Н.Д. Тамарченко. – По-видимому, перед нами синоним традиционно используемого в анализе лирики термина “тематическое поле” (поле значений, общее для определенной группы слов)» [11, с. 183–184].

Однако в нашем случае речь идет не о лирике, а об эпическом произведении, и в той же работе Лотман высказывается более определенно, называя событие «единицей сюжетосложения»: «Событие принимается за мельчайшую нерасторжимую единицу сюжетного построения...» [8, с. 280]. В случае Добычина сюжет, безусловно, превалирует над фабулой. Фабулу большинства добычинских рассказов можно выразить одним–двумя предложениями. В частности, фабула рассказа «Портрет» заключается в том, что героиня почти год пытается найти человека в кепке с клапаном, который ощупывал ее в толчее при входе в кинотеатр. М.М. Бахтин в своих лекциях по истории русской литературы анализировал кризис фабулы, проявившийся примерно со второй половины XIX века и ставший особо заметным в произведениях молодых писателей 20-х гг. XX века. Он же отмечал, что у некоторых из них «бесфабульное произведение дано осознанно» [1, с. 386]. К таковым он относил рассказы Евгения Замятина и отмеченные одобрением Добычина «Записки Ковякина» Леонида Леонова. Бахтин обратил внимание на то, что «у Леонова герой настолько вкраплен в фон, что не отличается от него; герой дан в вещном окружении» [1, с. 387]. Не справедливо ли данное замечание и по отношению к героям Добычина? Ведь из его текстов мы узнаем множество бытовых деталей существования персонажей и совсем ничего не знаем об их переживаниях и мировоззрении.

Итак, в случае Добычина мы наблюдаем сознательное пренебрежение фабулой. А вот сюжетное раскрытие истории, изложенной в рассказе «Портрет», складывается из четырех тщательно выверенных частей, каждая из которых содержит ряд переплетающихся и продолжающих друг друга событий. Эти события связаны не только с главной героиней текста, но и с

второстепенными персонажами, а также животными, растениями и даже природными явлениями. Поскольку, по замечанию Лотмана, «наряду с общей семантической упорядоченностью текста, имеют место и локальные, каждая из которых имеет свою понятийную границу, событие может реализоваться как иерархия событий более частных планов» [8, с. 282], уподобимся Добычину и будем обозначать важные для героини События с заглавной буквы, а прочие – с прописной.

Рассмотрим семантическое поле «хозяева – гости». Первая и вторая части рассказа начинаются с описания каких-либо действий «хозяина», после чего он больше не упоминается. В третьей и четвертой «хозяин» замещается «хозяевами», которые вдвоем действуют более энергично: подслушивают, бросаются за грушами, перелезают на соседний двор и упоминаются в тексте дважды – в начале и в середине. Гости, а точнее «гостьи», напрямую связаны с «маман» и ее религиозными увлечениями, а героиня и ее отец их явно избегают. В рассказе прослеживается целый ряд событий, раскрывающих эту тему: выборы дьякона, диспут с участием лидера обновленцев митрополита Введенского, празднование Пасхи и т. д. «Гостьи» всегда нарядные, и с ними ассоциируется запах крема для обуви, что добавляет в данный семантический ряд «чистильщика обуви» и «шнурки для башмаков». Линия «гостий» идет по нисходящей. В четвертой части они не упоминаются, а «маман», вздыхая, убирает «свой поминальник за горчишницу». Итак, есть «хозяева» и «гостьи». Каков же статус героини и ее семьи? Скорее всего, они приезжие, квартиранты. Героиня вспоминает Невский «с автомобильными лучами и кружащимися в них снежинками», а Прохорова называет ее «чуждой элементкой». Прослеживается биографическое сходство героини с автором – Леонидом Добычиным.

Рассказ «Портрет» – единственный из рассказов брянского цикла, написанный от первого лица. От первого лица написан и роман Добычина «Город Эн», над которым он работал в тот же временной период. Т.А. Шеховцева считает «Портрет» «своеобразной репетицией дискурсивной манеры «Города Эн», в котором «Добычин осуществляет своего рода самоидентификацию: ставит в центре героя, а не героиню, сохранив особенности мировидения и усилив автобиографические черты» [14, с. 82]. Но и в «Портрете» эти черты неплохо прорисованы: отец героини врач, она служит в какой-то конторе, где щелкают счеты, «гостьи» приносят газету с рекламным изображением Анны Чилиг, которое помещалось в «Двинском листке» на протяжении нескольких лет, мать героини, именуемая, как и в

«Городе Эн», «маман», интересуется слухами о взятии поляками Полоцка – города в Витебской губернии, в которой родился Добычин. Но можно ли отождествлять героиню «Портрета» с автором? Наверное, можно, но в том смысле, в каком отождествлял себя столь почитаемый Добычиным Флобер с Эммой Бовари. Но Флобер дает своей героине и имя, и фамилию, и судьбу, а Добычин – всего лишь Событие. Но что же это за Событие?

Так или иначе, событие предполагает выход за рамки обыденного, того, что является нормой в системе бытования персонажей. Добычин готовит нас к значимости События в жизни героини, намеренно подчеркивая контраст между ним и повседневностью навязчивым употреблением речевой конструкции «как всегда». В первой части рассказа это словосочетание повторяется пять раз и два раза в третьей, особенно эффектно выглядит последнее предложение, в котором мы его встречаем: «В театре, как всегда, стреляли». Событие происходит на паперти бывшей церкви, превратившейся в кинотеатр. В толкотне у двери некто в кепке ощупывает героиню, она пытается его догнать, но не успевает, так как ее останавливает идущий навстречу отец. Что именно хотела она сказать этому человеку, остается неизвестным, как и то, с какой целью она его разыскивала, присматриваясь к прохожим. По крайней мере, в тексте об этом не сказано. То, что он написан от первого лица, не добавляет читателю сведений о мотивации героини, ее переживаниях и надеждах. Внутренний монолог отсутствует, отношение к окружающим и их поступкам ограничивается спонтанными реакциями, которые описываются с помощью оценочных прилагательных в предложениях со смещенным синтаксисом. Например, «На крыльце, таинственный, хозяин задержал нас», «Я свернула в садик, нелюбезная» и т. д.

События личного плана представлены на фоне повседневной жизни города, приспособляющегося к новым историческим реалиям. Лингвисты отмечают неразрывную связь понятия «событие» с хронотопом художественного текста. Например, в учебном пособии по филологическому анализу текста дается следующее определение: «Событие – это текстовая категория, которая связана с описанием различных действий субъекта и объекта в определенном пространстве и времени» [2, с. 331]. Рассказы брянского цикла Добычина изобилуют деталями, указывающими на реальные локации и приметы эпохи, но никому не придет в голову рассматривать их в качестве хроники. Все эти детали – элементы, из которых выстраивается строгая композиция текста. Рассказ «Портрет» особенно

показателен в этом отношении. В письме Михаилу Лозинскому от 17 ноября 1929 г. Добычин называет его «самым выверенным из всего, что я делал» [5, с. 301]. Действительно, каждая линия имеет свое продолжение, отдельные фрагменты, как частицы пазла, складываются в единое полотно. Дремлющие бездомные собаки, лошади, растения (циннерария), даже времена года являются такими же полноправными участниками общего хора, как физкультурники, общественники, солдаты и милиционеры. Сообщение о том, что «кошка, тряся стул, лизала у себя под хвостиком», равноценно сведениям о заседании «общества друзей библиотеки». «Самое микроскопическое событие занимает некоторый объем в общей картине мира, т. е. неустранимо обладает также пространственными координатами, предполагая нераздельное единство пространства и времени, в рамках которых оно феноменально простирается», – так раскрывает принцип хромотипичности категории «событие» доктор филологических наук В.И. Тюпа [12].

Итак, цепь незначительных событий составляет со-бытие объектов повествования. Но определяет ли это бытие сознание или, напротив, определяется им? 1929 год, новые реалии как индустриальные, так и общественно-политические. В рассказе немало признаков нового быта. Первые четырехэтажные дома (их построили в 1927–29 гг. по проекту конструктивиста Гринберга), электрическая реклама, автобусы, аэропланы (с 1926 г. в Брянске началось строительство аэродрома, а с 1927 г. сформирована эскадрилья, в которой летал в том числе и знаменитый Валерий Чкалов). Все это соседствует с извозчиками, самоварами, стариками на завалинках.

Такое же смешение присутствует и в общественной сфере. Герои участвуют в мероприятиях новой власти, но насколько осознанно они это делают? Скрытая насмешка Добычина буквально пронизывает текст. Кандидат на дьяконскую должность в галифе козыряет своим пролетарским происхождением, на паперти продают билеты в кино, празднование Пасхи совмещено с «днями есенинщины», обоз с картошкой является ответом «китайским генералам», а отец героини интересуется приемлемостью идеологии американского фильма, в котором герой в исполнении Ричарда Толмеджа «в безрукавке и коротеньких штанишках» (рифма с физкультурниками) «лечился от любви». Торжественность вальса «На сопках Маньчжурии» тут же перечеркивается нецензурным каламбуром о Пушкине и неприличным стишком «В магазине Кнопа...» Вот что является

органичным и естественным для этого якобы «нового» общества! Завершается этот фрагмент многозначительным указанием маман на Библию: «Все, все предсказано здесь». Формальность участия обывателей в обновляющейся социальной жизни выражается и в подсознательном искажении модных слов. «Фызыккультура», – говорит хозяин, и Добычин последовательно разоблачает физкультурников: сначала они предстают «в лиловых безрукавках», затем, «благовоспитанные», в трусиках и, наконец, полностью обнажаются. «Лозгуны? – спрашивает Иванова у Жоржика, раскрашивающего обличающий Троцкого плакат. «Лозгуны», искаженное «лозунги», фонетически приближает нас к слову «лузга» и кавалерам, покупающим семечки на паперти. Да, молодые мужчины в рассказе именуется героиней исключительно «кавалерами». Возможно, это отсылка к фильмам с участием упоминаемого в рассказе Ричарда Толмеджа «The Merry Cavalier» 1926 и «The Cavalier» 1928 годов. Таким образом, в сознании героини досоветская и советская действительность перемешиваются с кинематографическими грезами.

Иронизирует Добычин и над стремлением новой власти переименовать все и вся. Улицу Московскую в «Портрете» он превращает в улицу Москвы, подчеркивая абсурдность безудержных изменений. «Идея этой улицы та, что она была просто Московская, но ее переименовали по случаю революции», – пишет он М.Л. Лозинскому 17 ноября 1929 г. В реальности она стала улицей Третьего Интернационала, а позже улицей Калинина. Похожий прием использовал Юрий Олеша в пьесе «Нищий»¹, у персонажей которой состоялся следующий диалог:

«МАТЬ. Вы куда уезжаете?

ЗАНД. В Сталинград.

МАТЬ. Где это?

ЗАНД. Так называется теперь Царицын.

МАТЬ. А я родилась в Витебске. Витебск теперь никак не называется?

ЗАНД. Нет.

МАТЬ. А мне говорили, что Витебск теперь называется Смоленск» [9, с. 190–217].

Напомним, что планировалось участие и Олеси, и Добычина в сборнике «Ванна Архимеда» [6, с. 35–36]. В уже упомянутом письме Лозинскому от 17 ноября 1929 г. Добычин предлагает поместить рассказ «Портрет» именно туда: «Давайте отдадим это в альманах с новаторами:

¹ Пьеса не была завершена. Отрывки из неё публиковались в «Литературной газете» 19 октября 1930 г. и в «30 дней», № 6, 1932 г.

выгоды Вы мне уже изобразили, а в «Звезду» какого бы то ни было рода мне все равно навряд ли попасть» [5, с. 301].

Добычин, на глазах которого переименовали не только улицу, на которой он жил, но и номер дома, что его особенно впечатлило (об этом он упоминает в письме к Лидии Варковицкой от 2 декабря 2027 г. [4, с. 116]), показывает нам, что никакие внешние преобразования не изменят сути обывателя, если он к этому не готов: кокетливая Иванова, припудрившись, пойдет на лекцию посмотреть, «нет ли там чего», «Жоржик с электрической» воспользуется услугами прачки, а прогрессивную товарища Шацкину будет сопровождать нагруженная корзинами «кухарка в синей кике».

Добычинская «фига в кармане» не осталась незамеченной прозорливой советской критикой, сборник «Портрет» удостоился рецензий с говорящими заглавиями «Позорная книга» [10] и «Автопортрет врага» [7], в которых творчество Добычина оценивается исключительно с точки зрения классовой борьбы. Однако первая публикация рассказа «Портрет» в третьем номере журнала «Стройка» в 1930 г. предварялась довольно любопытным редакторским комментарием: «Необычный метод работы писателя Л. Добычина, вызывавший и вызывающий большие споры, представляет собою некоторый интерес и для широкого читателя, следящего за путями развития нашей современной литературы и творческими поисками ее отдельных представителей. Предполагая еще вернуться к творчеству Л. Добычина, в специальном фельетоне, редакция считает нужным оговорить пока следующее: рассказ Добычина, субъективно очень любопытный, объективно – в условиях сегодняшнего состояния советской литературы – знаменует собой то же самое, что и стихи Н. Заболоцкого. „Аналитическое“ восприятие мира, разлагающее этот мир на отдельные „предметные“ детали, еще не соединенные между собой никакой органической связью, это уже есть то свойство, которое таит в себе опасность типично буржуазного мировоззренческого распада. Этой характерной тенденции, типичной сейчас для целой группы писательской молодежи, в ближайшем номере будет дан разбор более обстоятельный и подробный» («Стройка», 1930, 31 марта, № 3. – С. 7–8.). Если отбросить идеологическую составляющую данной заметки, мы видим попытку подобраться к пониманию творческого метода Добычина, и автор предисловия находит ключевое понятие: «аналитическое восприятие мира». Он проводит параллели со «Столбцами» Николая Заболоцкого, но еще очевидней напрашивается сопоставление с работами теоретика и практика «аналитического метода» художника Павла Филонова.

Сложно найти более непохожих в личностном и мировоззренческом плане людей, чем Павел Филонов и Леонид Добычин. Однако их подход к организации своих произведений имеет немало общих черт.

Важным понятием теории «аналитического метода» Павла Филонова является «сделанность». «Цель наша – работать картины и рисунки, сделанные со всей прелестью упорной работы», – провозглашено в «Заявлении интимной мастерской живописцев и рисовальщиков “Сделанные картины”» [13]. Такая «сделанность» – итог аналитической мыслительной работы, полотна составляются из отдельных элементов и становятся «формулами» абстрактных понятий, явлений природы и социальных концепций. Добычин, в свою очередь, необыкновенно трепетно относился к тому, как сделаны его тексты, неоднократно просил издателей заменить то или иное слово в уже опубликованных рассказах. В письмах Корнею Чуковскому и Михаилу Слонимскому он неоднократно называл свои произведения «изделиями» [5, с. 248, 249, 251, 252, 271]. Особенность стиля Павла Филонова – такая организация картины, когда подобно мозаике в единое полотно соединены отдельные кристаллические ячейки. Так и рассказы Добычина, особенно «Портрет», который, напомним, автор назвал «самым выверенным» из того, что сделал, составлены из пересечения множества семантических линий, дискретно проходящих через весь текст. Если мы прочитаем отдельно взятый абзац из рассказа «Портрет», он может показаться набором предложений, не имеющих между собой смысловых связей. Рассмотрим, например, финальные строки рассказа: «Я удалялась величаво. Лев рычал. Пронзительно играя, похороны двигались, невидимые, за рекой». Найти связь между элементами невозможно, если не помнить все предшествующие предложения. Причем здесь лев? За восемь абзацев до финального читаем: «Звери в балагане вскрикивали». А еще за десять до этого: «В цирке щелкал хлыст». Что касается похорон в финальном предложении, то речь идет о похоронах летчика, линия которого является одной из доминирующих в рассказе и даже выходит за его рамки (на могилу летчика с установленным вместо креста пропеллером приходят герои рассказа «Отец») [5, с. 83].

Вот так и построен рассказ «Портрет» – отдельные линии пунктиром проходят через текст, и если мы закрасим каждую из них отдельным цветом, то получится пестрое полотно, подобное филоновским «формулам». «Упорно и точно рисуй каждый атом, упорно и точно вводи цвет в прорабатываемый атом, чтобы он въелся, как тепло в тело, или органически

был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветком», – писал Филонов в одном из своих манифестов [13]. Эти атомы, то есть точки прикосновения пером либо кистью, художник называл «единицами действия», и именно из них в итоге складывалась целостная картина. В случае Добычина мы можем назвать «единицами действия» или единицами сюжета те самые семантические линии, из которых составлены его рассказы. Как и Филонов, он движется от частного к общему, но совокупность этих частных элементов создает в итоге атмосферу современной писателю действительности.

Ученица П.Н. Филонова Татьяна Николаевна Глебова вспоминала: «Когда Филонов показывал мелкие рисунки или сам их смотрел, он брал бумажку с рисунком на ладонь и рассматривал сверху. На моем портрете, написанном мною в [19]60-м году, я изобразила по памяти положение его рук с рисунком, причем рисунок сделала прозрачным. Это натолкнуло В.В. Стерлигова на соображение и рассуждение о характере и свойствах искусства П.Н. Филонова: “Глядя на картину Филонова, человек как бы смотрит в глубину бездонного пространства, как это бывает, когда стоишь на прозрачном льду, сквозь который видно множество теряющихся в глубине событий” [Глебова, л. 34]». В какой-то степени то же можно сказать и о текстах Добычина, в которые продолжают вглядываться все новые поколения исследователей, находя в череде представленных им событий новые смыслы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин, М.М.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. Проблемы творчества Достоевского, 1929; Статьи о Толстом, 1929; Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922–1927 / М.М. Бахтин; редакторы С.Г. Бочаров, Л.С. Мелихова; РАН, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Москва: Русские словари, 2000. – 799 с.

2. *Болотнова, Н.С.* Филологический анализ текста: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 032900 – русский язык и литература / Н.С. Болотнова. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва: Флинта: Наука, 2007. – 520 с.

3. *Глебова, Т.Н.* Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове / Т.Н. Глебова / РГАЛИ. Ф. 2348. Оп. 1. Ед. хр. 6.

4. *Добычин, Л.И.* Письма Л. Добычина к Л.М. Варковицкой / Л.И. Добычин; публ., введ. и коммент. С. Королева // Звезда. – 2019. – № 1. – С. 107–130.

5. *Добычин, Л.И.* Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; Журнал «Звезда», 2013. – 544 с.

6. *Карташова, Г.В.* Добычин и обэриуты: «оригинальный способ» запечатлеть эпоху / Г.В. Карташова // Добычинские чтения в Брянске: сборник статей II Всероссийской научно-практической конференции (Брянск, 17 июня 2019 г.) / под ред. О.В. Вороничевой. – Брянск: БГИТУ, 2019. – С. 33–42.

7. *Левин, Л.* Автопортрет врага / Л.И. Левин // Красная газета (вечерний вып.). – 1931. – 20 марта.

8. *Лотман, Ю.М.* Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – Москва: Искусство, 1970. – 384 с. – (Семиотические исследования по теории искусства).

9. *Олеша, Ю.К.* Нищий, или Смерть Занда / Ю.К. Олеша // Современная драматургия: альманах. – 1985. – № 3. – С. 190–217.

10. *Резник, О.* Позорная книга / О.С. Резник // Литературная газета. – 1931. – № 10 (19 февраля).

11. *Тамарченко, Н.Д.* Теория литературы: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Филология»: в 2 томах. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман; под ред. Н.Д. Тамарченко. – 2-е изд., испр. – Москва: Академия, 2007. – 509 с. – (Высшее профессиональное образование. Филология).

12. *Тюпа, В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова) / В.И. Тюпа. – Текст: электронный // Антон Павлович Чехов: [сайт]. – URL: <http://chegov-lit.ru/chegov/kritika/tyupa-narratologiya-arhierej/kategoriya-sobytiya.htm> (дата обращения: 04.07.2024).

13. *Филонов, П.Н.* Идеология аналитического искусства / П.Н. Филонов // Филонов: Каталог. – Ленинград, Государственный Русский музей, 1930.

14. *Шеховцова, Т.А.* Проза Л. Добычина: маргиналии русского модернизма: монография / Т.А. Шеховцова. – Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2009. – 312 с.

УДК 82.09

ЛИТЕРАТУРНЫЙ И ЛИЧНОСТНЫЙ (ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ) ПОРТРЕТ Л. ДОБЫЧИНА В ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Виктория Леонидовна Кулешова

В статье анализируется уровень научного интереса зарубежных исследователей к личности и литературному наследию Л. Добычина. Представлен обзор языковой частотности переводов произведений автора на иностранные языки. Обозначены основные личностные черты писателя,

особенности стилистики его языка, выявленные на основе критических статей в зарубежных периодических изданиях.

Ключевые слова: зарубежное литературоведение, переводы произведений, зарубежная периодика, языковая частотность, личностные черты писателя, литературный портрет автора, стилистика.

L. DOBICHIN'S LITERARY AND PERSONAL (PSYCHOLOGICAL) PORTRAIT IN FOREIGN CRITICAL LITERATURE

Victoria Kuleshova

The article analyzes the level of scientific interest of foreign researchers to the personality and literary heritage of L. Dobychin. The review of the linguistic frequency of translations of the author's works into foreign languages is presented. The main personal traits of the writer, peculiarities of his language stylistics on the basis of critical articles in foreign periodicals are outlined.

Keywords: Foreign literary studies, translations of works, foreign periodicals, language frequency, personal traits of the writer, literary portrait of the author, stylistics.

Леонид Иванович Добычин – загадочное и трагическое явление в российской литературе. Зарубежные критики называют его одним из самых значительных русских писателей 20–30-х годов XX века [3, с. 362], [4].

Зарождение интереса к творчеству, литературному наследию Л. Добычина у зарубежных исследователей и издательств наблюдается с начала 1980-х годов, основной пик приходится на конец 1990-х и начало 2000-х годов.

В 1995 году выходит в свет монография на итальянском языке «Леонид Добычин: голос инакомыслия в советской литературе 1930-х годов», автор – Лука Алессандра Сильвана [14].

В 2009 году была опубликована монография профессора Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина, одного из основных исследователей жизни и творчества автора, Татьяны Анатольевны Шеховцовой «Проза Л. Добычина: маргиналии». В монографии добычинская проза рассматривается в аспектах онтологии и поэтики как художественная реализация маргинальной ментальности и оригинальная составляющая русского модернизма. Выявляются инварианты творчества писателя, исследуются формы выражения авторского сознания, специфика интертекстуальных взаимодействий. Творческое наследие Л. Добычина анализируется в контексте предмодернистской, модернистской и постмодернистской литературы [7].

Произведения Добычина переведены на многие европейские языки: немецкий, английский, французский, итальянский, португальский, польский, хорватский, латышский, боснийский и румынский.

Чаще всего аннотации к его произведениям написаны на итальянском, немецком и хорватском языках. Кроме того, имя Л. Добычина упоминается в статьях энциклопедий, альманахов, содержащих общие сведения о русской, советской литературе, изданных на английском, немецком, сербском, итальянском, чешском и других языках.

Критические заметки о творчестве писателя встречаются в литературных периодических изданиях Германии, США, Сербии, Латвии, Украины, Румынии, Великобритании, Хорватии, Польши, Белоруссии, Португалии, Эстонии, Франции, Австрии, Литвы, Швейцарии, Южной Африки, Бразилии. (страны указаны в порядке убывания публикаций, т. е. больше всего статей вышло в Германии, меньше – в Бразилии).

В последние годы в Бразилии издаются переводы произведений Л. Добычина наряду с произведениями таких русских писателей, как Исаак Бабель, Михаил Булгаков, Василий Гроссман, Андрей Платонов, Федор Сологуб, Юрий Тынянов, Даниил Хармс, Марина Цветаева и др. [3, с. 362].

Следует отметить, что переводчики стараются «сохранить синтаксические структуры русского языка, чтобы не утратить такую особенность текста Добычина, как лаконизм» [3, с. 370]. «У Добычина каждое слово имеет большую значимость и отличается точностью употребления и конкретностью значения, на что переводчик обращает особенное внимание» [там же].

Личность Л. Добычина как писателя и его литературное наследие стали объектом изучения таких выдающихся специалистов русской литературы как профессор кафедры русистики и славистики Даугавпилсского университета, хабилированный доктор филологии (Dr. habil. philol.), член-корреспондент Латвийской Академии наук (1995), специалист по русской и западной литературе, автор многочисленных работ по русской поэзии XX в., компаративистике, романтизму *Федор Полиевктович Федоров*, югославский литературовед, русист *Зорислав Паункович*, югославский, сербский литературовед, славист *Йованович Миливое*, хорватский писатель, эссеист и публицист, историк русской литературной теории, переводчик русской литературы *Дубравка Угрешич*, румынский поэт, прозаик, эссеист, переводчик *Лео Бутнару*, немецкий переводчик и очеркист авторов славянских языков *Петер Урбан*.

В зарубежной критической периодике литературоведы подробно рассматривают различные аспекты стилистики языка Добычина, особое внимание уделяют писательской манере письма.

Зорислав Паункович отмечает оригинальный взгляд Л. Добычина на реальность и его особую манеру письма, для которой характерен минимализм выражения, объективизация повествования, «антипсихологизм»: «Добычин уделял большое внимание всем формальным аспектам произведения. <...> Он продолжал работать над опубликованными текстами и, внося небольшие стилистические изменения, создавал вариации, которые представляли собой отдельные работы» [16]. Миливое Йованович говорит о том, что «самостоятельный поступок Добычина в рассказах не имеет литературных предшественников и напоминает манеру, которую Хемингуэй ввел в мировую прозу в то же время» [16].

В статье «Загадочная смерть автора» немецкий критик Кристоф Шредер указывает на то, что Л. Добычин «противопоставляет радикально фрагментированную субъективность советскому постулату о новом человеке, чему подчиняется и его стиль: предложения короткие, без прикрас и пафоса, короткие отрывки выглядят как бы намалеванными. Добычин не создает грандиозной повествовательной дуги, а собирает мозаику наблюдений» [18].

Оскар Мандерс, литературовед из Нидерландов, характеризует манеру письма Л. Добычина как «исключительно правильную по его личному убеждению» [9], а именно эта особенность ценилась все меньше и меньше в первой половине 1930-х годов.

Т.А. Шеховцова отмечает, что в художественном творчестве Л. Добычин использует такие приемы, как «позиция бесстрастного наблюдателя, снижение пафоса, мерцающая ирония, монтажное построение, обыгрывание речевых и литературных штампов и советского новояза, включение различных форм чужой речи, книжные аллюзии и реминисценции» [5, с. 456]. В.Н. Калюжный называет произведения Добычина многозначными, трудно поддающимися интерпретации, «в них можно найти смысл и обнаруживать абсурд. <...> Они являются своеобразным вызовом пониманию. Трудно говорить о центрированности добычинских произведений вокруг предзаданной темы, идеи, образа» [2, с. 188]. У писателя своя знаковая система, «для дешифровки текста необходимы как логика, так и воображение» [1, с. 178]. В обзоре рассказа Л. Добычина «Евдокия» немецкий онлайн-журнал культурной

(преимущественно литературной) тематики «Perlentaucher» указывает на то, как «Добычин рисует людей, места и пейзажи самыми экономными средствами, соединяя друг с другом повседневные сцены, диалоги, лаконичные картины природы» [12].

Большинство критических статей зарубежных исследователей посвящены роману Л. Добычина «Город Эн». Некоторые из них полагают, что в романе описывается маленький латвийский городок Двинск (ныне Даугавпилс), в котором писатель провел свое детство.

В 2019 году в латвийской региональной газете «Latgales Laiks» была опубликована статья Е. Чурсиной «Даугавпилс – город N», где она отмечает, что «Добычин – единственный писатель, посвятивший Даугавпилсу большое прозаическое произведение. Роман «Город Эн» литературоведы называют энциклопедией жизни Двинска начала XX века» [10]. Ф.П. Федоров в статье «Этюд о Двинске» пишет: «В романе Л. Добычина «Город Эн» воссоздан мультинациональный Двинск столетней давности» [4]. З. Паункович отмечает, что в романе «Город Эн» Л. Добычина изображен «косвенный портрет социальной обстановки в Двинске на уровне повествования, перемежающийся аллюзиями и мелкой злобой» [16].

Зарубежные литературоведы детально разбирают и личностные черты повествователя, и литературные приемы, и художественные средства, применяемые писателем. Отмечается стиль повествования – «хитроумный, простой, до некоторой степени современный» [17]. Писатель знакомит читателя с миром, «мозаичным, запутанным и, в конечном счете, загадочным» [17], а сам «повествователь прячется за наблюдениями мальчика: человек без качеств» [11].

Немецкий литературный критик, эссеист и историк Густав Зайбт называет роман «Город Эн» «модернистско-символическим», отмечает, что мастерство Добычина заключается в чрезвычайно лаконичной манере повествования: «Короткие сцены лежат, как осколки мозаики, в лирически ярких сельских впечатлениях» [19]. По его словам, произведение следует читать почти как стихотворение.

Голландский исследователь Оскар Мандерс [15] обращает внимание на то, что Добычин не рассказывает готовую историю, а скорее призывает читателя прийти к приемлемому синтезу самому, после прочтения романа. Автор представляет жизнь в маленьком городке как непрерывный поток «несущественных» деталей. Даже смерть отца эмоционально не поднимается

до уровня ежедневного чаепития или посещения театра. Таким образом, открытый финал романа предполагает, что у этой жизни вообще нет конца.

В статье «Выпоротый ангел: к определению координат «Города Эн» Леонида Добычина» английский литературовед, переводчик Р. С. Борден определяет повествование в романе как калейдоскопичное, однако произвольность «соединения отдельных фрагментов, представляющих собой лирические и сатирические зарисовки жизни провинциального города» [9, с. 156] лишь кажутся произвольными. «Целое ускользает от восприятия, и единственный способ его постичь – выделить некие образные парадигмы в том виде, в каком их порождает сознание ребенка-повествователя, мифологизирующее реальность, а затем попытаться понять, в какой образ мира они складываются» [9, с. 157]. Т.А. Шеховцова указывает на «объективированность» повествования, слабую раскрытость внутреннего мира героя, «переживания обозначаются лишь пунктирно: “Я очень рад был”, “Я смутился”, “Я рыдал весь тот день”, “У глаз я почувствовал слезы и сделал усилие, чтобы не дать им упасть”» [6].

Традиционная оппозиция *столица* – *провинция*, ярко представленная в романе Л. Добычина «Город Эн», становится предметом изучения Энн Лоунсбери – адъюнкт-профессора русской литературы, заведующего кафедрой русских и славянских исследований Нью-Йоркского университета. Она ставит роман в один ряд с такими произведениями классической русской литературы как «Бесы» Ф.И. Достоевского, «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Мертвые души», «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Мелкий бес» Ф.К. Сологуба, которых объединяет противопоставление понятий *столичный* и *провинциальный*. Во всех этих произведениях изображаются «провинциальные места, которые не просто обывательские, не просто отстали от времени, но которые, кажется, представляют собой неустранимую культурную и психическую пустоту – как сказал бы Гоголь, “высшую степень пустоты”. В романе Добычина «Город Эн» воплощены низость и жестокость провинциальной городской жизни» [13, с. 260].

В зарубежной литературной критике личность Л. Добычина характеризуется как неоднозначная, многогранная, противоречивая: «Его философия основана на бисексуальности человека с его сформированным чувством нормы и стремительно растущей ненормальностью» [15].

В своих статьях Т.А. Шеховцова подчеркивает «маргинальный тип ментальности» [7, с. 137; 5, с. 457] писателя: «Именно маргинальная ментальность во многом определила личностную и творческую биографию

писателя, обусловила специфику его художественного мира» [7, с. 134]; «Биография и переписка Добычина могут служить иллюстрацией практически для всех классических составляющих маргинальной ментальности. Он мнителен, обидчив, болезненно застенчив и оттого порой неадекватен в поведении, способен разорвать дружеские отношения из-за пустяка, которому придает несоразмерное значение» [7, с. 136]; «Маргинальность писателя обнаруживает не столько социальную, сколько онтологическую природу и определяется экзистенциальным характером его мироощущения. Жизнь и творчество Добычина оказались борьбой с приговором к маргинальности, борьбой, в которой он не смог победить, но и не потерпел поражения» [7, с. 151].

Неоднозначность личности Л. Добычина критики прослеживают как в художественных произведениях, так и в личной переписке автора: «С адресатами-женщинами Добычин говорит об интересующих их предметах: о прочитанных книгах и общих знакомых, о котиках и кошках, дамских нарядах, даже предлагает фасоны платьев и прически» [5, с. 461]. В финале рассказа для детей «Лидия» выясняется, что «Лидия» – имя козы и что первоначально эту козу звали «Жоржиком», а затем переименовали. В описании главных персонажей рассказа молоденького вожатого и Зайцевой намечается перенос признаков, «ведущий к стиранию различий между мужским и женским» [8, с. 170]. «Пушок на его щеках контрастирует и с "солидными" командными интонациями, и с усиками Зайцевой» [8, с. 169].

Все его произведения и личная переписка пропитаны одиночеством, мотивами пустоты, тоски, скуки, бессмысленности существования, при этом присутствует знаменитая добычинская ирония с наивно-инфантильными оттенками, – все это отмечают зарубежные литературные критики.

Письма последних лет Л. Добычина «становятся более короткими, менее доверительными и скорее напоминают записки» [5, с. 463], подпись сводится к коротким формам (Добычин, Л.Д., Д., Ваш Д.), что свидетельствует о депрессивном состоянии, которое проявляется в нежелании своего внешнего проявления в мире.

Самоубийство Л. Добычина не случайность, а закономерный финал жизни человека, который на протяжении всех своих лет испытывал чувства одиночества и отчаяния, неуверенности в себе, ищущего одобрения и поддержку у окружающих, чувствующего бессмысленность творчества.

В каждом рассказе Добычина мир оказывается несовершенным, расчлененным, дефектным, например, «Город Эн – гибельное место, его обитатели – фанатичны, лицемерны и посредственны» [9, с. 157]. В «Шуркиной родне», одном из последних произведений Добычина, «сгущается ощущение беспросветности и безысходности жизни» [8, с. 178]. Т.А. Шеховцова определяет мир Добычина «приютом для дефективных», его герои «не обременены нравственными и интеллектуальными ценностями, не замечают собственной ущербности и неполноценности окружающего мира» [8, с. 170].

Исходя из анализа зарубежной критической литературы Л. Добычина можно охарактеризовать как человека тонкой душевной организации, чутко воспринимающего как похвалу, так и критику. Ему свойственна глубокая самокритика, стремление к созданному им самим идеалу. Л. Добычину характерны серьезные сомнения в своей личной ценности, неопределенность связей с друзьями, боязнь быть отвергнутым, одиночество. В его произведениях прослеживаются элементы суицидального типа личности, чувство бессмысленности жизни.

Л. Добычин обладал своей особой философией, поэтому его произведения наполнены скрытыми смыслами и образами, символами и знаками. Его уникальный стиль повествования требует глубокого анализа и концентрации внимания на деталях.

Имя Л. Добычина навсегда вписано в русскую литературу, его неординарная личность, своеобразная манера письма продолжают вызывать научный интерес у зарубежных литературоведов, периодически обнаруживаются и издаются новые материалы о нем, открываются новые грани его творчества и вновь находят скрытые смыслы его произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калюжный, В.Н. Летние дни, или Утопленник (по рассказу Л. Добычина «Лидия») / В.Н. Калюжный // Вісник ХНУ (теорія культури і філософія науки). – Харьков, 2002. – № 552-1/2002. – С. 177–191.

2. Калюжный, В.Н. Нечаянные «Встречи с Лиз» (феноменалистическая поэтика Л. Добычина) / В.Н. Калюжный // Викладання мов у вузі на сучасному етапі. Міжпредметні зв'язки: зб. наукових праць. – Харьков, 2002. – Вып. 6. – С. 188–197.

3. Моунтиан, Д. Русская литература в Бразилии – некоторые аспекты перевода с русского языка: история и практика: (Ф. Сологуб, Л. Добычин, Д.

Хармс) / Д. Моунтиан. – Текст: электронный // Academia.edu: [сайт]. – URL: <https://www.academia.edu/12281344> (дата обращения: 10.07.2024).

4. Федоров, Ф. П. Эюд о Двинске / Ф.П. Федоров. – Текст: электронный // Learn Russian in the European Union. Daugavpils, Latvia: [сайт]. – URL: <https://learnrussianineu.com/etjud-o-dvinske> (дата обращения: 10.07.2024).

5. Шеховцова, Т. А. Автор и адресат в эпистолярной Леонида Добычина / Т.А. Шеховцова // SLAVIA ORIENTALIS. – 2022. – № 3. – С. 453–468.

6. Шеховцова, Т.А. Оформление личности (дневниковое начало в «большой» прозе Л. Добычина, А. Гаврилова, Д. Данилова) / Т.А. Шеховцова. – Текст: электронный // CORE – Aggregating the world's open access research papers: [сайт]. – URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/46589111.pdf> (дата обращения: 10.07.2024).

7. Шеховцова, Т. А. Проза Л. Добычина: маргиналии русского модернизма / Т.А. Шеховцова. – Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2009. – 312 с.

8. Шеховцова, Т.А. Сказочно-мифологическая поэтика «детской» прозы Л. Добычина / Т.А. Шеховцова // Миф, фольклор, литература: эстетическая проекция мира: сборник / ред. И.И. Бабенко, И.В. Попадейкина, М.А. Галиева. – Вроцлав, 2015. – № 6. – С. 168–182.

9. Юрченко, Т.Г. Выпоротый ангел: к определению координат «Города Эн» Леонида Добычина / Т.Г. Юрченко, Р.С. Борден // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – Реферативный журнал. – 2002. – № 4. – С. 156–157.

10. Čursina, J. N pilsēta Daugavpils / J. Čursina. – Текст: электронный // Latgales Laiks: [сайт]. – URL: <https://latgaleslaiks.lv/raksti/2019-06-01-n-pilseta-daugavpils> (дата обращения: 10.07.2024).

11. Der Fall Dobytschin: Krieg und Unfrieden. – Текст: электронный // Der Zeit Online: [сайт]. – URL: www.zeit.de/1989/12/krieg-und-unfrieden (дата обращения: 10.07.2024).

12. Dobyčín Leonid. Evdokija: Eine Erzählung. – Текст: электронный // Perlentaucher. Das Kulturmagazin: [сайт]. – URL: <https://www.perlentaucher.de/buch/leonid-dobycin/evdokija.html> (дата обращения: 10.07.2024).

13. Lounsbury, A. «No, this is not the provinces!»: Provincialism, authenticity, and russianness in Gogol's day / A. Lounsbury // Russ. rev. – Stanford, 2005. – Vol. 64. – P. 259–280.

14. Lucà, A. S. Leonid Dobyčín: una voce del dissenso nella letteratura sovietica degli anni Trenta / A. S. Lucà. – Torino: Università degli studi di Torino, 1995. – 378 p.

15. Manders, O. Neptunus en de scheepsjongen. Over de schrijver Leonid Dobytsjin / O. Manders. – Текст: электронный // Tijdschrift voor Slavische Literatuur: [сайт]. – URL: https://slavischeliteratuur.nl/tslarchieftsl_8/8c.html (дата обращения: 10.07.2024).

16. Paunković, Z. Priče Leonida Dobičina / Z. Paunković. – Текст: электронный // Academia.edu: [сайт]. – URL: https://www.academia.edu/45596019/ЗОРИСЛАВ_ПАУНКОВИЋ_ПРИЧЕ_ЛЕОНИД_А_ДОБИЧИНА (дата обращения: 11.07.2024).

17. Rakusa, I. Russisches Sittengemälde / I. Rakusa. – Текст: электронный // Neue Zürcher Zeitung: [сайт]. – URL: https://www.nzz.ch/russisches_sittengemaelde-ld.535921/ (дата обращения: 11.07.2024).

18. Schröder, Ch. Schriftsteller Leonid Dobycin: Mysteriöser Tod eines Autors / Ch. Schröder. – Текст: электронный // Der Spiegel: [сайт]. – URL: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/schriftsteller-leonid-dobycin-mysterioeser-tod-eines-autors-a-663862.html> (дата обращения: 10.07.2024).

19. Seibt, G. Jugendstilhaft-symbolischer Erzählung «Evdokija» von Leonid Dobycins / G. Seibt. – Текст: электронный // Süddeutsche Zeitung: [сайт]. – URL: <https://www.perlentaucher.de/buch/leonid-dobycin/evdokija.html> (дата обращения: 11.07.2024).

УДК 821.161.1

ПОЭТЫ И ПАМФЛЕТЫ В «ЛИДИИ» Л. ДОБЫЧИНА

Сергей Владимирович Лебедев

Статья рассматривает рассказ Л. Добычина «Лидия» как своеобразную «карту перечитывания» (термин Х. Блума), которую автор размечает цитатами из произведений поэтов, некогда оказавших на него влияние. Для своей работы он привлекает не только литературный, но и биографический материал.

Ключевые слова: пародия, цитата, интертекстуальность, Пушкин, Брюсов, Кузмин, Маяковский.

POETS AND PAMPHLETS IN L. DOBYCHIN'S «LYDIA»

Sergey Lebedev

The article considers L. Dobychin's story «Lydia» as a kind of «rereading map» (Harold Bloom's term), which the author marks with quotations from the works of poets who once influenced him. For his work, he attracts not only literary, but also biographical material.

Keywords: parody, quote, intertextuality, Pushkin, Bryusov, Kuzmin, Mayakovsky.

«Посылаю “Козу”. Хвастался я, хвастался, а вышло короче воробьиного

носа», – писал М. Слонимскому в июне 1925 года Л. Добычин [8, с. 271]. В письме речь о рассказе «Лидия» – Добычин начал работу над ним весной 1925 года. Готовый же текст отослал Слонимскому 13 июня, а 27 октября написал ему, что три рассказа приняты: в четвертой книжке серапионовского альманаха «Ковш» за 1926 год «коза» под названием «Лидия» была напечатана между «Ерыгиным» и «Сорокиной» [7], в такой же последовательности созданными в 1924–25 гг.

Однако «Лидия», названная так, по словам Добычина, в честь Л. Сейфуллиной [8, с. 272.], охватывает более широкий круг литературных имен, так или иначе с ним связанных. Здесь прозаик использует свой излюбленный прием *lucis a non lucendo* – *роща не светит*, латинскую форму, означающую *по противоположности*. Отсылая к одному лицу, в тексте он подразумевает совершенно иных. В предыстории «Лидии» – рассказа, изначально задуманного и обещанного К. Чуковскому как детского [8, с. 253, 255], – стихотворение В. Брюсова «In hac lacrimarum valle» (1902) из его сборника «Urbi et orbi» (1901–1904), в котором он, по замечанию А.О. Карташевой, создал ряд уникальных произведений межжанрового характера, построенных, в том числе, и на стилизации детского фольклора [10]. В упомянутом же стихотворении лирический герой делает следующее заявление:

*Повлекут меня с собой
К играм рыжие силены;
Мы натешимся с козой,
Где лужайку сжали стены...*

Пародии на это стихотворение писали И. Анненский, К. Чуковский, А. Измайлов, Андрей Белый. А в рассказе Добычина, в частности, можно проследить отсылки к популярной миниатюре в одном действии Тэффи «Круг любви, или История одного яблока», содержащей намеки на этот брюсовский текст [20]. Эта сатирическая пьеса, поставленная в свое время в театре «Кривое зеркало», и к которой Баян (Александр Юнгер) нарисовал широко разошедшийся шарж на Брюсова в обнимку с козой, имела немалый успех и шла не один сезон. Добычин, судя по его письмам Л. Варковицкой, был знаком с творчеством этого театра [9]. К тому же на вечерах Политехнического института им. Петра Великого, где он учился с 1911 по 1917 гг., выступал с остроумными лекциями артист «Кривого зеркала» Л.А. Фенин [18].

В дальнейшем «козья» тема имела неожиданное развитие: в 1917 г.

«Журнал журналов» в статье «Самоопределившиеся (История новейших метаморфоз)» поместил памфлет на Кузмина, в одном из пассажей очевидно перепутав его с Брюсовым:

Он долго тешился с козой,

Он славил банщиков упрямо,

Хоть мы молили со слезой:

– Кузмин, неловко ведь! Здесь – дамы...

Хотя на знаменитой «Башне» В. Иванова именно Брюсов выступал наставником, «вожатым» Кузмина, и последний не избежал влияния «злочастной» темы своего учителя: «С чего начать? толпою торопливой / К моей душе, так долго молчаливой, / Бегут стихи, как стадо резвых коз», – здесь и далее произведения Кузмина приводятся по его собранию стихотворений [13].

Добычин, похоже, вспоминает эту переключку именно в связи со ставшей актуальной темой «вожатый» – в «Кино-глазе» (1924) Д. Вертова в этой роли выступают статные, довольно великовозрастные парни, также в 1924 году стал выходить всероссийский журнал «Вожатый», который появился и в брянских библиотеках [4] – и попытался свести небезынтересных ему поэтов в своем рассказе. Здесь он демонстрирует неплохое знание творчества мэтра символизма, что представляется вполне естественным – по замечанию М. Гаспарова, в ту пору «миновать школу Брюсова было невозможно ни для кого» [5]. К слову, Гаспаров же отмечал [6], что Добычин стилистически близок и к трилогии воспоминаний Андрея Белого. Тот во втором томе – «Начало века» – постоянно припоминает слова квартирного хозяина: «Что? Брюсов опять написал про козу?..» [1].

Но Добычин, судя по всему, был знаком и с работой В. Журмунского «Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования», вышедшей отдельным изданием в 1922 году. И по схеме, прослеженной Журмуномским, он выстроил эротический сюжет в своем рассказе – это так называемая экзотическая любовь, выраженная в повышенном внимании замужней Зайцевой к юношам и остраненная линией козы по имени Лидия. В лирике Брюсова и в его переводах это имя носят любвеобильные гетеры. А признаками экзотической любви в его балладах служат сады и фонтаны, символом страсти – огонь во всех его проявлениях. У Добычина уже в начале рассказа Зайцева, очевидно, учительница, диктует ученику, пришедшему на дополнительный урок: «Рай

был прекрасный сад на востоке». И мысленно повторяет: «Прекрасный сад!» А ее прогулка за покупками – «купила кнопок» – пролегает мимо фонтанчика, где «краснелись низенькие бегонии и герани перед статуей товарища Фигатнера». Символом страсти здесь выступает хозяйка «закусочной всех холодных закусок» с распущенными волосами и печником на заднем плане.

К этому антуражу Добычин по-брюсовски добавляет и противопоставление условной царевне Зайцевой двух прислужниц – Дудкиной и Свистунихи. Парочка этаких дзанни служит еще и наглядным воплощением народного варианта плещеевских строк «будет тебе дудка, будет и свисток». Причем если первая всегда поспевает к сроку, то вторая – неизменно запаздывает.

Но все же метит Добычин в своем отнюдь не детском рассказе преимущественно в Кузмина – здесь интертекстуальная игра строится главным образом вокруг сборника поэта «Вожатый» (1918, на обложке которого, отметим, было помещено поясное изображение рогатого и, судя по всему, козлоногого сатира) и его заключительного стихотворения «Враждебное море», посвященного В. Маяковскому. В основе кузминского «Моря» античный сюжет о Елене и Парисе – так и в добычинской «Лидии» замужняя героиня равнодушна к молодому пионервожатому (который декламирует «Левой!» В. Маяковского, что было в свое время отмечено И. Лоциловым, но это увело его в сторону совсем иных сексуальных коннотаций [16]). Столь же «ревностная» реакция самого Добычина может быть объяснена тем, что именно Кузмину он послал свой первый, так и не опубликованный при жизни цикл рассказов «Вечера и старухи». Причем сопровождал его коротким письмом, составленным по правилам дореформенной, до 1918 года, орфографии, – видимо, как намек на какие-то встречи или отношения того периода. Ответа так и не получил (хотя Кузмин сохранил рукопись в своем архиве), и это, судя по письмам М. Слонимскому за 1925 год, изрядно Добычина тяготило. И в «Лидии» он недвусмысленно наделяет главных персонажей соответствующей фамилией – Зайцевы (Маяковский в «Люблю» (1922) писал, что «за стенного за желтого зайца отдал тогда бы – все на свете», а Кузмин в автобиографии 1906 года признавался, что «форменно влюбился» в гимназиста 7 класса Зайцева).

Актуализации этих сведений мог способствовать тот факт, что кузминский цикл «Вожатый» стали активно рецензировать лишь в 1921–1923 гг., причем автора обвиняли в проникновении в его стихи

«маяковщины», а критик Э. Голлербах написал, что сборник «знаменует собой крушение дэндизма, которому поэт отдал в свое время изрядную дань» [19].

При этом все эти любовные коллизии у Добычина разворачиваются в контексте пушкинского «Утопленника»: «Прибежали в избу дети / Второпях зовут отца: / «Тятя! тятя! наши сети /Притащили мертвеца» – «У запертой калитки дождался Петька. Здравствуйте, – сказал он. – Утонул солдат». «Делать нечего; хозяйка, / Дай кафтан: уж поплетусь...» – «– А мы – к утопленнику, – крикнул муж». «Что же? голый перед ним: / С бороды вода струится» – «Вбежала мокрая девица и, косясь внутрь комнаты, толстенькими пальцами отдирает от груди прилипавшую кофту». Это показательная инверсия – утонувший солдат «всплывает» девицей. Так и коза, которую изначально зовут Жоржик, становится в финале Лидией. И это также экивоки в сторону Кузмина – здесь можно проследить намек на две хронологически параллельные трагические истории с художником Николаем Сапуновым и балериной Лидией Ивановой. Они утонули во время лодочной прогулки: Сапунов в 1912-м на глазах у Кузмина, а Иванова – в июле 1924 года, и Кузмин отозвался на ее смерть несколькими некрологами [21]. И, вероятно, таким образом Добычин развернуто перефразирует строки широко известной песни Дм. Садовникова «Из-за острова на стрежень»: «Нас на бабу променял». По-видимому, мысль любым образом поддеть Кузмина не оставляла Добычина: он и позже, в сентябре 1925-го, придумывает «лесбический рассказ "Растратчица"», который «понравится Кузмину, этому гордецу» [8, с. 275].

Но помимо этого, довольно грубого намека, в рассказе немало отсылок к кузминскому стихотворению «Адам», цитации из которого разбросаны по всему тексту – это и флакон духов, и хоровод насекомых у кочки, на которую прилег усталый муж («Зайцевы ковыряли кочку – нет ли муравьев») и, наконец, козы «из-за опушки». «Опушка», но в значении «меховая обшивка», еще и один из микромотивов добычинского рассказа: усики Зайцевой, пушок на щеках вожатого. Это, по мнению Т. Шеховцовой, ведет «к стиранию различий между мужским и женским, взрослым и детским» [22]. В данном случае – обращает к кузминскому Зайцеву, о котором здесь уже шла речь. В целом аллюзии охватывают и тематически близкий «Вожатому» кузминский цикл «Сны», в который входит вышеупомянутое стихотворение «Адам»: здесь и печник – Пещной отрок, и чаша из «Озера», и рай и радуга из «Рождения Эроса».

Далее эту тему Добычин попытался разработать в рассказе «Сорокина» [14] – он сочинялся сразу после «Лидии» и вместе с ним, как уже указывалось, вошел в четвертую книгу «Ковша». Вполне вероятно, все эти тексты Кузминым были прочитаны, ведь в этом альманахе, помимо нелюбимых им «серапионов», регулярно печатался его «любимый ученик» К. Вагинов, в те годы – и частый гость в его квартире [12]. Кузминский «ответ», содержащий своеобразную экспликацию добычинских инвектив, можно прочесть в «Панораме с выносками», написанной в том же году – в пятой главке «Выноска вторая» и в шестой главке «Темные улицы рождают темные чувства» (исследователи считают, что в основе этого стихотворения – история загадочной гибели балерины Лидии Ивановой [17; 23]). Разумеется, Кузмин не нуждался в такого рода ни подсказках, ни подпорках. Но не исключено, что он, в ту пору активно использовавший находки и открытия молодежи – своего близкого друга Ю. Юркуна и, например, обэриутов – обратил внимание и на тройную («Ерыгин», «Лидия», «Сорокина») подборку своего корреспондента, чью рукопись хранил. Ведь два добычинских рассказа из «Ковша» так или иначе ему адресовывались.

Отголоски же этого литературного хулиганства у Добычина еще раз прозвучат в романе «Город Эн», который в целом использует брюсовскую оптику, заданную в стихотворении «Мир N измерений» («Кем смешны мы с нашим детским зреньем, / С нашим шагом по одной черте!»), а в частном – кузминский мемуар про Сапунова. Так, в романе Добычин рассказчик вспоминает «картины, которые видел в Москве в галерее, и Сержа, восхищавшегося Иоанном IV, который над трупом убитого сына выкатывает невероятно глаза». Но вспоминает он, скорее всего, именно слова Кузмина: «Мнение его доходило до таких "особенностей", что в последний год, значит, когда уже вполне установилась мода на отрицательное отношение к живописи Репина, Сапунов не боялся восхищаться как раз пострадавшим местом на картине "Иоанн Грозный убивает своего сына". Соединение розовой одежды с помертвевшим лицом царевича и темною струящею кровью необычайно пленяло покойного» [11].

Упомянутая Кузминым «мода на отрицательное отношение» приходится на 1911–1912 гг. – период острой полемики Репина с кругом «Мира искусства». В то же самое время Брюсов резко охладел к символизму, переключив свое внимание на акмеизм и футуризм. А совсем еще юный Добычин только приехал учиться в Санкт-Петербург, и, как предположил исследователь [3], благодаря своей родственнице – первой женщине-

галеристке Надежде Добычиной, стал свидетелем многих событий художественной и литературной жизни того периода, включая выступления М. Кузмина и В. Маяковского в «Привале комедиантов» – кабаре находилось в доме Адамини на Мойке, где жила и открыла свое Художественное бюро тетя Добычина. И где, возможно, он сам познакомился с Маяковским: «У Д., занимавшей квартиру на Мойке, ставшую впоследствии настоящим музеем левой живописи, мы застали несколько бесцветных молодых людей и нарядных девиц, с которыми, неизвестно по какому праву, Володя Маяковский, видевший их впервые, обращался как со своими одалисками», – так описывал Б. Лившиц [15] поход футуристов в бюро Надежды Добычиной, и не исключено, что в кругу тех самых молодых людей находился и будущий прозаик Л. Добычин.

Весь этот жизненный материал затем подпитывал его собственное творчество в провинциальном Брянске, куда даже книги поступали с большим запозданием. Более того, все известные обитатели и гости дома Адамини [2]: и тот же Маяковский, и Н. Евреинов, и Л. Андреев, и Кузмин, навещавший живших здесь супругов Судейкиных, – в том или ином виде предстали затем в произведениях Добычина.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белый, А.* Начало века / Андрей Белый; [подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова]. – Москва: Художественная литература, 1990. – 686, [1] с., [9] л. ил.
2. *Бунатян, Г. Г.* Дом Адамини / Г.Г. Бунатян // Дома рассказывают. – Санкт-Петербург, 2002. – Вып. 2. – С. 123–157.
3. *Голубева, Э.С.* Писатель Леонид Добычин и Брянск / Э.С. Голубева. – Брянск: Автограф, 2005. – 130 с.
4. *ГАБО* / Гос. архив Брянской обл. Ф. 84. Оп.1. Д. 618, л. 44.
5. *Гаспаров, М.Л.* Брюсов и буквализм / М.Л. Гаспаров // Гаспаров М.Л. Поэтика перевода. – Москва: Радуга, 1988. – С. 29–62.
6. *Гаспаров, М.Л.* Записи и выписки / М.Л. Гаспаров. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Новое литературное обозрение, 2008. – 387 с.
7. *Добычин, Л.* Три рассказа (Ерыгин. Лидия. Сорокина) / Л. Добычин // Ковш. – 1926. – № 4. – С. 235–243.
8. *Добычин, Л.И.* Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; Журнал «Звезда», 2013. – 544 с.
9. *Добычин, Л.И.* Письма Л. Добычина к Л. М. Варковицкой / Л.И. Добычин; публикация, вступительная заметка и примечания Сергея Королёва // Звезда. – 2019. – № 1. – С. 107–130.
10. *Карташева, А.О.* Мета-жанровые образования в поэзии Валерия Брюсова /

А.О. Карташева // *Litera.* – 2024. – № 4. – С. 105–112.

11. *Кузмин, М.* Воспоминания о Н.Н. Сапунове / М. Кузмин // Н. Сапунов: Стихи, воспоминания, характеристики Валерия Брюсова, М. Кузмина, П. Потемкина, С. Карамурза, Ф. Комиссаржевского, Я. Тугендхольда и А. Эфроса / Рисунки А. Арапова, Н. Крымова, Павла Кузнецова, Николая Милиоти и Н. Феофилактова. – Москва: Н.Н. Карышев, 1916. – С. 52.

12. *Богомолов, Н.* Михаил Кузмин / Н. Богомолов, Дж. Малмстад. – Москва: Молодая Гвардия, 2013. – 395[5] с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: сер. биограф.; вып. 1435).

13. *Кузмин, М.* Стихотворения / вступ. ст., сост., подгот. текста и примечания Н.А. Богомолова. – Санкт-Петербург: Академический проект, 1996. – 832 с.

14. *Лебедев, С.В.* Сорокина ли Дориан?: (гендерные рамки, претексты и прототипы рассказа Л. Добычина) / С.В. Сорокин // Добычинские чтения в Брянске: сб. статей III Всероссийской научно-практической конференции / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск, 2022. – С. 93–110.

15. *Лившиц, Б.* Полутораглазый стрелец / Б. Лившиц. – Ленинград: Сов. писатель, 1989. – 399 с.

16. *Лоцилов, И.Е.* Новелла Л. Добычина «Лидия» / И.Е. Лоцилов // Добычинский сборник–4. – Даугавпилс, 2004. – С. 194–220.

17. *Морев, Г.А.* [Комм, к ст-нию «Воздушную и водяную гладь...»] / Г.А. Морев // Кузмин и русская культура. – С. 176–177; У балтийской воды // «Московский наблюдатель». – 1991. – № 3. – С. 50–64.

18. «Зеленый интеграл»: (На юбилейном балу политехников) // Политехник. – 1912. – 1 декабря. – № 6.

19. *Селезнев, Л.* Михаил Кузмин и Владимир Маяковский / Л. Селезнев // Вопросы литературы. – 1989. – № 11. – С. 66–87.

20. *Тэффи.* История пьесы. Круг любви, или История одного яблока / Тэффи // Театральные миниатюры Серебряного века / сост., подгот. текста, вступ. статья, биограф. очерки и примеч. Н. Букс. – Москва: ОГИ, 2020. – С. 417–426.

21. *Хитрова, Д.* Кузмин и «смерть танцовщицы» / Д. Хитрова. – Текст: электронный // Горький Медиа: [сайт]. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/kuzmin-i-smert-tanczovshhicy.html> (дата обращения 22.07.2024).

22. *Шеховцова, Т.А.* Проза Л. Добычина: маргиналии русского модернизма: монография / Т.А. Шеховцова. – Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2009. – 312 с.

23. *Шмаков, Г.* Загадка Лидочки Ивановой / Г. Шмаков // Русская мысль. – 1986. – 13 июня.

ВЗГЛЯД НА «ГОРОД ЭН» СТО ЛЕТ СПУСТЯ

***Наталья Владимировна Лучкина, Сусанна Амбарцумовна Мирзоева,
Ирина Юрьевна Проценко***

Литература дает нам возможность перемещаться во времени, рисуя картины прошлого. Два художественных текста («Город Эн» Л.И. Добычина и «Описание города» Д.А. Данилова), рассказывающие о провинциальных городах, заставляют читателя задуматься, прогрессирует ли человек в культурном плане или, напротив, деградирует.

Ключевые слова: Л.И. Добычин, Д.А. Данилов, описание провинциальных городов, прошлое и настоящее.

A LOOK AT «THE TOWN OF N» A HUNDRED YEARS LATER

Natalya Luchkina, Susanna Mirzoeva, Irina Protsenko

Literature gives us the opportunity to travel through time depicting pictures of the past. Two fiction texts («The Town of N» by L.I. Dobychin and «Description of the City» by D.A. Danilov) narrating about provincial towns, make the viewers think whether the human is progressing or, on the contrary, degrading culturally.

Keywords: L.I. Dobychin, D.A. Danilov, description of a city, past and present.

Литература порой может восприниматься нами как «машина времени», позволяющая уноситься вглубь времен или на много лет вперед – в будущее. Любопытно посмотреть, как тот или иной город жил раньше и как он живет теперь, в том числе провинциальные города. В художественной литературе существует традиция не называть реальное имя города – все они условно могут быть названы городами Эн. Так поступил и Л.И. Добычин.

Роман Л.И. Добычина «Город Эн» является прекрасным художественным документом, переносящим нас в прошлое. Хотя роман вышел в 1935 году, в нем описываются события, когда его автор был еще ребенком, наивным, но в то же время наблюдательным и горячо чувствовавшим все, что происходит вокруг него.

В романе Л.И. Добычина описание города детства окрашено эмоциями, которые существовали у него в нежном возрасте. Вокруг него вращалось большое количество людей, и он был не сторонним наблюдателем, а участником всего происходящего: посещал церковные службы, учился в гимназии, знакомился с разными людьми и формировал свое отношение к ним.

Действия людей в романе подчинены природным циклам: полицмейстер в надлежащее время приказывает убрать снег, и люди с саней пересаживаются на дрожки; дворник сгребает прошлогоднюю листву и сжигает ее.

Особый ритм жизни обитателей города задают религиозные праздники. Мы видим посещение героями романа церковных служб, на которых встречаются жители провинциального города. Народные гуляния, во время Масленицы, например, также объединяют людей. Отработанные повседневные ритуалы: поездка в гости и приглашение к себе домой или на дачу – также позволяют людям чувствовать себя членами человеческого сообщества.

Тонко чувствующий ребенок привык видеть вокруг себя благообразные человеческие лица – вот почему, видимо, его поразил вид мальчика, скорчившего страшную рожу. Эта сцена настолько потрясла героя романа, что ему становится плохо, и он об этом неоднократно вспоминает, а взрослые обеспокоены состоянием ребенка.

Л.И. Добычин воссоздает аромат той эпохи, а это начало XX века. Мы наблюдаем за реакцией людей на разные новшества: появление резиновых шин, открытие кинематографа, строительство собора и пр. В жизнь ребенка врывается информация о происходящих в то время событиях: празднование 100-летия Гоголя, убийство Плеве, смерть Л.Н. Толстого, русско-японская война и т. д.

Время начала XX века ничуть не более спокойное, чем нынешнее. На улицах города происходят демонстрации, люди становятся свидетелями расстрела забастовщиков. Для создания будоражащей ситуации в городе бунтовщики возят по улицам четыре трупа. Однако текст романа Л.И. Добычина остается весьма человечным. У него нет шокирующих сцен, поражающих своим безобразием, уродливостью. Мы не должны забывать, что весь рассказ ведется от лица ребенка. Критиков не устраивало такое благолепие, но автор не мог погрешить против своего замысла – описать свое видение «города Эн» на протяжении десятилетия. Мы видим героя романа до поступления в гимназию, а конец романа совпадает с ее окончанием.

В частной жизни ребенка происходит трагическое событие: умирает отец, который, будучи врачом, заразился на вскрытии, а мать вынуждена поступить на работу на телеграф, хотя раньше никогда не работала. Но и эти обстоятельства не становятся критичными – продолжается взросление мальчика, за которым читателю интересно следить.

У Л.И. Добычина детское восприятие мира передается при помощи слов с использованием уменьшительных суффиксов: *дождик, облачко, тучка, серенький денек, окошечки, скверик, пушечки, пузатенькая церковь, садик* и т. д. Описание «города Эн» очень поэтично: *В розовое и лиловое были окрашены бараашковые облачка. На небе, как на потолке в соборе, были облачка и звезды. Училище было коричневое, и фасад его, разделенный желобками на дольки, напоминал шоколад. Низенькая, эта часовня украшена была золоченой «главой» в форме миски для супа.*

Прошло столетие, и был опубликован в 2012 году роман Д. Данилова «Описание города», в котором читатели опознали город Брянск, хотя сам писатель не называет его имени, говоря, что его выбор пал на этот город благодаря его расположению. Д. Данилов неоднократно упоминает в своем произведении некоего писателя, проживавшего там некоторое время. Нетрудно догадаться, что речь идет о Л.И. Добычине. Но суть не в этом – для нас важно, что героем романа стал провинциальный город.

Столичный прозаик ставит перед собой задачу посетить город 10–12 раз и описать, а по возможности и полюбить его. Читатель смотрит на незнакомый ему город глазами другого человека.

Д. Данилов считает, что «литературное прямое высказывание изрядно (а скорее всего, окончательно) девальвировано», поэтому избирает направление в описании, названное им «новой визуализацией», хотя предполагает, что это «не вернет русскую литературу с периферии в центр общественного внимания, не сделает ее зеркалом российского общества» [1].

Описание первого приезда и первой встречи с городом задает тон дальнейшему повествованию. На такси автор добирается до гостиницы *по длинной темной улице мимо маленьких темных домиков, за окном холод и темнота...* Надо сказать, что такая темно-серая гамма доминирует на протяжении всего текста. В большинстве случаев различаются лишь оттенки серого: *Серые дома, серая земля, серовато-белый снег, серое небо. Но не одинаково серые, а разных оттенков серого. Например, серая земля гораздо темнее лежащего на ней серовато-белого снега. А серое небо – светлее земли, но темнее снега.*

Эпитет *красивый* крайне редок. Читатель видит *безобразное здание гостиницы, загаженные тротуары, серые пятиэтажки, безобразное здание кинотеатра, стойко-убогие домики частного сектора; диковатость и заброшенность улиц; холмистую землистую пустоту, усеянную каким-то мусором; перекошенный, завалившийся на один бок автобус.* И едет этот

автобус *мимо хрен знает чего*, мимо какого-то *серого бетонного сооружения без окон*. Для усиления впечатления о неудобствах посещаемого города автор прибегает к многочисленным лексическим повторам, и мы видим *неудобные скамеечки без спинок, на которых неудобно сидят люди*.

В описании заброшенного аэропорта словосочетание *бескрайность и тишина* повторяется восемь раз. Есть в городе и действующий аэропорт, но и там также *царят пустота, тишина и покой*.

На детской площадке читатель видит *группу уродливых бетонных полукруглых фрагментов, выкрашенных блеклыми красками*, что сам писатель называет *хреновинами*. По его предположению, создатели этого уродливого сооружения думали, что детям понравится там бегать и прятаться между этими *хреновинами*, совершая среди них *какие-нибудь гадкие поступки*. Во дворе можно увидеть маленькую жалкую песочницу без песка, *это, собственно, не песочница, а просто дощатая квадратная рамка*, рядом с которой стоит старый сапог и валяется пластиковая бутылка.

Остановки общественного транспорта представляют собой *уродливые навильоны с неудобными скамейками*. Если во дворике одного из домов была лавочка, на которой можно было сидеть, то во время второго визита одна дощечка будет оторвана, а лавочка станет жердочкой.

Неожиданно красивым оказывается голубь *кофейно-белого цвета*, а из материальных объектов эпитета *красивый* удостоиваются лишь здание наркологического диспансера, здание суда да главная квадратная площадь с круглым сквером посередине. Автор не сразу замечает ее красоту, хотя неоднократно видел ее во время предыдущих приездов. Он предполагает, что это единственно красивое место в городе. Красивы некоторые церкви, хотя, как и во многих городах России, они пережили разного рода трансформации, превращаясь в объекты иного, не культового, назначения.

Погода не радует жителей и гостей этого города. Сменяется месяц за месяцем, но все так же у человека возникают безрадостные картинки перед глазами, и он испытывает неприятные ощущения. Зимой в городе царит *атмосфера тоскливой предвечерней зимней скуки*, городская среда в это время года *серо-унылая*. В марте *грязно, мокро, слякотно*; в апреле – *грязь и пыль*; в мае – *нечто среднее, желтовато-сероватая погода, серовато-желтоватый мутный день*; в июле – *лютное солнце, дикая жара*. В августе *серо, дождливо, вокруг обычные серые дома*. И в сентябре без изменений: *На улице пасмурно, дождь*. В декабре вообще *Тьма, мгла. Холодно*. Слово *мгла* в этом описании повторяется семь раз.

Рассматривая покрытие проезжей части и тротуаров, автор сомневается в наличии там асфальта, а на ум ему приходит высказывание одного из философов о том, что в дополнение к стихиям Огня, Воздуха, Воды и Земли он предложил *ввести пятую стихию – стихию Гязи*, чего в описываемом городе с избытком.

Автор часто использует превосходную степень прилагательных, чтобы передать необыкновенную тишину провинциального города: он приезжает после недолгой поездки *по тишайшим улицам мимо тишайших домиков на маленький тишайший стадион*. Мы видим *тишайшую улицу* и *тишайшие двухэтажные кирпичные домики*.

Изредка на страницах романа Д. Данилова попадаются люди: все-таки им описывается областной центр. Люди у автора под стать окружающей обстановке: то *группа подростков дебильновато дурачится*, то встречается *группа парней в тренировочных штанах и кожаных куртках*.

На одной из центральных магистралей *много суетящихся живых существ и неодушевленных предметов*. Не странно ли называть людей существами, объединяя их при помощи союза *и* с неодушевленными предметами?

Участником местной телепередачи является *немолодая заскорузлая женщина, которая стала жертвой банка-хищника*. Мы видим пожилую женщину, роющуюся в мусорнике; грязного бомжа, пьяных матерящихся подростков, парня и девушку *в состоянии алкогольного опьянения средней тяжести*; редкостно неопрятного таксиста, который давно не брит и не мыт; мужиков, обсуждающих особенности употребления водки вместе с пивом и по отдельности; болельщиков, принесших с собой на стадион водку.

В основном люди, встреченные писателем на улицах описываемого города, производят отталкивающее впечатление: *По платформе идет угрюмый человек и угрюмо тащит пустую тележку для перевозки багажа*. То он видит *тетенок, волосы на головах которых организованы по системе «начес»*. Продавцы не обращают внимания на потенциального покупателя, продолжая беседовать о своем.

За всю поездку автор не встретил ни одного мало-мальски симпатичного лица. Он не различает возраста встретившихся ему женщин: то ли пожилые, то ли молодые.

Вероятно, этому не стоит удивляться, так как Д. Данилов руководствуется следующими принципами: выбирать для описания «странные» города, обращать внимание на «странные» объекты и явления и

на «странных» людей. Рецензент М. Пимченко считает, что делает он это с блеском. Главное – противопоставить свой текст скуке и бессмысленности дискурса советского путеводителя [4].

Д. Данилов на каждом шагу находит странные объекты и явления. Во время каждого из своих приездов писатель неизменно посещает одно из мест в центре города, где когда-то жил известный, а затем забытый писатель, и от его дома остался лишь фрагмент разрушенной стены, но никаких изменений там не происходит, и автор удивляется, что это место в центре города остается невостребованным. Место, на котором должен стоять дом под номером 47, пустует почти три десятилетия.

Читая «Описание города» Д. Данилова, убеждаешься в том, насколько город не предназначен для удобства людей. Транспорт ходит, не придерживаясь расписания, а светофоры работают таким образом, что невозможно понять, в какой момент следует переходить дорогу. Писатель поселяется в один из приездов в номере гостиницы, в котором отсутствуют окна.

Просматривая местную прессу и телепередачи, автор убеждается, что они лишь отражают ту же степень деградации и убожества, которую он видит своими глазами.

Особого внимания заслуживают урбанонимы описываемого города. Названия улиц, площадей, проспектов, памятников, гостиниц зашифрованы, например, таким образом: улица, *названная именем видного деятеля большевизма*; гостиница, *название которой совпадает с названием одного из областных центров Украины*; бульвар, *названный именем деятеля времен Гражданской войны*; река, *названная в честь санитарно-гигиенической процедуры* и т. д. Можно было бы решить, что писатель специально прибегает к такого рода шифрованию названий, чтобы читатели воспринимали этот роман как описание любого провинциального города с его антуражем, жителями и существующими нравами. Однако, несмотря на попытку отстраненного наблюдения за окружающим, все равно перед нами встает личность самого автора с его субъективными оценками, его ироничным порой взглядом на все, с его далеко не безучастным отбором языковых средств для описания города. Так, главная улица в городе названа *в честь одного из величайших в мировой истории злодеев*. Писатель приезжает к месту, *название которого состоит из двух слов. Первое обозначает элемент рельефа местности, второе – некое состояние, примерно как Овраг Беспамятства, только не овраг и не беспамятства*. Оба

слова пишутся с больших букв, потому что это место считается мемориальным.

М. Пимченко считает, что Д. Данилову удается классическое для художественной прозы самоустранение [4]. Позволим себе с этим не согласиться. Во-первых, «особенность фиксации взгляда на предмете в отличие от фотокамеры – избирательность как в смысле концентрации на том, что привлекает внимание, так и в смысле способа рассматривания объекта и обращения с ним», – читаем мы в монографии Н.А. Симбирцевой [5, с. 114]. Во-вторых, весомым аргументом является мнение французского философа М. Мерло-Понти о том, что такое «зримое»: «Зримое – это есть то, что считывается посредством некоего особого человеческого зрения, “третьего глаза”, преобразующего информацию в соответствии с личностными особенностями» [5, с. 118]. Личностные особенности видения автором описываемых объектов очень ощутимы, так как он постоянно рефлексировал по поводу увиденного. Читатель является как будто свидетелем постоянной внутренней речи автора. В-третьих, аксиологичность описания проявляется в отборе лексических средств. Сниженная лексика, наводящие уныние эпитеты, многочисленные лексические повторы, эмоционально-оценочные слова воссоздают авторское видение провинциального города. И хотя писатель старается убедить нас в том, что ему удалось полюбить не самый красивый и веселый город на Земле и этот город в конце концов *вошел ему в печенки*, этому не веришь, так как роман заканчивается словами: *Надо как-нибудь так сделать, чтобы больше сюда не приезжать*.

Перед нами не стояла задача сравнить описание «города Эн» начала XX века и описание провинциального города спустя век. Однако, читая два художественных текста, невольно приходишь к мысли об утрате людьми важных ориентиров: они стали более бескультурными и равнодушными как к тому, что их окружает, так и к своему облику?

Любопытно было бы узнать: смог бы Л.И. Добычин опознать в описаниях Д. Данилова город, в котором проживал несколько лет, спустя целый век? К сожалению, сделать это невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилов, Д.А. К новой визуальности / Д.А. Данилов. – Текст: электронный // Горький Медиа: [сайт]. – URL: clck.ru/3C4bfP (дата обращения: 30.04.2024).
2. Данилов, Д.А. Описание города / Д.А. Данилов. – Текст: электронный // Горький Медиа: [сайт]. – URL: clck.ru/3C4bhg (дата обращения: 30.04.2024).

3. Добычин, Л.И. Город Эн / Л.И. Добычин. – Москва: Эксмо, 2007. – 442 с.

4. Пимченко, М. Дмитрий Данилов. Двадцать городов / М. Пимченко. – Текст: электронный // Горький Медиа: [сайт]. – 2016. – URL: clk.ru/3C4biE (дата обращения: 30.04.2024).

5. Симбирцева, Н.А. Специфика культурологической интерпретации (тексты культуры и читатели): монография / Н.А. Симбирцева. – Екатеринбург, 2017. – 273 с.

УДК 821.161.1

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЦЕНАРИЙ КИНОНОВЕЛЛЫ 1920–1930-Х ГОДОВ В РАССКАЗАХ Л. ДОБЫЧИНА

Ярослав Олегович Резаков

В статье рассматривается кинематографическая поэтика рассказов Л. Добычина в поджанровой форме эмоционального сценария киноновеллы. Обозначена сценарная техника композиции писателя в рамках абзац-кадра автономных киноновелл-мелодрам на примере рассказов «Козлова» и «Савкина». Определена и другая ситуация, когда целый рассказ Добычина «Хиромантия» в сценарном компоненте рассматривается в качестве полноценной киноновеллы-триллера.

Ключевые слова: Л. Добычин, рассказ, кинематограф, кадр, поэтика, сценарий, киноновелла.

EMOTIONAL SCREENPLAY OF THE FILM NOVEL 1920–1930S IN L. DOBYCHIN'S SHORT STORIES

Yaroslav Rezakov

This article describes the cinematic poetics in L. Dobychin's short stories at the subgenre form of emotinal screenplay of the film novel. The study gives a detailed analysis of the author's screenwriting techniques in the context of a passage-shot of the self-contained film novel-melodrama in the short stories "Kozlova" and "Savkina". The article also defines L. Dobychin's short story "The choromacy" as the screenplay of full-length thriller film novel.

Keywords: L. Dobychin, short story, cinema, shot story, poetics, screenplay, film novel.

В настоящее время одним из перспективных направлений изучения творчества Л. Добычина становится кинематографизм, что обусловлено возрастающим вниманием филологов к теории интермедиальности в аспекте взаимодействия литературы с другими искусствами, в том числе и с кинематографом, в условиях трансформации культуры под влиянием бурных

цифровизационных процессов. При этом внимание исследователей чаще всего сосредоточено на преобразованиях литературной классики в экранизациях и использовании киноприемов в современной литературе, тогда как значительный массив текстов русской литературы XX века, создававшихся параллельно с возникновением и развитием киноискусства, остается незамеченным.

В этом отношении творчество Леонида Добычина является уникальным. Будучи современником таких деятелей искусства, как С. Эйзенштейн, Ю. Тынянов, Л. Кулешов и Д. Вертов, стоявших у истоков немого кино в России, Добычин охотно познавал новый вид искусства и отражал его особенности в своей прозе. Говоря о трагической судьбе Л. Добычина, В. Бахтин отмечает важность кинематографа в жизни писателя: «Чтение, кино, письма и, конечно, творчество были для него способом сохранить себя, жить духовной жизнью» [1, с. 25]. В переписке с Михаилом и Идой Слонимскими писатель высказывается как минимум о 10 фильмах зарубежного и отечественного производства, которые привлекли его внимание [2, с. 284, 287, 308, 310, 312, 314, 316]. Иногда Добычин даже расстраивался, если не удавалось попасть на очередной киносеанс из-за отсутствия денежных средств: «...уже месяц, как жизнь стала в высшей степени отрадной благодаря отменному обилию груш и яблок. Тень же на нее наводит исчезновение мелких денег, без которых ни к мороженщику, ни к кинематографу, ни к продавцу сапожной мази нет подступа» [2, с. 312].

Ориентируясь на обозначенное место киноискусства в жизни Л. Добычина, Ф.П. Федоров подчеркивает одну из ключевых черт поэтики автора, выраженную в определяющем принципе повествования добычинской прозы – «композиционном монтаже, построенном по моделям немого кино», где «текст строится как система отграниченных друг от друга сцен-изображений, как монтаж кадров» [3, с. 120]. В основополагающей статье «Добычин и кинематограф» Федоровым вводится понятие «абзац-кадр»: «...XX век выдвигает еще один тип абзаца – абзац-кадр; он имеет тему, но в нем нет ни зачина, ни концовки, в сущности, нет и разработки, а есть констатация некой сиюминутной данности. В литературе формируется своего рода „кадровое“ мышление, мышление кадрами <...> Абзац-кадр утверждается в литературе в 20-е годы под влиянием кинематографа. В русской литературе его утверждение связано прежде всего с прозой Зощенко, Тынянова и Добычина» [4, с. 53]. По Федорову, мир Добычина – это мир «авангардной культуры, которая проявила себя <...> в немом

кинематографе» [4, с. 57]. В нашей статье «Кинематографическая образность рассказов Л. Добычина» опробовано деление произведений писателя на абзац-кадры, получившее свое продолжение в данном исследовании как кинематографическая составляющая повествовательной поэтики писателя [5, с. 234–236].

В практическом плане абзац-кадр представляет собой совокупность кадров мини-сценария, выражающего эмоциональное наполнение обозначенной исследователем «сиюминутной данности». В жанровом отношении С. Эйзенштейн обозначил это понятие эмоционального сценария киноновеллы, представленного «стенограммой эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов» [5, с. 297]. Как отмечает Е.В. Прохорова в обзоре истории развития отечественного сценарного мастерства, термин Эйзенштейна «киноновелла» – прообраз современного понимания литературной формы сценария небольшого формата [6, с. 75]: это «предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине <...> Сценарий ставит эмоциональные требования. Его зрительное разрешение дает режиссер» [5, с. 298]. В литературные рамки определение киноновеллы помещает В. Демин, обозначая ее, как: «фильм, сюжет которого по своей проблематике и объему жизненного материала адекватен литературному жанру рассказа. Обычно исходная ситуация такого фильма проста, количество действующих лиц минимально, продолжительность действия невелика» [7, с. 124]. Помимо основного определения в контексте рассмотрения монтажной техники письма Л. Добычина Ф.П. Федоровым, где в «разорванном дискретном мире» писателя героями являются «театрализованные марионетки» [4, с. 58], важна следующая форма киноновеллы: «отдельный эпизод фильма», отличающийся «отчетливо выраженной самостоятельностью, автономией».

И еще один кинематографический прием поэтики писателя. Часто его героини ведут себя как избалованные вниманием почитателей звезды кино (Лиз Курицына, Фишкина и др.) [9]. Казалось, это можно было бы объяснить только их чертами характеров, однако авторская ремарка («Захотелось небывалого – куда-нибудь уехать, быть кинематографическим актером или летчиком») указывает на кинематографическую подоплеку такого поведения [2, с. 81].

Таким образом, «сиюминутная данность» абзац-кадра киноновеллы в рассказах Л. Добычина проявляется в мини-сценариях, которые могут быть представлены как полным текстом произведения, так и отдельными его

сегментами. При этом писатель раскрывается в двух ипостасях: и как сценарист, и как режиссер. Если сценарный аспект прозы Добычина очевидно прослеживается в текстовой раскадровке, то режиссерское видение (по Ф.П. Федорову) проявляется в том, что главные герои с говорящими фамилиями (Козлова, Сорокина, Савкина, Конопатчикова и т. д.) фиксируют окружающую действительность «глазом кинематографического аппарата» [4, с. 56]. Прием «блоу-ап» (крупным планом) может быть интерпретирован как дополнение текста жизненным материалом. Очень часто у Л. Добычина фамилии героев – это указание на прототип. И жизнь реального человека служит иллюстрацией к жизни персонажей. Однако такое происходит, когда писатель из-за цензуры не может открыть «тайное» у своих героев. Тогда-то прозрачность прототипа, накладываемая на жизнь персонажей, и позволяет их судьбу рассмотреть «блоу-ап» (крупным планом) и спроецировать, раскрыв текстуально скрытое и невоплощенное писателем [10].

Эмоциональную сценарную составляющую кинематографической поэтики Л. Добычина мы рассмотрим на примере эпизода в кинотеатре из рассказа «Козлова» [2, с. 49–53]. Данная сцена наиболее красочно обрисовывает работу писателя над мелодраматическим сюжетом дружбы с нереализованной влюбленностью главной героини с учителем французского мосье Пуанкаре в рамках единичного абзац-кадра – киноновеллы «А вот в кинематографе».

Кадр 1. Дальний план на вход в кинотеатр, у которого Козлова и мосье ожидают начала киносеанса.

Кадр 2. Общий план на условного скрипача/скрипачку: «Играют на скрипке». В описании кадра неопределенная музыкальная составляющая становится зримой – музыки мы не слышим, но можем вообразить, что мелодия носит лирический характер, соответствующий состоянию влюбленности Козловой.

Кадр 3. Комбинирует детализированный крупный план на «тоненькое деревце в зеленой кадке» у входа, с которого «медленно падают листья». При этом слово «медленно» сопровождает размеренную смену кадров до момента в кадре 4.

Кадр 4. Козлова хандрит о предстоящем отъезде мосье: «Как грустно, мосье...» В этом моменте ритмическая медленность завершается.

Кадр 5. Общий план на «девицу в красной вязаной кофте», которая выпускает зрителей в зал. Она становится предвестником нарастающей абсурдной ситуации.

Кадры 6–7. Крупные планы на портреты Ленина и Троцкого, демонстрируемые перед показом. Являются пародийным элементом, отсылающим к знаменитому высказыванию В.И. Ленина из беседы с А.В. Луначарским о важности кинематографа в реалиях советской России: «Пока народ безграмотен, из всех искусств важнейшими для нас являются кино и цирк» [8, с. 579]. А.В. Шаравин и И.Л. Старцева в статье о неклассической Лениниане в рассказах Добычина данную сцену комментируют следующим образом: «...хронотоп кинематографа, воссозданный писателем, сакрален для советской власти – это храм нового времени, в котором и происходит воскресение человека-бога. Хронотоп брянского кинематографа помечен знаком удвоенности верховной советской власти, ознаменованной портретами Ленина и Троцкого» [9, с. 73].

Высшей точкой абсурда становится резкий монтажный переход. Он разворачивает перед нами дополнительный абзац-кадр (в общей нумерации – комбинированный кадр 8) с демонстрацией фильма, который мы видим глазами Козловой и мосье.

Кадр 1–2. «Бьет посуду и ломает мебель комическая теща» – момент в подтексте иронизирующий вражду Ленина и Троцкого.

Кадр 3. «Красуются швейцарские озера» (отображение панорамы этих озер).

Эмоциональный накал нарастает в последующих кадрах «шести частей роскошной драмы».

Кадр 4. «Клотильда отравилась».

Кадр 5. «Жанна выбросилась из окна».

Кадры 6–9 (примерно). «Шарль медленно отплывает на пароходе "Республика" (кадр 6), и ему начинает казаться, что все случившееся было только сном».

Ритм повествования снова резко меняется и возвращает читателя-зрителя к основной раскадровке, где на кадрах 9–11 мы наблюдаем сцену прощания Козловой с мосье. Героиня, как и Шарль из «вставной киноновеллы», предчувствует трагедию расставания через ситуацию сна (параллельный монтаж): «все случившееся было только сном» / «Так и вы, мосье, забудете нас, как сон».

Как мы видим, один абзац-кадр из рассказа эквивалентен сценарию отдельной киноновеллы, которая включает в себя ещё 5 микро-киноновелл с самостоятельными фабулами, которые демонстрируют глубину драмы главной героини. Даже краткость фраз, используемых Л. Добычиным, вписывается в техническую реализацию текста рассказа на экране, так как короткие предложения удобнее размещать в закадровых титрах.

В рассказе «Савкина» героине снится «кавалер»: «лица не разобрать, но Савкина его узнала» [2, с. 63]. В этой киноновелле эмоциональный добычинский сценарий мимолетной влюбленности героини реализован в цветописи, как бы предвосхищая неизбежный переход от черно-белого изображения к цветному: «На деревьях зеленелись яблоки. Небо было серенькое, золотые купола – белесые. <...> Фрида Белосток и Берта Виноград щеголяли модами и грацией <...> За кустами мелькнул желтый атлас Марьи-Иванниной шляпы и румянец ксендза Валуокенаса» [2, с. 64].

Исключительным примером, когда содержание добычинского сценария соответствует полноценной киноновелле с отражением ключевой эмоции – перманентной тревоги, является рассказ «Хиромантия» [2, с. 88–89]. Сюжет о герое Петрове, преследующем Маргариту Титовну, от которой он хочет добиться интимной близости, в кинематографической перспективе современных мейнстримных медиа является модернистским прототипом множества фильмов-триллеров о сексуальных маньяках.

На греховный, эротический подтекст действий героя намекает описание показательного музея «Наука» «с отделениями гинекологии, минералогии» на афише, которую видит Петров после посещения парикмахерской, где он себя привел в порядок («Подбритый и подстриженный» <...> «Он благоухал») перед предстоящим «рандеву». На пути к дому Маргариты Титовны герой фантазирует о соблазнении девушки пустяковыми оккультными размышлениями о линиях судьбы, которые он вынес, «просмотрев» книгу по хиромантии: «...Она придет, зевая и раскачиваясь, и состроит кислую гримасу. Не смущаясь, он задержит ее руку, повернет ладонью вверх, прочтет, что было и что будет, кого надо избегать. Она заслушается...» Произнося имя девушки, Петров «ликует и покачивает станом», что лишь усиливает эротический подтекст. Недобрые намерения героя подчеркиваются и отрывком разговора двух случайных прохожих, которые обсуждают, что один из них «сделал девушке оскорбительное предложение», а «она отказалась». Петров рассматривает это в качестве «неблагоприятного предзнаменования», но продолжает свой путь

к дому Маргариты Титовны, где, обнаружив только ее мать, он «хохочет» над ловушкой для мыши (очевидный намек на жертвенную сущность девушки) и отправляется за девушкой в тот самый показательный музей. В последнем абзац-кадре в сценарной раскадровке музейного текста мы улавливаем наивысшую степень стихийной эротизации содержания киноновеллы в ряде зримых символов, поддерживающих нашу тревогу за Маргариту Титовну, о которой мы фактически ничего не знаем.

Кадр 1. Общий план со зданием музея, от которого расходится свечение («Музей сиял»).

Кадр 2. Дальний план входа в музей с «прелестными картинами, красными от красных фонарей» (аллюзия на кварталы красных фонарей, где процветают все виды секс-индустрии).

Кадр 3. Крупный план на лежащую на снегу женщину («Умерла болгарка, лежа на снегу...»)

Кадр 4. Полк солдат, стоящий около девочки («...полк солдат усыновляет ее дочь»). Содержательная часть данного кадра пояснена в работе достопочтенной Э. Голубевой – речь идет о спасенной патрульным отрядом 35-го пехотного Брянского полка в январе 1878 года болгарской девочке шести лет по имени Рада [10, с. 169].

Кадры 5–6 с общим планом: «Горилла, раздвигая лозы, подбирается к купающейся деве: "Похищение женщины"». Данная сцена одновременно обыгрывает и пародийную аллюзию на идентичную сцену из немого фильма «Ингаги» 1930 года (в африканских джунглях Конго туземцы приносят женщину в жертву горилле, которую считают своим божеством), и иллюстрирует планы Петрова – настигнуть Маргариту Титовну в помещении музея, где имеются экспонаты по гинекологии. Ведь Петров при покупке билета в музей не просит его, а «требует».

В сценах с «картинами красных фонарей» и гориллой А.Н. Неминуший усматривает «аспект эротического мотива, реализованный как раз в форме живописного кича» [11, с. 151].

Таким образом, Л. Добычин в контексте кинематографической поэтики преподносит образчик короткометражной киноновеллы-триллера на тему сексуальной эксплуатации, которую писатель не поощрял. Так, в письме к М. Слонимскому от 14 марта 1926 года, Добычин критикует своего брянского знакомого Зайцева, который «очень поглупел», так как он «рассказывает только, как он совокупляется с разными красотками» [2, с. 281]. Говоря о смысле названия рассказа «Хиромантия», Э. Голубева

отмечает: «...в русском языке закрепилось и переносное значение хиромантии, как "ерунда, ахиня, чушь" <...> Применительно к рассказу Добычина "хиромантия" может означать абсурд давящей, для него смертельной пошлости» [10, с. 171].

Как мы видим, в своей малой прозе Л. Добычин отработал оба варианта сценарной киноновеллы как в виде целого рассказа, так и виде автономных микро-киновелл в рамках части рассказа – смыслового абзац-кадра. Очевидно, что писатель не рассчитывал на экранизацию своих произведений. Однако его симпатия к кинематографу опосредовала преобразование киноновеллы в синтетический поджанр на стыке литературы и кино. Уникальность поэтики Л. Добычина во многом и определяется кинематографичностью, создающей единый целостный сюжетный поток с переходами от литературных форм к экранным и от экранных к литературным.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин, В.С.* Добычин: штрихи жизни и творчества / В.С. Бахтин // «Вторая проза». Русская проза 20–30-х годов XX века / сост.: В. Вестстейн, Д. Рицци, Т.В. Цивьян. – Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995. – С. 23–44.
2. *Добычин, Л.* Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; Журнал «Звезда», 2013. – 544 с.
3. *Федоров, Ф.П.* Десять лет Добычинских исследований / Ф.П. Федоров // Даугава (Рига). – 2001. – № 3. – С. 118–123.
4. *Федоров, Ф.П.* Добычин и кинематограф / Ф.П. Федоров // Вторые Добычинские чтения: в 2-х частях. – Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ун-т, 1994. – Часть I. – С. 51–60.
5. *Шаравин А. В.* Кинематографическая образность в рассказах Л. Добычина / А.В. Шаравин, И.Л. Старцева, Я.О. Резаков // Русская классическая и неклассическая литература: Текст, контекст, рецепция: сб. статей международной научно-практической конференции, посвященной памяти доктора филологических наук, профессора, заслуженного деятеля науки Российской Федерации Владимира Вениаминовича Агеносова (Ярославль, 23–25 ноября 2023 г.): в 2 частях. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2024. – Часть 1. – С. 232–238.
6. *Эйзенштейн, С.* О форме сценария / С. Эйзенштейн // Избранные произведения. В 6 т. – Москва, 1964. – Т. 2. – С. 297–299.
7. История мировой кинодраматургии: учебное пособие / Н. Н. Шibaева, Д.В. Богуславская, Е. В. Прохорова, П. М. Степанова; Министерство культуры Российской Федерации; Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения. – Санкт Петербург: СПбГИКиТ, 2022. – 123 с.

8. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – Москва: Просвещение, 1974. – 509 с.

9. *Старцева И.Л.* Название произведения как доминанта моделирования мотивной структуры (по рассказу «Встречи с Лиз» Л. Добычина) / И.Л. Старцева, А.В. Шаравин // Добычинские чтения в Брянске: материалы II Всероссийской научно-практической конференции / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск, 2018. – С. 43–69.

10. *Старцева И.Л.* О прототипе героини рассказов «Портрет», «Матерьял», «Чай» Л. Добычина / И.Л. Старцева, А.В. Шаравин // Добычинские чтения в Брянске: материалы III Всероссийской научно-практической конференции / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск, 2022. – С. 76–93.

11. *Ленин, В.И.* Полное собрание сочинений / В.И. Ленин. – 5-е изд. – Москва: Политиздат, 1967–1981. – Т. 44. – 768 с.

12. *Шаравин, А.В.* Неклассическая Лениниана: ленинский текст и Ленинский контекст рассказов Л. Добычина / А.В. Шаравин, И.Л. Старцева // Добычинские чтения в Брянске: материалы Всероссийской научно-практической конференции / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск, 2018. – С. 69–96.

13. *Голубева, Э.С.* Загадки «Хиромантии» / Э.С. Голубева // Проблемы и тенденции развития социокультурного пространства России: история и современность: материалы международной научно-практической конференции 21–22 апреля 2017 г. – Брянск, 2017. – Вып. 4. – С. 168–171.

14. *Неминуций, А.Н.* Эрос в художественном мире Л. Добычина / А.Н. Неминуций // Добычинский сборник – 4. – Даугавпилс: Saule, 2004. – С. 148–155.

УДК 821.161.1

ЕСЕНИНСКОЕ КАК ФАКТОР ВЫРАЖЕНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ И МЕХАНИЗМА
ТЕКСТООБРАЗОВАНИЯ РАССКАЗА «ПОРТРЕТ» Л. ДОБЫЧИНА

Ирина Леонидовна Старцева, Андрей Владимирович Шаравин

В статье рассматривается, как нечастотное упоминание Есенина начинает определять художественную концепцию и механизм текстообразования нарратива «Портрет» Л. Добычина. Слово «есениница» в рассказе ассоциативно вводится автором в контекстуальное смысловое поле – хулиганство, хулиганы. Это социальное явление оказывается востребовано сознанием интеллигентной героини. Текстообразование педалирует еврейскую национальность девушки в контексте эзоповой отсылки к государственной политике ассимиляции евреев. Опера Ф. Галеви «Жидовка» («Дочь кардинала», 1835), упомянутая

в рассказе, расставляет окончательные акценты в повествовании. Героиня нарратива «Портрет» отказывается от есенинского типа хулигана-помощника, которого она искала на протяжении всего сюжета рассказа для мести власти. Ее самосознание закодировано на реализации роли одинокого мстителя тирану. В статью вводятся понятия «посттекст», «невербальный эпилог», через контекст отсылающие к роковому трагическому будущему героини. В механизме текстообразования доминируют мортальные, танатологические модальности, пронизывающие повествовательные стратегии нарратива.

Ключевые слова: Л. Добычин, нарратив, механизм текстообразования, посттекст, денотация, коннотация, контекст, реминисценция, самоопределение героини, мортальная модальность.

YESENINSKOYE AS A FACTOR OF EXPRESSION OF ARTISTIC CONCEPT
AND MECHANISM OF TEXT-FORMATION OF THE STORY «THE PORTRAIT»
BY L.DOBYCHIN

Irina Startseva, Andrey Sharavin

The article is considered as an infrequent mention of Yesenin begins to define the artistic concept and mechanism of text formation of the narrative “The Portrait” by L. Dobychin. The word “Yeseninshchina” in the story is associated by the author in the contextual semantic field - hooliganism, hooligans. This social phenomenon is in demand by the consciousness of an intelligent heroine. Text formation pedals the girl’s Jewish nationality in the context of an ezopovoy reference to the state policy of the assimilation of Jews. The opera “The Jewess” (“Daughter of the Cardinal”, 1835) by F. Galevi, mentioned in the story puts the final emphasis in the narrative. The heroine of the narrative “The Portrait” abandons the Yesenin type of hooligan assistant, whom she was looking for throughout the plot of the story for revenge against the authorities. Her identity is encoded on the realization of the role of the lone avenger to the tyrant. The article includes the concepts of “posttext”, “non-verbal epilogue”, which, through the context, referring to the fatal tragic future fate of the heroine. The mechanism of text formation is dominated by mordial, tanatological modalities that permeate the narrative strategies of the narrative.

Keywords: L.Dobychin, narrative, mechanism of text formation, posttext, denotation, connotation, context, reminiscent, self-determination of the heroine, mortal modality.

Постановка проблемы применительно к рассказу «Портрет» Л. Добычина кажется на первый взгляд излишне наигранной, утрированной и гипертрофированной. Тем более что в тексте нарратива есть только одна есенинская мета. Героиня рассказа на прогулке по городу читает надпись рекламного плаката: «Праздники», – расклеены были афиши, – «дни

есенинщины» [1, с. 99]. Однако для текстов Л. Добычина место, значение и роль образа или детали никогда не зависели от количественных повторов. Даже один раз моделированный писателем художественный артефакт/атрибут может оказаться доминирующим и лейтмотивным. Важной и повторяющейся особенностью добычинского мира являются: взаимосвязанность, закономерность, повторяемость, организованность. Н. Лейдерман и М. Липовецкий считают отличительной чертой его поэтики проявление связующих элементов, активизирующих и моделирующих текстопорождение: «Этот космос открывает цельность мира в его разрывах, связность – в конфликте противоположностей, устойчивость – в самом процессе бесконечного движения» [2, с. 99].

Одним из первых есенинский дискурс рассказов Л. Добычина исследовал В. Мешков. «В произведениях Добычина отсутствуют прямые упоминания о Есенине или строчки его стихов. Единственно, в рассказе "Портрет" удалось найти: "Праздники, – расклеены были афиши, – дни есенинщины". Имеются в виду пасхальные праздники, к которым были приурочены мероприятия по борьбе с "есенинщиной"», – отмечал литературовед [3, с. 103]. Э.С. Голубева отмечает следующие брянские факторы, которые могли «спровоцировать» обращение Л. Добычина к упоминанию о С. Есенине в нарративе «Портрет»: «на сцене Брянского театра О.К. Книппер-Чехова читала стихи» поэта, «в клубе имени К. Маркса шла лекция члена группы ЛЕФ «Еще раз о Есенине и „есенинщине“», «Одна из тех, кому Есенин посвящал стихи последних лет, актриса Августа Миклашевская в 1920–1930-е годы работала в брянских театрах» [4, с. 293].

В. Мешков находит еще одну деталь, имеющую, на его взгляд, отношение к переключке С. Есенин/Л. Добычин. «Куплеты "Ленин любит деток", которые пропел инженер Смирнов», – считает исследователь, – своего рода отсылка к частушкам поэта-имажиниста. В. Мешкову не удалось найти аналогии куплетов с частушками С. Есенина, и гипотеза оказалась неподтвержденной: «К сожалению, в настоящее время текст этих куплетов не найден, и не исключена вероятность, что начальная строка просто придумана Добычиным для создания сатирического эффекта, высмеивания советского мифа о любви Ленина к детям. Однако вновь последуем принципу «что-то припомнилось». Мы полагаем, под «куплетами» инженер Смирнов мог понимать просто частушки. Известным сочинителем и любителем «непечатных» частушек в свое время был Сергей Есенин. И после смерти его творчество было очень популярно в самых широких кругах

населения. Иногда Есенину приписывалось авторство некоторых стихов и частушек. Официальная же идеология еще при жизни поэта провозгласила борьбу с “есенинщиной”» [3, с. 103]. В главе «Историко-литературный фон в рассказах Л. Добычина “Чай” и “Матерьял”» исследователь продолжил развивать контекст, в котором функционирует обнаруженное пересечение – куплеты «Ленин любит деток», исполненные инженером Смирновым, и частушки С. Есенина («Можно предположить, что в разгар борьбы с «есенинщиной» Добычин не мог достаточно прозрачно показать, что рассказ «Матерьял» имеет отношение к поэту. Однако «припомним», что ироническое и сатирическое отношение Добычина к «вождю» перекликается с иронией в строчке стихов Есенина: «А мне и Ленин не икона». В своих частушках Есенин вообще не щадил никого, для него не было икон, во всяком случае после революции. В стихах он открыто иронизировал над советским «иконоostasом» – портретами Ленина, Маркса, Энгельса и их «скучными» трудами («Капитал»))» [3, с. 108]. В статье «Неклассическая лениниана: ленинский текст и ленинский контекст рассказов Л. Добычина» И. Старцевой и А. Шаравина высказана другая точка зрения на «первоисточник», послуживший источником для куплетов «Ленин любит деток» [5, с. 93].

Осознавая слабую доказательность частушечных пересечений у С. Есенина и Л. Добычина, В. Мешков задает риторический вопрос в своей монографии и сам дает на него ответ, находя новые доказательства, подтверждающие есенинский дискурс рассказа «Матерьял»: «У читателя может возникнуть вопрос, так ли уж возможно по одной строчке "куплетов" делать вывод, что рассказ «Матерьял» имеет отношение к Есенину. На это мы ответили бы встречным вопросом: как тогда объяснить упоминание в тексте некой "Эльги Нохимовны Рог"? И в этом случае необходимо воспользоваться добычинским принципом “что-то припомнилось”» [3, с. 112].

Исследователь приводит биографические сведения о С. Есенине, в частности о произошедшем у него скандале с дипломатическим работником Альфредом Рогом: «Из биографических сведений о Есенине известно, что незадолго до смерти он с женой С. Толстой возвращался в Москву поездом из Баку. В поездке у него произошел конфликт с дипломатическим работником и небольшим поэтом Альфредом Рогом. Обычно дипломаты избегают скандалов и конфликтов, тем более не стремятся их афишировать. Но в это время в разгаре была травля поэта в советской, да и в зарубежной печати, где Есенина даже называли «советским

Распутиным». По приезду в Москву Рога подал заявление в милицию, и Есенину угрожали уголовным судом. Сохранилось объяснение поэта в 48-е отделение милиции г. Москва: «6 сентября, по заявлению Рога, я на поезде из Баку (Серпухов – Москва) будто бы оскорбил его площадной бранью. В этот день я был пьян. Сей гражданин пустил по моему адресу ряд колкостей и сделал мне замечание на то, что я пьян. Я ему ответил теми же колкостями. Гр[ажданина] Левита я не видел совершенно и считаю, что его показания относятся не ко мне. Агент из ГПУ видел меня, просил меня не ходить в ресторан. Я дал слово и не ходил. В Бога я не верю и никаких „Ради Бога“ не произношу лет приблизительно с 14-[ти]. 29. X -25» [3, с. 112–113], [6, т. 7, кн. 2, с. 263–265].

По мнению В. Мешкова, «Рога и присоединившийся член Моссовета Левит, как видно, умышленно раздували мелкий конфликт», С. Есенин оправдывался тем, что находился в состоянии алкогольного опьянения [3, с. 113].

Исследователь находит в тексте рассказа «Матерьял» еще один оним, отсылающий к биографии С. Есенина. Так, комментируя строки из рассказа («**Малинников** со скрипкой появлялся у окна, насупясь, и играл «Кол-Нидрей» (правильнее «Кол Нидрэ» – молитва, поющая еврейями в Судный день)»), В. Мешков расшифровывает фамилию героя, связывая ее с эпизодом ареста поэта: «В ноябре 1923 г. Есенин и трое его друзей поэты Ганин, Клычков и Орешин были арестованы в Москве в пивной **Малинникова** на Мясницкой по обвинению в антисемитских высказываниях в адрес советских «вождей». Причем, для ареста оказалось достаточно устного доноса одного «свидетеля» – некоего Родкина, т. е. явного сексота. Для поэтов начался «Судный день». В советских газетах, как по команде, развернулась травля, тон которой задавали партийные «литераторы» еврейской национальности – Л. Сосновский, М. Кольцов и т. п. Интересно, что показания Есенина в 47-м отделении милиции напоминают речь персонажей Зощенко, писем и рассказов Добычина: «Я увидел типа, который прислушивался к нашему разговору. Я сказал приятелю, чтобы он ему плеснул в ухо пивом, после этого тип встал и пошел, позвал милицию. Это вызвало в нас недоразумение. Я сказал: „Вот таких мы понимаем“... О евреях в разговоре поминали только, что они в русской литературе не хозяева и понимают в таковой в тысячу раз хуже, чем в черной бирже, где большой процент евреев обитает как специалистов. Идя в отделение милиции, неизвестный гражданин назвал нас „мужичье“ и „русские хамы“, и

вот тогда была нарушена интернациональная черта национальности словами этого гражданина: мы, некоторые из товарищей, назвали его жидовской мордой» [3, с. 113–114], [7, с. 237], [1, с. 103].

Завершилось дело четырех поэтов вполне благополучно для С. Есенина. В изложении В. Мешкова, «материалы "Дела четырех поэтов" были переданы в секретный отдел ГПУ, но времена "троек" еще не наступили, и дело передали в товарищеский суд Союза писателей. Суд состоялся 10 декабря 1923 года и имел большой резонанс. По сравнению с "делом Добычина" 1936-го тогда еще писатели не были так запуганы и дело рассматривалось более-менее объективно: как попытка "определенных кругов" бытовой инцидент возвести в ранг "политического". Приговор был оглашен только 13 декабря, когда Есенин уже находился на лечении, такие события для здоровья не проходят даром. Суд посчитал, что поведение поэтов носило характер антиобщественного дебоша, но обвинения в антисемитизме не подтвердил. Поэтам было вынесено общественное порицание» [3, с. 114].

Последний абзац рассказа «Матерьял» («Она рассказывала, как придумала заметку для живой газеты, и как с Эльгой Нохимовной Рог пошла смотреть деревню: хлеб уже был убран, и кругом просторно было; ящерица побежала из-под ног; покрытые соломой, показались избы – сани и ходы валялись возле них») трактуется исследователем как «переключка со знаменитой строкой Есенина: "Я последний поэт деревни..."» [3, с. 115], [1, с. 104].

Все отмеченные совпадения приводят В. Мешкова к актуализации параллели *Годулевич / Вольф Эрлих*. Последний в мемуарах «Право на песнь» создает искаженный образ С. Есенина как поклонника врага народа Л. Троцкого и недруга Сталина [8]. По существу, исследователь рассматривает рассказ «Матерьял» как скрытый внутренний сюжет о доносе и подготовке к уничтожению С. Есенина: «То, чего не сделала Годулевич в рассказе Добычина, сделал в своей книжке Эрлих. Знакомым и друзьям он мог говорить, что его заставили это сделать. К этому времени упоминать о Троцком в советской печати уже запретили, но для Эрлиха не случайно сделали исключение. Без сомнения, Добычин и Слонимский понимали весь механизм этого доноса и обсуждали его» [3, с. 115].

Все это позволяет В. Мешкову провести параллели в судьбе С. Есенина и Л. Добычина («С восторгом принявший революции 1917 года, Есенин со временем все больше осознавал, что «социализм идет совсем не тот».

Казалось бы, что могло быть общего у Добычина и погибшего в 1925 г. в расцвете лет и таланта скандального поэта? Оказывается, очень много! Оба боролись за свободу своего творчества в советских условиях, оба искали свое место в новой жизни, отстаивали свое право на критический и сатирический взгляд на советскую действительность. Есенин пытался вписаться в советскую жизнь как поэт-новатор (общеизвестно, что имажинисты считали себя новаторами, пришедшими на смену футуристам), к писателям-новаторам причисляли и Добычина. Но это не спасло. Травля, не только литературная, но и политическая, преследовала обоих до конца их жизни; «Борьба за "чистоту" советской литературы привела к тому, что многие десятилетия и Есенин, и Добычин были "вычищены" из официальной истории советской литературы» [3, с. 111]).

Выявленные исследователем детали в рассказе «Матерьял», по его мнению, имеющие отношения к судьбе С. Есенина, эксплицируют в нарративе и судьбу самого Л. Добычина, имплицитно самим писателем ощущаемую. Литературоведы обращали внимание на знаки рока в текстах писателя, которыми он бессознательно предсказывал трагическое завершение своего жизненного пути. Прежде всего, речь идет о рассказе «Сиделка». Так, и В. Топоров и И. Лошилов обнаружили в каламбуре «Где вода дорога? – говорили за столиком. – Рога у коровы, вода в реке» «индивидуальный знак» писателя и «трагическую проекцию семантического биннома *вода/смерть* [самоубийство] из сферы искусства – в пространство жизни и судьбы писателя» [9, с. 89], [10, с. 82], [1, с. 81]. Подтекстное обращение к трагической смерти С. Есенина художественно бессознательно накладывается в нарративе «Матерьял» и на биографию Л. Добычина, подходящую к завершению.

И, конечно, один из главных аргументов, по мнению В. Мешкова о «милом» друге Л. Добычина – Вольфе Эрлихе. Литературовед считает его «сексотом»: «Но ведь главное в Эрлихе то, что он был сексот – политический доносчик» [3, с. 115]. В. Мешков в качестве доказательств приводит отрывки из книги воспоминаний «Право на песнь» В. Эрлиха: «И вот Эрлих "открывает", что Есенин являлся тайным и до неприличия пылким поклонником "врага народа" и врага Сталина. Сам он это сочинил, так ли это было, в любом случае это нужно ему, чтобы "доказать", что и Есенин тоже троцкист, а значит, враг» [3, с. 116]. В письме И.И. Слонимской, жене М. Слонимского, Л. Добычин называет людей, близких ему: «Дорогая Ида Исаковна. На Ваш запрос сообщаю, что из известных Вам лиц хорошо

отношусь к нижеследующим: 1. Коле, 2. Шварцу, 3. Тагерии, 4. Эрлиху» [1, с. 306]. Эта приближенность к писателю и позволила литературоведу считать, что В. Эрлих усугубил проблемы автора рассказа «Матерьял». Эрлих один из главных «свидетелей» «самоубийства» Есенина, также он оказался и тем, кто информировал литературную среду о самоубийстве Добычина. Распространяя слухи о Добычине-самоубийце, Эрлих ссылался на то, что услышал их от писательницы Ольги Форш. Так причудливо и трагически связала судьба Есенина, Эрлиха и Добычина.

Отмеченный В. Мешковым есенинский дискурс в авторской художественной проекции на жизнь и судьбу Л. Добычина необходимо расширить и уточнить.

Сильная позиция в художественном произведении всегда его название. Л. Добычин, очевидно, придавал большое значение заглавию: писатель так обозначил не только нарратив, но и сборник. В. Мешков считал, что название добычинского произведения – пародия: «Само название, явно пародийное (не "Материал", а "Матерьял"!), напоминает нам о верноподданническом рассказе Ю. Олеси "Человеческий материал"» (1928) [3, с. 96]. Писатель был вынужден уточнить: «Матерьял (см. п. 1) не в смысле "мануфактура", а в смысле "материал для чистки аппарата"» [1, с. 313].

В рассказе Л. Добычина по частоте употребления лидирует слово «инженер» – прозаик использует его четыре раза («Приходили гости к инженеру Сидорову – инженер Смирнов из коммунального отдела и старушка Паскудняк из цезэрка»; «Инженер Смирнов в ее отсутствие выбыл вместе с Сидоровыми в Таджикистан, откуда инженер Хозяинов по телеграфу известил их о местечках с дефицитными предметами и ставкой тысяча семьсот» [1, с. 103, 104]). По существу, частотность употребления активизирует скрытый код, который важен для писателя (эта частотность сохранится и увеличится в романе «Город Эн» – инженер, инженерша 38 раз, во всех рассказах 8 раз). В. Мешков абсолютно прав, когда связывает рассказы «Матерьял» Л. Добычина и «Человеческий материал» Ю. Олеси. Однако пересечения не ограничиваются только названиями. Пожалуй, наиболее актуально для уездного сочинителя звучала следующая фраза, произнесенная преуспевающим советским писателем: «Если я не могу быть инженером стихий, то я могу быть инженером человеческого материала.

Это звучит громко? Пусть. Громко я кричу: «Да здравствует реконструкция человеческого материала, всеобъемлющая инженерия нового мира!» [11, с. 402]. Отметим, что рассказ Ю. Олеси был опубликован в

праздничном номере газеты «Известия» от 7 ноября 1929 года и, наверняка, был прочитан Л. Добычиным.

Л. Добычин и представил в рассказе «Матерьял» инженерию нового мира, но не благодатно воздействующую на душу человека, а ломающую ее, порождающую в ней доминирующее чувство страха. Долгое время формула «писатель – инженер человеческих душ» приписывалась И. Сталину и была зафиксирована К. Зелинским на встрече «отца народов» с писателями 26 октября 1932 года в доме Максима Горького на Малой Никитской. Однако исследование по выявлению источников данной формулы, проведенное американским и израильским филологом-славистом Омри Роненом, дало большой список, не ограничивающийся началом 30-х годов XX века [12, с. 393–400]. Возникновение формулы О. Ронен связывает с развитием общего канона секулярного рационализма. Первоисточник же формулы исследователи находят в романе «Наоборот» Ж. Гюисманса, опубликованном в России в 1906 году в переводе М.А. Головкиной (переводчица точно воссоздает первоисточник – «инженер души»). В дальнейшем, как считает О. Ронен, формула реализовалась В. Маяковским в «Мистерии-Буфф» (1918), где «обыкновенный человек» провозглашает, что он: "...душ человеческих искусный слесарь"» [13, т. 1, с. 304]. Однако В. Катаев считал «сталинскую» формулу производной от высказывания Ю. Олеши. Скорее всего, это было связано с тем, что автор рассказа «Человеческий материал» дал такое определение писателю. После формулу использовали И. Сталин, Жданов, М. Горький, и она стала устойчивым клише литературы соцреализма [14, с. 131–145]. Однако для анализа рассказа «Матерьял» важно: к моменту его написания Ю. Олеша окончательно сформировал две формулы «инженеры душ» и «инженерия души». Так что под частотным употреблением слова «инженер» в рассказе Л. Добычина отчетливо просвечивает параллель *инженер/писатель*. Однако в отличие от рассказа Ю. Олеши герои Смирнов, Сидоров, Хозяинов не хотят осуществлять чистками «инженерию» собственных душ, надеются остаться хозяевами своего внутреннего мира и уезжают на периферию, подальше от нового социалистического мира (мотив, характерный как для героев писателя, так и самого Л. Добычина). Кстати отметим, что в первом предложении, в котором упоминаются инженеры («Приходили гости к инженеру Сидорову – инженер Смирнов из коммунального отдела и старушка Паскудняк из цеэрка»), первые буквы фамилий героев образуют аббревиатуру ССП – Союз советских писателей, ставшую хрестоматийной и

общеупотребительной в начале 30-х годов. Так что рассказ о чистке – это ответ Л. Добычина на разворачивающуюся в стране инженерию душ, первыми пропагандистами которой выступили писатели от В. Маяковского («Я себя под Лениным чищу, чтобы плыть в революцию дальше») до Ю. Олеси [13, т. 6, с. 234]. Да и само название «Матерьял» (в «1927 году был расстрелян как враг советской власти его родной брат Николай») явно переакцентировано Л. Добычиным на него самого: писатель чувствовал, что власти уже собирают «матерьял», которому суждено стать роковым для его судьбы [3, с. 105].

В сборниках «Портрет», «Матерьял» рассказы, давшие названия сборникам, расположены рядом («Портрет», «Матерьял») или («Матерьял», «Сад», «Портрет»). Так что можно предположить связь есенинского дискурса в этих нарративах. Очевидно, Л. Добычин придавал этому особое значение. В письме к М.Л. Слонимскому от 8 сентября 1926 года он определил место рассказа «Матерьял» в сборнике: «Дорогой Михаил Леонидович. Я сочинил рассказик и посылаю его Вам в двух штуках, как требуется для издательства писателей. Если возможно, то, пожалуйста, не откажите <зачеркнуто слово> устроить, чтобы его включили в книжку – между «Пожалуйста» и «Садом» или между «Садом» и «Портретом» – мне все равно, и будет, как Вы скажете. Не попадя в книжку, он никуда не попадет, и его надо туда обязательно вернуть» [1, с. 313]. Вопрос о порядке расположения рассказов «Пожалуйста», «Сад», «Портрет», «Матерьял» в сборниках Л. Добычина требует специального исследования, что позволит акцентировать черты поэтики писателя.

В. Мешков назвал некоторые факты, послужившие активатором есенинского контекста в рассказах Л. Добычина. Однако количество есенинского материала, с которым мог быть знаком писатель, значительно больше. Прежде всего, это публикации-рецензии об игре актрисы Августы Миклашевской, выступавшей на сценах брянских театров, последней любви С. Есенина, в газете «Брянский рабочий». Так, нами обнаружены следующие публикации: «Летний сезон в Бежице. Театр горсовета», «Бежицкий театр горсовета. “Старческая любовь”», «“Дочь генерал-губернатора” (Брянский гостеатр)», «“Любовь Яровая” в гостеатре», «Закрытие сезона (“Изнанка жизни” в брянском гостеатре) с упоминанием имени или разбором выступлений А. Миклашевской. Кроме того, газета «Брянский рабочий» опубликовала три сообщения о гастролях учениц государственной студии Айседоры Дункан во главе с Ирмой Дункан (дочерью трагически погибшей

Айседоры): «К гастроллям студии Айседоры Дункан», «1-ый вечер Ирмы Дункан», «Танцы студии Ирмы Дункан». Все данные публикации, как и сообщения, приведенные В. Мешковым, могли послужить внешним активатором обращения Л. Добычина к трагической судьбе С. Есенина, почувствовавшего рифмовку своей судьбы и судьбы «последнего поэта деревни». Отметим, что все публикации предшествуют написанию нарративов «Портрет» и «Матерьял».

Обнаруженная плотность материала в творчестве Л. Добычина, так или иначе имеющая отношение к жизни и произведениям С. Есенина, позволяет высказать гипотезу о том, что и информация «уездного сочинителя» в письме М.Л. Слонимскому от 16 мая 1926 года может быть прочитана в есенинских кодах («У нас внезапно наступило лето, и я уже пять раз купался и один раз Внимал Соловью – случайно, проходя мимо. Сады с оркестрами и эстрадами открылись (состоялось открытие), одного гуляющего зарезали впотьмах, а в Бежице (девять верст от нас) двоих повесили: интеллигентские течения среди молодежи» [1, с. 300]. Смерть С. Есенина 28 декабря 1925 года от асфиксии через повешение по дате явно приближена к сообщению из письма Л. Добычина. Судя по кодовым обозначениям («интеллигентские течения среди молодежи») отсылка явно направлена к смерти С. Есенина. В брошюре «Против упадничества. Против “есенинщины”», вышедшей в 1926 году, в одной из публикаций «Есенин – знамя упадочных настроений» Г. Бергман констатировал: «Наименее устойчивая часть молодежи плохо переносит испытание нэпом, которое гораздо труднее, чем испытание огнем войны. Нужда, неравенство, неустроенный быт, влияние буржуазных и полубуржуазных слоев, – все это иногда пачкает и ломает не успевшую закалиться молодую душу. Отсюда – неудовлетворенность, пессимизм, половой хаос, пьянка. А жизнь мстит, выталкивает из себя самых нестойких, швыряя их к смерти, к самоубийству. Вот, например, самоубийства в московском Вхутемасе. Меньше чем за два месяца там произошло три самоубийства и два покушения на самоубийство» [15, с. 6]. Намек автора статьи более чем прозрачен: название Вхутемас (Высшие художественно-театральные мастерские) устанавливает главную социальную группу, попадающую под посмертное воздействие личности и лирики С. Есенина – интеллигенция. Так что высказывание Л. Добычина об «интеллигентских течениях среди молодежи» имеет точно обозначенный адресат. Обращает внимание и форма, выбранная писателем, – «двоих повесили», – весьма

недвусмысленно отражает его отношение к официальной версии о самоубийстве поэта.

«Портрет» – единственный рассказ Л. Добычина, в котором есть хоть какая-то отсылка к имени С. Есенина. Если быть более точным, это скорее констатация социального явления (есенинщина), которое официоз приписывал тлетворному воздействию поэта – мистицизм, хулиганство, упадничество, богемность и т. д. В. Мешков обозначил границы и причину возникновения «есенинщины»: «Когда и кто первый употребил слово "есенинщина", вероятно, требует отдельного исследования. Наиболее раннее издание: "Против упадочничества. Против «есенинщины", М., 1926. Фактически это началось с "дела четырех поэтов" и травли Есенина в прессе в конце 1923 г. По сведениям Литературной энциклопедии (1930-е, статья "Есенинщина"): "Понятие это получило широкую известность после смерти Сергея Есенина и характеризует упадочные настроения в условиях послеоктябрьской действительности"» [3, с. 120].

С понятием «есенинщина» в рассказе связано еще одно название – «Кабуки» («Я уходила, спотыкаясь. – Набралась, – оглядывались на меня. Хихикнув, совторгслужащие говорили шепотом: – Кабуки. – Громкоговорители наигрывали» [1, с. 100]. В собрании сочинений Л. Добычина к данному отрывку приводится следующий комментарий: «Кабуки – в 1928 г. в Москве прошли гастроли национального японского театра Кабуки, а в 1929 г. в Москве же состоялся суд над группой руководящих работников профсоюза строителей, которые организовали тайное общество «Кабуки». Целью общества была культивация "красивой жизни", "афинских ночей" с женщинами и вином» [1, с. 472–473]. В «Литературной энциклопедии», изданной в 1930 году в статье Б. Розенфельд и Л.Э. «Есенин. Есенинщина» «есенинщина» и «Кабуки» связаны (к ним как проявление «есенинщины» добавлен и Вхутемас): «Есенинщина не могла остаться и не осталась явлением узко лит<литературн>ым. В быту она проявилась в крайнем разложении и в отрыве поддавшихся ей от борющегося пролетариата. Примерами есенинщины в быту могут с успехом служить такие явления, как «Кабуки» и «Вольница» (тайная группа учащихся рабфака и Вхутемаса), окрашенные гнилостной эротикой, привлечшие к себе в свое время внимание советской общественности. Но еще обостреннее эти переживания заявили себя в самоубийствах, к<ото>рые вырвали из литературы нескольких поэтов. В большинстве своем они происходили из крестьян, не вели никакой общественной работы и

в стихотворениях Е. находили опору и оправдание для развития в себе индивидуалистических переживаний» [16]. Рассказ «Портрет» был напечатан в журнале «Стройка» (31 марта, 1930, № 3), если Л. Добычин и не был знаком со статьей «Есенинщина» под псевдонимом Л.Э., поразительно чутье писателя, предвосхитившее официальное приписывание «есенинщины» группе «Кабуки».

С есенинским дискурсом связан мотив хулиганов и хулиганства из рассказа «Портрет». Трактовка хулиганства как социально-эстетической стратегии С. Есенина 20-х годов стала общим местом, останавливаться лишней раз на этом мы не будем. Меты провинциального хулиганства рассыпаны в нарративе Л. Добычина. Это и сообщение из газеты («Колбаса лежала на газете. – «И избил», – прочла я, – «проходившую гражданку по улице Москвы»» [1, с. 97]), и неприличный «пушкинский» анекдот, рассказанный «местными» кавалерами («– Пушкин, где ты? – говорили впереди. Конфузьясь, Иванова прыскала. – Товарищи, – солидно сказал Жоржик: – Неудобно. – На плешь, – оглянулись на него» [1, с. 98]), и вульгарная песенка непристойного содержания с игрой слов, распеваемая кем-то за углом («Было пусто в переулках. Вырезанные в ставнях звезды и сердца светились. – в магазине Кнопа, – пели за углом» [1, с. 98]). Однако мотив хулиганства не является проходным, провинциально-этнографическим для рассказа.

М.В. Строганов в статье «Невстречи с Лиз: об изображении массового человека в рассказах Добычина» дает такую характеристику главной героине произведения: «На том же самом сюжете, на прозрении героини, построен и рассказ «Портрет». Героиня вступила в брачный возраст и, сама того не сознавая, активно интересуется мужчинами... Весь рассказ составляют поиски того мужчины, который первым проявил к девушке эротическое отношение и вызвал тем самым ее неподдельный интерес. Она, видимо, сама не знает, о чем хочет спросить его, ей просто необходимо завести с ним разговор» [17, с. 122–123]. Безусловно, эротический подтекст характерен для многих героинь Л. Добычина, в том числе и для Лиз Курицыной, что мы также отмечали в статье «Название произведения как доминанта моделирования мотивной структуры (по рассказу «Встречи с Лиз» Л. Добычина)» [18, с. 48].

Однако поиски героини рассказа «Портрет» не ограничиваются лишь эротическими мотивами, ей скорее импонирует проявление хулиганства у того в кепке, который у «в толкотне у двери ... ошупывал» ее [1, с. 96]. Ей

нужен человек, относящийся к особому типу есенинского хулигана, утративший связи с советским обществом, идейный враг ему. На этот образ накладывается и кинематографический образ американского актера Ричарда Толмеджа, игравшего роли идеального парня, борца за справедливость, выходца из среднего социального слоя, спортивного, обладающего физической силой и готового сражаться за правду и благополучие униженных и оскорбленных [19, с. 237]. Первоначально советская власть относилась к хулиганам как к социально близким выходцам из бесправных слоев населения, тем более что они активно участвовали в революционных событиях. Однако после чубаровского процесса (1926) вопрос ставился политически: кто поведет молодежь – антисоциальные элементы или комсомол и советская общественность. Это преступление послужило точкой отсчета, после которой хулиганов признали врагами советской власти.

Из рассказа становится понятно, что героиня еврейского происхождения, что и расставляет дополнительные акценты в нарративе (она довольно раздраженно реагирует на православные сходки у ее матери, избегает их). В рассказе она определяется как «чуждая элементка» [1, с. 100]. Нарратив Л. Добычина переходит на эзопов язык, иносказательно обозначая тему преследования евреев в СССР: «Я приняла газету. Циля Лазаревна Ром меняла имя» [3, с. 100]. Мотив изменения имени с еврейского на русифицированное (как и другие факты, остающиеся за «кадром» повествования), очевидно, начинает восприниматься девушкой (которая начинает осознавать, что она «чуждая элементка», так ее определяет персонаж нарратива Прохорова) как процесс рассеяния еврейского народа, утрата еврейской идентичности и потеря культурной идентификации, что и формирует ее задачу – месть государству рабочих и крестьян и его вождям, предопределившим такое положение вещей. С момента обозначения автором еврейского происхождения героини в «Портрете» и происходит акцентированное текстообразование. Эпизод, который литературоведы соотносили с романом «Мастер и Маргарита» М. Булгакова или цирковым фокусом, противопоставленным подлинному сакральному чуду, имеющему Божественное происхождение («Зрители приваливались к дамам. Али-Вали отрезал себе голову. Он положил ее на блюдо и, звеня браслетами, пронес ее между рядами, улыбающуюся. – Не чудо, а наука, – пояснил он: – Чудес нет» [1, с. 100]), является художественной проекцией мифа о Юдифи и Олоферне. Придает структуру и организацию этому процессу и художественно формирует отсылку намек о запланированной деятельности героини – эпизод

с чистильщиком обуви, распеваящим арию из оперы Ф. Галеви «Жидовка» («Дочь кардинала», 1835): «Деревья были желты. Листья приставали к каблукам. – Рахилия, – напевал меланхолично чистильщик. Его фуфайку распирали мускулы. В разрезе ворота чернелись волоса. Шнурки для башмаков, повешенные за один конец, качались, – вы мне даны» [1, с. 101]. Отметим ряд скрытых деталей, формирующих механизм текстообразования. Во-первых, эта опера проходила на сцене брянского театра, поэтому Л. Добычин, скорее всего, знал ее содержание. В комментариях к собранию сочинений писателя указывается: «Рахилия, вы мне даны – начало арии Элеазара из оперы Ф. Галеви "Жидовка" ("Дочь кардинала", 1835), которую весной 1929 г. давала в Брянске труппа режиссера Г.М. Комиссаржевского» [1, с. 473]. Во-вторых, профессия чистильщика обуви связана с айсерами, ассирийцами, проживающими в СССР и профессионально занимающимися ремеслом чистки и ремонта обуви более ста лет, они заняли эту трудовую нишу во всех городах страны (в этом плане появляется очень важная текстуальная соотнесенность: чистильщик обуви / ассирийцы / Олоферн – ассирийский полководец, стоявший во главе войска, вторгшегося в Иудею). В-третьих, слова, которые напевает персонаж, «подключают» к содержанию добычинского нарратива содержание оперы Ф. Галеви «Жидовка» («Дочь кардинала», 1835) и проецируются на еврейское происхождение героини. В-четвертых, профессия чистильщик обуви ассоциативно соотносится с происходившими в Брянске чистками служащих, отраженными писателем в рассказе «Матерьял». И, в-пятых, в небольшой осенней пейзажной зарисовке, состоящей из двух предложений, в контексте отсылки к есенинскому дискурсу в нарративе акцентируются мотивы из стихотворений и поэмы «Пугачев» (1921). Именование последнего поэта деревни в рассказе («есенинщина») позволяет обозначить желтые деревья (желтое / цвет волос поэта: «В волосах есть золото и медь»), как и предложение («Ракиты осыпались» и последующее рычание льва, и знаки смерти / есенинское: «Только видели березь да цветь, / Да ракитник кривой и безлистый, / Да разбойные слышали свисты, / От которых легко умереть» (1924)), как есенинский мотив [6, т. 1, с. 263, 206]. В контексте мотива ненужности листьев и слов стихотворения «Отговорила роща золотая...» (1924) («Отговорила роща золотая / Березовым, веселым языком...»; «Как дерево роняет тихо листья, / Так я роняю грустные слова. И если время, ветром разметая, / Сгребет их все в один ненужный ком... / Скажите так... что роща золотая / Отговорила милым языком») и проявляется добычинское

предложение, переведенное с поэтического языка на прозаизм, минимализм, ассоциативное, контекстное функционирование в тексте («Листья приставали к каблукам») [6, т.1, с. 209–210]. Автор нарратива «Портрет» смещает акцент: есенинский пессимизм в отношении бессмертия собственного словотворчества у Л. Добычина акцентируется как бесполезность слов и необходимость бытия в деяниях. Данный мотив разворачивается как холод осени, уничтожающий листву и замораживающий, обесценивающий слова («Знаешь холод осени синий» / «А подмораживало уж, – сказала я. – Действительно, – ответил он: – температура превышала. – Осень, – попрощались мы») [6, т. 1, с. 189], [1, с. 101]. Его дальнейшая градация связана с неприятием жизни как гниения и выбора сгорания на ветрах революционного времени (вспоминается блоковская соотнесенность из поэмы «Двенадцать»: ветер, раздувающий мировой пожар, в котором сгорает старый мир): «Что яблоне тоже больно / Терять своих листьев медь. Ведь радость бывает редко, / Как вешняя звень поутру, / И мне – чем сгнивать на ветках – / Уж лучше сгореть на ветру» [6, т. 1, с. 220]. Поэма «Пугачев» расставляет дополнительные акценты. Мотив осени и осенних опавших, растоптанных прохожими листьев – есенинское иносказание о подавлении бунта, восстания («Это осень, как старый оборванный монах, / Пророчит кому-то о гибели вещи»; «Но уж старые листья на нем не взойдут / никогда. / Их растащит зверье и потопчут прохожие... Слушай, слушай, мы старые листья с тобой!») [6, т. 3, с. 24, 46]. И завершающий акцент поэмы «Пугачев» – осенний мотив как мотив гибели России, отметим, что «Портрет» также завершается описанием апофеоза осени: («Это осень вытряхивает из мешка / Чеканенные сентябрем червонцы... Это она подкупила вас, / Злая и подлая оборванная старуха. / Это она, она, она, / Разметав свои волосы зарею зыбкой, / Хочет, чтоб сгибла родная страна / Под ее невеселой холодной улыбкой» / «"Мост опасен", – предостерегала надпись. Рыболовы, молчаливые, вертели ручки удочек с накручиваньем. Прачки с красными ногами наклонялись над водой. Ракиты осыпались. Паутина облепила кочки на лугу. Бродили гуси. Черепа и кости были нарисованы на электрических столбах [6, т. 3, с. 49–50], [1, с. 101–102]. Конечно, добычинский прозаический осенний пейзаж отличается от поэтического есенинского. Мотив опасности в тексте писателя связан с мотивом перейти Рубикон, посвятить себя полностью своей миссии, упомянутые рыболовы, ловящие рыбы – отсылка к религиозному предназначению героини (рыба / Христос). В это смысловое поле включается

и предложение («бродили гуси»); брод как переход через реку. Красный цвет содержит код пролития крови, predetermined готовностью героини к своему жертвоприношению, как и паутина обозначает неизбежность рока судьбы, в который, как муха, попала она. Последнее предложение с фиксацией нарисованных черепа и костей словно накладывает эту эмблему смерти на русский провинциальный пейзаж и на задуманную В.И. Лениным электрифицированную коммунистическую страну будущего. А вот на предложении: «Бродящие гуси», необходимо остановиться отдельно. Нарратив «Портрет» написан в 1929 году, однако сюжет произведения соединяет совершенно взаимоисключающие даты. С одной стороны, выражение «мистер Троцкий» вошло в обиход в 1929 году после его высылки из СССР и публикации им ряда статей в английской прессе, а с другой – информация («Поляки взяли Полоцк») относится к лету 1919 года (очевидно, имеются в виду следующие события: в конце лета 1919 года польские войска приблизились к Полоцку, бои начались на подступах к Полоцку и в самом городе). Такая художественная неопределенность нарратива Л. Добычина позволяет опознать события, в нем происходящие, как предшествующие событиям из рассказа «Сиделка» (в этом нарративе камень для памятника будет использован для обелиска товарищу Гусеву). Прежде всего, интересен следующий фрагмент: «На площади Жертв выстроились. Здесь были похоронены капустинская бабушка и, отдельно, товарищ Гусев... – Каково произведение! – протянул он руку к обелиску с головой товарища Гусева на острие» [1, с. 80]. Приведенный отрывок позволяет восстановить соответствующий целостный дискурс из нарратива «Сиделка»: «Бродили гуси. Черепа и кости были нарисованы на электрических столбах. Я села у большого камня, про который знала из газеты, что его желательно использовать при установке памятника... На огородах кочаны круглелись, как зелененькие розы» [1, с. 102]. При сравнении данного отрывка с фрагментом текста из рассказа «Сиделка» становится очевидно, что их структура состоит из одинаковых элементов: гуси / Гусев; кочаны капусты / капустинская бабушка; большой камень для памятника / каменный обелиск-памятник; череп / голова товарища Гусева. Приведенные дубли-эпизоды – характерная черта поэтики Л. Добычина. Очевидно, что приведенные тексты писателя могут быть рассмотрены с позиции семиозиса. Первичным семиозисом выступает неэстетическая реальность, провинциальный мир Брянска (хулиганство, политика ассимиляции евреев, провинциальная обыденность, в которую проникают

новости большой политики). Фрагмент из нарратива «Портрет» в этом плане – вторичное означивание, основанное на авторских знаках, графике, расположении абзацев. Так, графическим изображением выступает начертание черепа и костей на электрических столбах, круглеющие кочаны капусты (круг) – по аналогии с латинским *caput* – голова. Абзац («Паутина облепила кочки на лугу. Бродили гуси. Черепа и кости были нарисованы на электрических столбах») также расположен как демонстрация графической выстроенности смыслового приоритета. Первое предложение фрагмента состоит из четырех слов, начинающихся с разных букв. Второе расположено в середине, два слова. Третье – завершающее, включающее шесть самостоятельных семантических единиц. Значимость второго предложения подчеркивается его местом в середине абзаца, оно коннотационно образует смысловой центр, функционирующий за счет постоянного обогащения смысловых контекстов. Отрывок из рассказа «Сиделка» также включает динамику коннотационных смыслов (вытянутая стрелка – острие, круг как голова и упоминание капустинской бабушки (капуста)), по отношению к фрагменту из нарратива «Портрет» он также выполняет вторичное означивание, авторское перекодирование, формирующее новое текстуальное поле с уточненными смыслами. Приращение дополнительных коннотаций осуществляется за счет доминирования танатологических знакоупотреблений. При сравнении этих двух фрагментов репрезентация смысла подвергается семиотическому преобразованию: нарицательное *гусь* порождает имя собственное (Гусев) и по принципу взаимной дополненности птица на многоуровневом семиозисе закономерно выступает как означающее человека (что в тексте «Портрета» акцентировано через ассоциацию: самолет / механизм / летчик / полет, а в «Сиделке» Мухину «захотелось небывалого» – «быть летчиком»), камень для памятника на новом семиотическом уровне закреплен в семантическом поле как обелиск и т. д. [1, с. 81]. Деннотация (означивание), а на втором этапе семиозиса – коннотации – порождают многоуровневые значения, формируемые в функционирующих контекстах. В рассказе «Чай» в тексте, завершающем сборники Л. Добычина, коннотация, основанная на графическом изображении, по модальности занимает доминирующее положение (более экспрессивное, визуально выраженное) («Закат был красный, и антенны над домами напоминали колья для насаживания черепов из книжки с путешествиями» [1, с. 107]).

Литературоведы уже концептуализировали, что все творчество писателя может быть рассмотрено как единый добычинский текст,

наподобие петербургского текста. Нарративы «маленького сочинителя» выступают катализаторами постоянной актуализации уже развернутых смыслов. Так, в рассказе «Встречи с Лиз» герой с птичьей фамилией Гусев сообщает о смерти героини («Шурка Гусев, мокрый, запыхавшийся, с блестящими глазами прибежал по берегу и схватил штаны: – Девка утонула!») [1, с. 58]. Как и мертвый герой рассказа «Сиделка», персонаж с «блестящими глазами» связан с танатологией, он – носитель информации о смертельном событии. В рождающемся контексте запрограммированная смерть Лиз Курицыной (не утопилась, а утопили») проецируется и на героев с птичьей фамилией Гусев. Семиотическая система текстов Л. Добычина постоянно стремится к установлению связей, взаимодействию, образованию механизмов для раскрытия дополнительных авторских смыслов. Языковой знак **гуси / Гусев** в текстах Л. Добычина ориентирован на расширение культурных контекстов. Так, он акцентирует дополнительные специфические обозначения, относящиеся к области культуры и создающие в сфере собственно текста, второго семиозиса новые эмоционально-оценочные коннотации. В рассказе «Портрет» есть еще один отрывок, входящий в смысловое поле «гуси / Гусев»: «В саду Культуры **клумбы отцвели**. – «Желающие граждане **купить цветы**», – **не сняты были доски**, – «можно у садовника». Фонтанчик «**гусь**» поплескивал» [1, с. 101]. В тексте репрезентирован мотив гибели цветов: в объявлении, грамматически неправильно составленном, «желающим гражданам» предлагают купить умершие растения. В смертельном хронотопе приведенного отрывка поплескивающий фонтанчик «гусь» прочитывается как мифологема мертвой воды. В нарративах «Козлова» и «Лидия» смысловое поле «гусь» (фонтанчик) / гуси / Гусевы расширяется за счет включения означающих – цветы и выложенный из них профиль Ленина и фонтанчик перед памятником товарищу Фигатнеру («Нагнала Сутыркина: – Недурная погода. С удовольствием бы съездила на выставку. Очень хорош, говорят, **Ленин из цветов**»; «Бил фонтанчик и **краснелись низенькие бегонии и герани перед статуей товарища Фигатнера**») [1, с. 52, 60]. В приведенных отрывках и портрет Ленина из цветов, и фонтанчик перед памятником несут скрытые смертельные смыслы, дополняющие контекстуальные ряды: голова / капуста / череп / абрис Ленина из цветов; фонтанчик / цветы / памятник (в рассказе «Лидия» они ассоциируются с кладбищенскими цветами, так как стоят перед памятником умершему человеку, можно предположить, что памятник символизирует обобщенный тип советского вождя, в том числе и

Ленина). «Логика соотнесенности памятника товарищу Фигатнеру с памятником товарищу Ленину прослеживается через ленинский псевдоним Фр (15 (28) сентября 1912 года 21 мая (3 июня 1913 года); Ф (май–июнь 1913); Ф.П. (не ранее октября 1899 года), если немного изменить правописание одного из псевдонимов (Ф-р), то вполне прочитывается как сокращение фамилии Фигатнера», – отмечено нами в статье «Неклассическая Лениниана: Ленинский текст и ленинский контекст рассказов Л. Добычина» [5, с. 82]. Последние из приведенных примеров демонстрируют расширение механизма текстообразования, вырывающегося за пределы смыслового поля «гусь» (фонтанчик) / гуси / Гусевы и функционирующего в рамках формирования новых многоуровневых смысловых полей. Механизм текстопорождения в «Портрете» находится в прямой зависимости от процесса смыслопорождения, вызванного интертекстуальностью. Неожиданно одним из семантических интекстов, отразившимся в нарративе Л. Добычина, оказывается начальный фрагмент из поэмы «Пугачев». Диалог вождя народного восстания со сторожем призван выяснить жизнь «мудрого» мужика при Екатерине. Спрашивая о народном счастье, перечисляя выращенные крестьянами культуры, необходимые для их изобилия, Пугачев в числе других упоминает и капусту («Так же ль здесь, сломав зари застенки, / Гонится овес на водопой рысцей, / И на грядках, от капусты пенных, / Челноки ныряют огурцов?») [6, т. 3, с. 8]. Подобная мирная картина зеленого овощного богатства, если ее воспринимать вне контекстного рассмотрения, воспроизведена и в «Портрете» Л. Добычина («На огородах кочаны круглелись, как зелененькие розы»). Случайность подобного выстраивания интертекста опровергает и соотнесенность из рассказа «Козлова» Л. Добычина и стихотворения «Там, где капустные грядки» С. Есенина («Садилось солнце; и закат был простенький: одна полоска – красноватая и одна – зеленоватая. Козлова была любительница поливать. – Когда поливаешь, – говорила она, – душа отдыхает и погружается в сладостное состояние. Лила двенадцатую лейку, и луна блестела в быстро исчезающих лужицах» / «Там, где капустные грядки / Красной водой поливает восход, / Клененочек маленький матке / Зеленое вымя сосет» [1, с. 51], [6, т. 3, с. 16]. У писателя и есенинская цветопись, и переходное время от вечера к ночи (у поэта от ночи к рассвету). Л. Добычин при описании заката занятия Козловой использует слово «простенький», однако оценочное значение маркирует не только вечерний пейзаж, но занятие Козловой, акцентируя уходящую простоту провинциальной жизни. Однако природно-огородный

хронотоп, погружающийся в ночь, задает тревожное эмоциональное состояние, характерное для рассказа в целом, резко контрастирующее с благодушием героини. А вот следующее упоминание «капустного» смыслового поля в рассказе «Ерыгин» уже выдержано в негативных коннотациях: «Перед столовой «Нарпит» воняло капустой...» [1, с. 69]. По тухлому, неприятному запаху «капустный текст» в рамках добычинского цикла проецируется на запах от умершей Лиз Курицыной («– Курицыну, – объявила Золотухина, по пояс высунувшись наружу. Кукина перекрестилась и схватилась за нос: – Фу! – Чего же вы хотите в этакое пекло, – заступилась Золотухина. – А мне ее душевно жаль») [1, с. 58]. Отметим, что словосочетание «воняло капустой» – составная часть *contra* есенинского текста («пахнет рыхлыми драченами»). А первую также образует «пищевой текст» Л. Добычина из рассказа «Лидия»: «– Я мыла голову, – уныло улыбаясь, сказала толстая хозяйка с распущенными волосами. Откупорила **квас**. – У меня **печник**: вчера поставила **драчену** – получился сплошной закал» / «Пахнет рыхлыми **драченами**, / У порога в дежке **квас**, / Над **печурками** точеными / Тараканы лезут в паз» [1, с. 60], [6, т. 3, с. 46]. Контекстно дурно пахнущая капуста через похороненную на «площади Жертв» «капустинскую бабушку» собственно и образует новое смысловое текстопорождение: капуста / *caput* / смерть / голова / череп. Подобная градация прослеживается и в поэме «Пугачев» С. Есенина (капуста как продукт огородничества, мирного труда / отрубленные казачьи головы и отсылка к будущему обезглавливанию Пугачева («Оттого-то, куда бы ни шел ты, / Видишь, как под усмирителей меч / Прыгают кошками желтыми / Казацкие головы с плеч») и капустная танатологическая символика («Вас испугал могильщик, / Который, череп разложив как горшок, / Варит из медных монет **щи**, / Чтоб похлепать в черный срок») [6, т. 3, с. 13, 27]. Окончательную контекстуальную семантику мортальности «капустной поэтики» расставляет/определяет стихотворение Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» («Вывеска... кровью налитые буквы / Гласят: "Зеленная", – знаю, тут / Вместо капусты и вместо брюквы / Мертвые головы продают / В красной рубашке, с лицом, как вымя, / Голову срезал палач и мне, / Она лежит вместе с другими / Здесь, в ящике скользком, на самом дне») [20, т. 4, с. 82]. Есенинский дискурс, как и гумилевский, формулируют и художественно «артикулируют» в текстах то, что по понятным причинам у Л. Добычина спрятано в контекст.

И, конечно, предложение «Черепка и кости были нарисованы на электрических столбах» педалирует знаки смерти. А упомянутые в нем «электрические столбы» определяют намек на скрытую цитату В.И. Ленина из его речи на Московской губернской конференции РКП(б) от 21 ноября 1920 года: «Коммунизм есть Советская власть плюс электрификация всей страны, ибо без электрификации поднять промышленность невозможно» [21, т. 42, с. 40].

Код добычинского отрывка выстроен как расшифровка задачи, которую стремится решить героиня, – она определяет свою роль как роль мстительницы, ненавидимому ей государству рабочих и крестьян, соотносимую с Каплан, оставшейся навсегда в истории покушением на Ленина.

Однако переобозначение текста как трансформация/взаимодействие есенинского и ленинского дискурсов невозможна без упоминания в предшествующих фрагментах оперы Ф. Галеви «Жидовка» («Дочь кардинала», 1835). Это музыкально-театральное произведение оказывается знаком, активирующим внутритекстовые функции и определяющим, «кому адресуется сообщение» [22, с.25]. Содержание оперы как коммуникативного сообщения направлено героине и в персонажном плане имеет ценность только для нее. В тексте сформировано, реализовано и развернуто послание, которое и определяет для девушки расшифровку означающих, через систему координат личностного восприятия и обогащения смысла. Линии читателя и исследователя подключаются к адекватной интерпретации текста лишь при обращении к авторской линии, построенной на диалогичном проникновении чужого слова (в данном случае новых культурных смыслов) в сознание героини. Как отмечает И. Смирнов, происходит установление эквивалентности «двух знаковых функций – референтной и автореферентной (авторerefлексивной)» [23, с. 8]. В итоге текст оперы, пропущенный через сознание героини, становится для нее своего рода автореминисценцией и определяет метаконтекст, задействованный как новый культурно-исторический смысл.

Как же прочитан ею текст оперы? В сюжете этого музыкально-театрального произведения переплетаются любовные, национальные, сословные отношения, тайна происхождения, месть, беззаконие, вопросы веры. Основной образ – благородная еврейка Рахиль, не изменившая ни еврейской нации, ни иудейской вере. В завершающем пятом действии ее приемный отец Элезар говорит, что твердость и месть Рахиль тем, кто

лишил ее личного счастья и этнической идентификации, внушены Богом, то есть героиня оперы выступает в роли божественного орудия. Героиня нарратива «Портрет» берет ответственность на себя. Она готовится совершить месть, подобно героине древнееврейского библейского сказания Юдифи, обезглавившей ассирийского полководца Олоферна. Принятое решение отграничивает героиню от мира живых, она переходит в особое состояние сознания, готовое к совершению самопожертвования: «Сквозь стекла пассажиры посторонними глазами посмотрели на нас» [1, с. 101]. Это возвращение героини к себе, к осознанию самоидентификации в тексте обозначено символом «за Иордан»: «Хозяин, отставляя руку, нес в жестянке керосин. – За Иордан? – осклабясь, как всегда, полебезил он» [1, с. 101]. По мифу через расступившиеся воды реки Иордан еврейский народ вернулся на родину, а героиня через мост начала путь к себе, к возвращению еврейской идентичности.

Естественно, все актуализированные аспекты интерпретационного прочтения нарратива писателя скрыты, уходят в глубину подтекста. Есенинское оказывается одним из ключей к постижению подводной части «айсберга» добычинского повествования. В «Портрете» Л. Добычин использует отвлекающий сюжетный ход, уводящий от мотива мести еврейки советской власти за уничтожение национальной идентичности. Писатель сознательно педалирует, что сексуальное, эротическое определяет поведение и сознание героини («– Да, да, – кивала я, не слушая... Тот, в кепке, – в толкотне у двери он ощупывал меня») [1, с. 96]. Провоцирование читателя на прочтение нарратива по ложному сюжету аннигилируется писателем в последнем текстуальном абзаце «Портрета». Эпизод разрушения текста, отвлекающего от основного сюжетного хода, выстроен из четырех фрагментов: купающиеся физкультурники («Физкультурники причалили, разделись и, благовоспитанные, кувыркались в трусиках. Потом побрасывали их и бегали, гонясь друг за другом и скача друг другу через голову»), узнавание пристававшего кавалера («Я поднялась, бледнея. Это он был – не монтер, не Гришка, а тот самый, с клапаном»), попытка общения, сопровождающаяся непристойными жестами («– Послушайте, – хотела крикнуть я. – Сфотографировать? – спросил он расторопно, повернулся, наклонился и дотронулся до сгиба. – Вот портрет, – сказал он, показав ладонь»), оскорбленная реакция героини на непонимание «того самого, с клапаном» («Я удалялась величаво. Лев рычал. Пронзительно играя, похороны двигались, невидимые, за рекой») [1, с. 102]. Каждый из

отмеченных абзацев играет свою роль в разрушении ложной, прикрывающе-маскировочной фабулы для текста. Мини-эпизод, в котором физкультурники затеяли «голые» догонялки и прыжки через друг друга, заостряет несерьезный, игровой, случайный характер поверхностного эротизма, уподобленный несобытию ошупывания героини в толкотне. Узнавание пристававшего ухажера, спровоцировавшее волнение и бледность девушки, вызвано не эротическими переживаниями, а трактовкой его появления как божественного знака, указавшего на соратника по мести советской власти в тот момент, когда она приняла решение стать новой Юдифью. Глагол «послушайте», так и не вырвавшийся у героини, – отсылка к стихотворению В. Маяковского – и акцентирование в цитате сакральной воли неба, Бога. Слова и жесты «того самого, с клапаном», обценные, оскорбительные по сути, разрушают высокий пафос эпизода, заданный девушкой. Дальнейшее общение невозможно, эротическая линия оказывается мнимой и обрывается, репрезентируя минус прием текстообразования. Используя терминологию психоаналитического литературоведения, можно педалировать: сексуальный сюжет обрывается «кастрационным комплексом» [24, с. 15]. Обращает внимание прецедентный феномен: портрет как отражение прецедентного названия рассказа Л. Добычина, в свою очередь восходящего к роману «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда. Название отражает направленность текстообразования, репрезентируя незначительность всего, связанного с видением окружающих, и акцентируя доминирование для нарратива внутренней самоидентификации героини.

Есенинское еще раз контекстно отзовется в последнем абзаце рассказа: «Я удалялась **величаво**. Лев рычал» [1, с. 102]. Эти два предложения прочитываются как рифмующиеся строки стихотворения, отсылающие к поэзии С. Есенина. Во всяком случае, в его стихотворении «Письмо к женщине» (1924) есть и слово «величаво» и воплощен мотив обретения землей и женщиной «новой жизни», «новой славы» в «гуще бурь и вьюг»: «Земля – корабль! / Но кто-то вдруг / За новой жизнью, новой славой / В прямую гущу бурь и вьюг / Ее направил **величаво**» [6, т. 2, с. 123]. И еще один контекстный есенинский «след» в завершающем абзаце. Обращает внимание зеркальное отражение слов в предпоследнем и последнем предложении: вел / лев. Знал ли об этом факте Л. Добычин, с уверенностью трудно утверждать, хотя, возможно, В. Эрлих и сообщал ему эти сведения. Во всяком случае, в его воспоминаниях есть эпизод, упоминающий о плохом знании иностранного языка С. Есениным («– Сергей! Перестань хвастаться!

«Гуд бай» – это значит «до свиданья», а вовсе не «с добрым утром»! Все, что ты знаешь по-английски, знаю и я, а в придачу еще – ол райт и мейк моней!

– Мейк моней – это по-американски! – вешая полотенце, поправляет Есенин.

Одеваемся и выходим к чаю. В столовой рассказывает Сахаров:

– Иду я по Тверской. Смотрю – иностранец какой-то остановился и кричит. Слов не разобрать. Толпу собирает. Подошел ближе. Елки-палки! – Сергей.

– Ага! – кивает головой Алька. – Это как у нас, в компоте!

– Меня, – кричит, – весь мир знает! Меня на французский язык перевели! Хотите, прочту? – Да вдруг как завопит на всю улицу: – Повар, повар пейзан! – Что? Неправда? За смехом не слышно, что он говорит дальше. Хохочут все. Когда смех наконец смолкает, слышен Есенин. Он машет рукой и говорит:

– И ты, Саша, против меня? Ну что ж, бейте!») [8, с. 57]. Однако именно английское слово «вел» стало отличительным маркером, им поэт шутливо оценивал свое знание английского. Вержицкий в воспоминаниях «Встречи с Есениным» замечает: «Дункан почти ни одного слова не знала по-русски, а Есенин, как он потом в шутку говорил, знал по-английски только два слова: «вери-вэл!» и «сода-виски» [25, с. 112]. С другой стороны, слова «вел / лев» отсылают к Льву Троцкому и его статьях в английской прессе после высылки, этот политический деятель также упомянут в «Портрете»: «Жоржик был рассеян. Вдохновенный, он ерошил волосы. – «Проклятие тебе», – раскрашивал он надпись, – «мистер Троцкий». – Вежеталем «Виолетт де Парм» пахло» [1, с. 100]. Связь упоминания о Льве Троцком с Есениным несомненна: не останавливаясь подробно на их отношениях, необходимо отметить статью-некролог «Памяти Сергея Есенина», написанную наркомом Троцким в связи со смертью поэта. Кроме того, В. Эрлих приводит в воспоминаниях «Право на песнь» слова поэта: «Знаешь, есть один человек... Тот, если захочет высечь меня, так я сам штаны сниму и сам лягу! Ей - Богу, лягу! Знаешь, – кто? – Он снижает голос до шепота: – Троцкий...» [26, с. 235–236]. Опять подчеркнем, что Л. Добычин мог слышать подобный рассказ от В. Эрлиха, что повлияло на контекстное проецирование возвышенного образа рыцаря революции, сформировавшегося в восприятии девушки. Очевидно, в сознании героини несправедливость (спроецированная на предвзятости к ней) в отношении отстраненного от власти и высланного из СССР наркома-соотечественника и

предопределила героическое содержание образа Льва Троцкого. Для девушки он стал идеалом борца, вдохновляющим и ее на сражение с властью. Не случайно в нарративе сформированы тексты-антитезы: проклятие тебе мистер Троцкий / вел – лев / «Лев рычал» (отметим построение этого предложения, когда оно начинается со слова «лев» по правилам пишущегося с большой буквы, что, по концепции второго семиозиса, коннотационно, может быть прочитано и как собственное имя. В абзаце автор педалирует межтекстовые связи, им включаются микрочасти текста во взаимодействие с его макрочастями. Так, в предложении, примыкающем к тексту с проклятиями Троцкому от активиста Жоржика, названа туалетная вода «Виолетт де Парм» («Пармская **фиалка**»), что создает ассоциативную цепочку с другими частями нарратива («Виолетт де Парм» / «Подкралась Иванова, ткнула меня пальцем и сказала: – Кх. – Она благоухала. Коленкоровые **фиалки** украшали ее» [1, с. 99]. Происходят процессы текстообразования за счет комбинации элементов, включенных в единое смысловое поле. Текстом провоцируется / проецируется связь между выстрелом, который имитирует Иванова, и фиалками. Это взаимодействие еще раз актуализируется в тексте в предложении: «Брошь-цветок и брошь-кинжал блестели», подчеркивая доминантность установившейся связи [1, с. 95]. Сформировавшаяся комбинаторика текста *Троцкий / фиалки / оружие* позволяет установить связь между всеми элементами цепочки. Исследователи, правда, не включают в этот «сигнальный ряд» фамилию Троцкого, отмечая исключительно эротическое смысловое поле. Так, Т. Шеховцова осмыслила в деталях, репрезентирующих любовную линию нарратива, одержимость героини эросом: «Мысли и поступки рассказчицы вполне целомудренны, ее одержимость эросом обнаруживается только в последовательном внимании к деталям определенного типа. Героиня добросовестно фиксирует окружающее, но при этом выстраивает особый "сигнальный" ряд, ведет свою тайную тему – любовную линию в нейтральном дискурсе. В этот ряд включаются лунный свет, брошь-цветок и брошь-кинжал, вырезанные в ставнях звезды и сердца, кавалеры, чужое кокетство, романы и измены» [27, с. 81]. Кроме того, в подтверждении своих выводов исследователь отсылает к трактовке А. Жолковского, который, используя психоаналитический подход, опознал в английском названии фиалки анаграммирование английского глагола насиловать и идею «дефлорации»: «А. Жолковский приводит пример психоаналитического толкования сновидений о цветах, где слово «фиалка» анаграммирует

английский глагол «насиловать» (violet – violate) и выражает идею «дефлорации») [28, с. 235]. Т. Шеховцова перенесла смысловые интенции исследователя на образы «броши-цветка» и «броши-кинжала»: «Не случайно в рассказе "Портрет" помещены рядом брошь-цветок и брошь-кинжал. "Фиалковый" мотив повторяется у Добычина достаточно часто, и всегда в связи с эротическим объектом» [27, с. 217–218]. На наш взгляд, включение фамилии Троцкого в «сигнальный ряд» полностью меняет эротические коннотации на коннотации мести, поправленного национального самолюбия, внутреннего спокойствия и уверенности, наступивших при осознании своей ментальной, культурной и социальной самоидентификации. С этой позиции поэтика фиалки прочитывается как, во-первых, метафора саморефлексии и поиска имплицитных, скрытых сторон психики, а во-вторых, древние греки считали ее цветком печали и смерти, у них было принято украшать фиалками могилы молодых, безвременно ушедших из жизни девушек.

Так что, фиалковая поэтика Л. Добычина в рассказе «Портрет» несет в своей семантике танатологическую модальность, определенностью выбором героини – совершить месть за государственную политику ассимиляции евреев. Текстуальная цепочка (брошь-цветок / брошь-кинжал), образующие единую целостность микрофрагмента, отсылает к стихотворению «Кинжал» (1821) А.С. Пушкина. Поэт акцентировал в произведении не только установку на месть тирану, а подчеркнул неизбежность этой мести, так как она осуществляется не человеческой рукой, а роком, судьбой. Текстуально решение героини имеет надличную Божественную предопределенность, отсылающую к мотиву мести Рахиль, где героиня воплощает орудие высших сил в опере Ф. Галеви «Жидовка» («Дочь кардинала», 1835). С нарративом Л. Добычина корреспондируют завершающие строчки произведений. У А.С. Пушкина упоминается «торжественная» могила мстителя тирану («В твоей Германии ты вечной тенью стал, / Грозь бедой преступной силе, / И на торжественной **могиле** / **Горит** без надписи **кинжал**» [29, т. 2 (II), с. 26]. В нарративе Л. Добычина упоминается камень-памятник: «Я села у большого камня, про который знала из газеты, что его желательно использовать при установке **памятника**». Как всегда, у писателя пушкинская цитата рассыпается, модернизируется и одновременно сохраняется в нескольких последующих предложениях («**Новые дома**, белеясь на горе, **блестели** стеклами»). Акцентируем смыслы, скрытые Л. Добычиным, (**дома** / домовина / гроб, **могила**): пушкинский горящий кинжал и добрынинские блестящие стекла, а

образ кинжала в тексте писателя XX века подсказывается всем ходом повествования. Измененная пушкинская реминисценция, как и безымянный камень-памятник в «Портрете», – еще одна подсказка будущей трагической судьбы героини.

Проведенный анализ нарратива «Портрет» Л. Добычина определен ориентированностью рассказа на моделирование посттекстуальной художественной реальности. По существу, это сюжетная проекция ненаписанного эпилога, невербальная фиксация дальнейшей судьбы героини, которую автор предсказывает всем ходом развития нарратива. В таком значении посттекст отличается от «затекста» как «произведения литературного творчества, иных видов искусства, а также философской рефлексии, созданных в результате воздействия литературы» [30, с. 8]. Добычинский посттекст обусловлен авторским порождением / движением читательской мысли и смысловым синтезом культурно-литературных контекстов, проявленных в «Портрете». Анализ контекста как выявление тенденций, выходящих за сюжетные рамки рассказа, безусловно, в какой-то мере нарушает эстетическую целостность произведения Л. Добычина. Однако авторская поэтика, ускользающая от советской цензуры, проходящая на грани того, что писатель хотел и мог выразить, и того, какими художественными средствами он это осуществил, позволяет акцентировать возможный посттекстуальный эпилог. Это только один из вариантов использованных им приемов. Очень часто писатель фамилиями своих героев отсылает к их прототипу. И тогда сведения о судьбе реально существующего лица освещают скрытое у персонажей. Этим приемом отождествления внетекстового и текстуального как «передачи» событий из жизни прототипа героям писатель (своего рода «жизнестроительство») пользуется, когда по цензурным соображениям материал является запретным [31]. Л. Добычин сознательно оставляет потенциальную финальную часть сюжета невоплощенным. Открытая незавершенность его нарративов – комбинаторика реализованного и нереализованного как возможность героев писателя наполнить свою судьбу энергией самоопределения или пустотой повторяющихся лишенных событийности и вестности эпизодов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Добычин, Л.* Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; Журнал «Звезда», 2013. – 544 с.

2. *Лейдерман, Н.Л.* Современная русская литература: В 3 кн. Кн. 3: В конце века (1986–1990-е годы): учебное пособие / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – Москва: Эдиториал УРСС, 2001. – 160 с.

3. *Мешков, В.А.* Писатель-загадка Леонид Добычин: крымские страницы / В.А. Мешков. – Симферополь: Таврида, 2015. – 224 с.

4. *Голубева, Э.С.* А. Миклашевская – Брянск: (Штрихи к биографии актрисы) / Э.С. Голубева // Деснинские древности. Вып. IV: Материалы межгосударственной научной конференции «История и археология Поднесья», посвященные памяти брянского археолога и краеведа, засл. работника культуры РСФСР Ф.М. Заверняева. – Брянск, 2006.

5. *Шаравин, А.В.* Неклассическая Лениниана: ленинский текст и Ленинский контекст рассказов Л. Добычина / А.В. Шаравин, И.Л. Старцева // Добычинские чтения в Брянске: материалы Всероссийской научно-практической конференции / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск, 2018. – С. 69–96.

6. *Есенин, С.А.* Полное собрание сочинений: В 7 т. / С.А. Есенин; Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – Москва: Наука-Голос, 1995-2000.

7. *Шубникова-Гусева, Н.И.* Новое в «Деле четырех поэтов» / Н.И. Шубникова-Гусева // Сергей Есенин и Галина Бениславская. – Санкт-Петербург: Росток, 2008.

8. *Эрлих, В.И.* Право на песнь: [Воспоминания об Есенине] / В.И. Эрлих. – Ленинград: изд-во писателей в Ленинграде, 1930. – 103 с.

9. *Топоров, В.Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода в свет / В.Н. Топоров. – Москва: изд. центр Российск. гос. гуманит. ун-та, 1995. – 512 с.

10. *Лоцилов, И.* «Сиделка» Леонида Добычина. «Микромир» героя и макроструктура художественного пространства / И. Лоцилов // Алфавит. Строеие повествовательного текста: сб. / редактор Ежи Фарыно. – Смоленск: изд-во Сибирского гос. ун-та путей сообщения, 2004. – С. 74–88.

11. *Олеша, Ю.* Зависть. Ни дня без строчки: рассказы / Ю. Олеша. – Москва: Известия, 1989. – 96 с.

12. *Ронен, О.* «Инженеры человеческих душ»: история изречения / О. Ронен // Лотмановский сборник – 2. – Москва: ОГИ; РГГУ, 1997. – С. 393–400.

13. *Маяковский, В.* Мистерия-Буфф / В. Маяковский // Маяковский В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. – Москва: Правда, 1968.

14. *Файбышенко, В.Ю.* От инженера души к инженерам душ: история одного производства / В.Ю. Файбышенко // Новое литературное обозрение. – 2018. – № 4 (152). – С. 131–145.

15. *Бергман, Г.* Есенин – знамя упадочных настроений / Г. Бергман // Против упадничества. Против «есенинщины». – Москва: Правда; Беднота, 1926. – С. 4–8.

16. *Розенфельд, Б.* Есенин. Есенинщина / Б. Розенфельд. – Текст: электронный // Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и

фольклор: [сайт]. – URL: <https://feb-web.ru/feb/esenin/encyclop/lee-079-.htm> (дата обращения: 27.05.2024).

17. *Строганов, М.В.* Невстречи с Лиз: об изображении массового человека в рассказах Добычина / М.В. Строганов // *Культура и текст.* – 2015. – № 1 (19). – С. 107–127.

18. *Старцева, И.Л.* Название произведения как доминанта моделирования мотивной структуры (по рассказу «Встречи с Лиз» Л. Добычина) / И.Л. Старцева, А.В. Шаравин // *Добычинские чтения в Брянске: материалы всероссийской научно-практической конференции / под редакцией О.В. Вороницовой.* – Брянск, 2018. – С. 43–69.

19. *Шаравин А.В.* Кинематографическая образность в рассказах Л. Добычина / А.В. Шаравин, И.Л. Старцева, Я.О. Резаков // *Русская классическая и неклассическая литература: Текст, контекст, рецепция: сб. статей международной научно-практической конференции, посвященной памяти доктора филологических наук, профессора, заслуженного деятеля науки Российской Федерации Владимира Вениаминовича Агеносова (Ярославль, 23–25 ноября 2023 г.): в 2 частях.* – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2024. – Часть 1. – С. 232–238.

20. *Гумилев, Н.С.* Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4: Стихотворения. Поэмы (1918–1921) / Н.С. Гумилев. – Москва: Воскресенье, 2001. – 212 с.

21. *Ленин, В.И.* Полное собрание сочинений / В.И. Ленин. – 5-е изд. – Москва: Госполитиздат, 1958-1965.

22. *Тюпа, В.И.* Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В.И. Тюпа. – 3-е изд. – Москва: Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.

23. *Смирнов, И.П.* Порождение интертекста: (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака) / И.П. Смирнов. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 1995. – 192 с.

24. *Смирнов, И.П.* Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. П. Смирнов. – Москва: Новое литературное обозрение, 1994. – 352 с.

25. *Вержбицкий, Н.К.* Встречи с Есениным. Воспоминания / Н.К. Вержбицкий. – Тбилиси: Заря Востока, 1961. – 128 с.

26. *Эрлих, В.И.* Право на песнь // *Мой Есенин. Воспоминания современников.* – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – С. 319–353.

27. *Шеховцова, Т.А.* Проза Л. Добычина: маргиналии русского модернизма: монография / Т.А. Шеховцова. – Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2009. – 312 с.

28. *Жолковский, А.К.* Бабель / Babel / А. К. Жолковский, М. Б. Ямпольский. – Москва: Carte Blanche, 1994. – 446 с.

29. *Пушкин, А.С.* Полное собрание сочинений: в 20-ти томах / А.С. Пушкин; Рос. акад. Наук, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – Санкт-Петербург: Наука, 1999.

30. Феномен затекста: монография / Т.А. Снигирева, А.В. Подчиненов, О. А. Михайлова [и др.]; под общей редакцией Т.А. Снигиревой, А.В. Подчиненова; Министерство образования и науки РФ, Уральский федеральный ун-т им. Б.Н. Ельцина. – Екатеринбург: изд-во Уральского ун-та, 2021. – 392 с.

31. *Старцева, И.Л.* О прототипе героини рассказов «Портрет», «Матерьял», «Чай», Л. Добычина / И.Л. Старцева // Добычинские чтения в Брянске: сборник статей III Всероссийской научно-практической конференции / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск, 2022. – С. 76–93.

УДК 821.161.1

«СКАЗКА» ПУШКИНА И «КИНО-ПРАВДА» ВЕРТОВА:
ВЫДВИЖЕНИЕ КАК КОГНИТИВНЫЙ ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ
РАССКАЗОВ Л.ДОБЫЧИНА

Сергей Владимирович Лебедев

В центре исследования – синтез оперной и кинематографической цитат в рассказе Л. Добычина «Ерыгин». Также рассматриваются всевозможные варианты влияния творчества А. Пушкина на это произведение – от использования раскавыченных цитат из его поэтических текстов или аллюзий к ним до литературной борьбы 1920-х, развернувшейся вокруг имени поэта. При этом принципы построения текста и организации его структурных связей изучаются с позиций когнитивной лингвистики.

Ключевые слова: опера, либретто, выдвижение, имажинизм, Пушкин, Римский-Корсаков, Маяковский, Есенин, Вертов.

PUSHKIN'S «TALE» AND VERTOV'S «KINO-PRAVDA»: NOMINATION AS A
COGNITIVE PRINCIPLE OF THE ORGANIZATION OF L.DOBYCHIN'S STORIES

Sergey Lebedev

The research focuses on the synthesis of opera and cinematic quotations in L.Dobychin's short story «Yerygin». Various variants of the influence of A. Pushkin's work on this work are also considered – from the use of quoted quotations from his poetic texts or allusions to them to the literary struggle of the 1920s that unfolded around the poet's name. At the same time, the principles of text construction and the organization of its structural connections are studied from the standpoint of cognitive linguistics.

Keywords: opera, libretto, nomination, imagism, Pushkin, Rimsky-Korsakov, Mayakovsky, Yesenin, Vertov.

В статье «Пушкин у Добычина. К проблеме изображения массового сознания» М.В. Строганов заявил: «То, что писатель Л. Добычин относился к Пушкину совершенно равнодушно – это ясно и бесспорно» [37]. В подтверждение своих слов он приводит массу пушкинских цитат в добычинских текстах, доказывая, что тот использовал их в качестве лишь стертых штампов – заученных в школе, но с той поры так и не осознанных. Иными словами – никакой рецепции пушкинского творчества у Добычина нет, в отличие от столь им любимых Гоголя, Толстого и Достоевского. Такое солидарное (co-opted reading), некритичное прочтение текстов Добычина приводит Строганова к парадоксальному выводу: «Пушкин был мертвым грузом, наполняющим зачем-то культурный континуум современности». Хотя, заметим, это «зачем-то» – типичное проявление «интеллигентской привычки цитирования Пушкина на случай» [12] людей его поколения – строго соответствует контекстуальному плану любого его произведения. Впрочем, тут исследователь делает исключение для В.А. Кошелева, выдвинувшего предположение, что весь пушкинский след сводится у Добычина к использованию авторской маски, аналогичной Белкину, и принципа циклизации рассказов под этой личиной [22].

Однако единственный цикл, который можно по праву таким назвать у Добычина – это своеобразная «трилогия» из «Ковша»: рассказы «Ерыгин», «Лидия» и «Сорокина», написанные один за другим в 1924–1925 гг., и опубликованные лишь год спустя в четвертой книге этого серапионовского альманаха [17]. Они не только содержат пушкинские аллюзии, но и в композиционном плане используют архитектуру именно поэтических произведений Пушкина. Все-таки Добычин начинал, судя по всему, как поэт и это, по замечанию его современника Л. Гроссмана, накладывает отпечаток на все последующее творчество.

Так, первый же рассказ из этого цикла с поэзии и начинается: «Ерыгин, лежа на боку...» Это – раскавыченная цитата из пушкинской «Сказки о Золотом Петушке». Более того, Добычин и далее создает петушиный, точнее, куриный образ – «...сгибал и вытягивал ногу. Ее волоса чертили песок». Это отсылка к известному фразеологизму «пишет как курица лапой», на что в свое время указала еще Т. Шеховцова [38]. Следом в варианте «Ковша» идет фраза «Из-за решетки прилетал запах лозы и повилики» [17, с. 235]. Добычин не использовал ее при последующих публикациях рассказа, не берут ее в расчет ни современные издатели, ни исследователи.

Но именно она позволяет многое прояснить и в замысле Добычина, и в структурной организации его текста. Так, «решетка» и семантически ей близкие «шест», «шесток» и «насест» выступают одним из мотивов данного текста: в конторе Ерыгин садится за решетку, его сослуживцы восседают на перилах моста, как на насесте. При этом петух используется еще и как евангельский символ отречения – отказа от своего призвания, своих убеждений и своей любви. В этой связи «решетка», «лоза», далее используемая в значении «ракита», и «повилика» несут политический подтекст – отсылку к процессу эсеров 1922 года, запечатленному в одноименной кинохронике Д. Вертова, где среди поясняющих титров есть «Лица подсудимых за зарешеченными окнами», а главным свидетелем против эсеров выступает их бывший соратник Ракитников (повилика – растение-паразит).

Также в данном предложении на фонетическом уровне использована анафония, прочитываемая как *ки-ри-ки*. Это – «Ки-ри-ки! Ки-ри-ку-ку!» из «Золотого Петушка», но уже Н.А. Римского-Корсакова, либретто для оперы которого в размере пушкинского оригинала сочинил В.И. Бельский. Добычин, судя по всему, в своем рассказе опирается именно на оперный вариант сказки. Так, уже следующая фраза – «Затрещал барабан. Пионеры с пятью флагами возвращались из леса» – отсылает к военному походу детей царя Додона (у Пушкина после первого петушиного крика уходит старший сын, после второго – младший, и только в опере уходят сразу оба). Но при этом описанная сцена у Добычина дает ракурс камеры в фильме Д. Вертова «Кино-глаз» (преьера 11 февраля 1924 г.): в эпизоде «У деревенских пионеров» отряд с барабанщиком и знаменосцем во главе возвращается в деревню по мосту через реку, и эта сцена снята с берега [10]. Далее он не раз будет использовать оперные образы (например, «тусклый месяц с кровавым светом», золотой шарик на зеленом куполе, солдаты, плетущиеся на войну) и даже любимую цветовую гамму Додонова народа – зеленый, голубой и желтый, нередко соотнося их киноцитатами из фильмов Вертова.

Синтез оперной и кинематографической цитат именно в тексте – новаторство Добычина, предложившего таким образом собственный вариант *Gesamtkunstwerk* (понятие, столь популярное в петербургско-петроградский период жизни автора). Но сам прием совмещения этих видов искусств был использован годом ранее на сцене Михайловского, а тогда Малого театра Академической оперы, где в сентябре 1923 года состоялась премьера

«Золотого Петушка» в постановке Н. Смолича. Здесь впервые в русском оперном театре частью действия стал кинопоказ: во время арии Шемаханской царицы режиссер, как писала пресса, устроил на заднем плане «кинематографический сеанс» – непрерывно крутящийся вал демонстрировал танцовщицу. Постановка породила бурную газетную полемику [4].

Другой громко обсуждаемый вариант «Петушка» появился в Большом театре в 1924-м – его поставил еще один экспериментатор и приверженец кинофикации в театре В. Лосский. Спектакль вышел полностью эстетским, и это вызвало взрыв негодования в прессе – артисты отточено, по-балетному, передвигались, *сгибали и вытягивали ноги*. Таким приемом Лосский «припомнил» дягилевский спектакль 1914 года по этой же опере Римского-Корсакова, и рецензенты это восприняли как вызов.

Добычин, пристально изучавший всю попадавшую в его поле зрения прессу, вряд ли пропустил эти скандалы. И они также могли напомнить ему петербургскую юность, на время которой пришлось и первые показы в столице последней оперы Римского-Корсакова, и связанные с ней диспуты – на один из них в 1913 году приезжал В.И. Бельский. К тому же обе его сестры получили профессиональное музыкальное образование, преподавали музыку [13] и, не исключено, следили за происходящим в своей сфере. К слову, Добычин, вероятнее всего, был знаком и с музыковедческой литературой, о чем, к примеру, свидетельствует ряд имен в его рассказах: тот же «видный германский промышленник г. Вурст» в «Ерыгине», отсылающий к оперному простаку Гансу Вурсту, или Кунст в «Прощании», чья фамилия совпадает с фамилией реформатора российского музыкального театра. К этому следует добавить, что в начале прошлого века даже образованные круги со многими литературными произведениями были знакомы благодаря опере [25], также источниками для первых экранизаций русской классики служили именно оперные либретто, а в некоторых использовались и театральные костюмы [16]. Стоит привести и устное замечание М.В. Пащенко о том, что все основные идеи *Серебряного века* и транслировались, и усваивались через музыку. «Ни в одну эпоху музыка не насчитывала стольких почитателей среди литераторов и художников, как в эпоху символизма. Это был даже не культ, а настоящая религия музыки», – замечал по этому поводу другой исследователь [7]. В этой ситуации «Римский-Корсаков в понимании чуткой и патриотически настроенной части слушателей стал вырастать в главу русской музыкальной школы, и более

того, в пророка отечественного искусства» [35]. М.В. Пащенко называет композитора «вдохновителем русских модернистов», «творцом мистерии молодого русского символизма», проделавшим путь «от исторической драмы – через бытовой смех – через сказку/миф – к мистерии историософской – и мистерии смеховой» [31].

Именно смеховая сторона «Петушка» широко обсуждалась с момента его выхода на подмостки (1909) – общественное мнение сочло оперу сатирой на самодержавие и усматривало в ней отсылки к революционным событиям 1905 года. К этой же мысли годы спустя вернулся и нарком просвещения А.В. Луначарский, посвятив разбору либретто Бельского отдельную рецензию [26]. В ней он попытался представить эту оперу исключительно как политическую пародию, и против такой интерпретации открыто выступил режиссер В. Раппопорт [33], ставивший в 1921-м эту оперу в петроградском Большом Оперном Коммунальном театре.

Отголоски этого спора в рассказе Добычина выливаются в обсуждение женских имен:

– *Клеопатра – русское имя?*

– *Да.*

– *А Виктория?*

Малоупотребимое до революции (в ходу был его близкий аналог «Викторина» – [5]), оно было признано «советским» на том основании, что в первом «Всеобщем настольном календаре», изданном именно в 1924 году, пришлось на праздник, обозначенный на его страницах как «День низвержения самодержавия» – 12 марта, объявленный нерабочим днем [11, с. 5]. Ну а «Клеопатра» в том же календаре приходилась на 28 февраля – день заключения дружественного договора между РСФСР и Афганистаном. Стоит отметить, что к моменту начала работы над «Ерыгиным» завершилась дипломатическая миссия «пролетарской Клеопатры» Л. Рейснер и ее мужа Ф. Раскольниковца – его прогулка с эмиром, к слову, попала в «афганские» кадры «Кино-правды» № 7 Д. Вертова [9]. Сама Рейснер в 1924-м вернулась к активной журналисткой деятельности, тогда же вышла ее резонансная книга «Фронт» – ее автора Добычин мог помнить по активному участию в литературной жизни Петербурга середины 1910-х (и дебютировала Рейснер, в том числе, с исследованием шекспировской Клеопатры, опубликованном в издаваемом ею журнале «Рудин»).

Также благодаря «Всеобщему настольному календарю» широкий читатель впервые познакомился с «Гавриилиадой» Пушкина,

опубликованной под ошибочным названием «Гаврилиада» [11, с. 91] (хотя ее полное, научное издание, подготовленное Б. Томашевским, вышло двумя годами ранее). Шуточная поэма имеет переключки как со «Сказкой о Золотом Петушке» самого Пушкина [1], так и с добычинским «Ерыгиным», о чем ниже.

2

Приведенные приемы, используемые Добычиным в «Ерыгине», свидетельствуют о том, что автор показывает отнюдь не дискретный мир, «напичканный аномальными связями», как утверждалось ранее [40], и рисует отнюдь не «сюрреалистические пейзажи» [36]. Ведь автор прикладывает немало усилий, чтобы акцентировать внимание читателя на тех или иных значимых деталях. В когнитивной лингвистике (или стилистике декодирования) этот способ организации текста называется выдвиганием. Он помогает заметить существующие в тексте связи и относительную значимость его отрезков или фрагментов, вынесенных в сильные позиции, а также оценить иерархию образов, идей, чувств [2, с. 195]. Среди типов и приемов выдвигания чаще всего выделяют конвергенцию, сцепление, контраст, интертекстуальность, звукоподражание и аллитерацию, а также текстовые фигуры – обманутое ожидание, ретардацию и рамку.

В вышеразобранном фрагменте «Ерыгина» можно вести речь о конвергенции – типе выдвигания, введенным М. Риффатером. Термин подразумевает скопление стилистических приемов при передаче одного общего содержания [2, с. 195].

Следующий тип выдвигания, который можно обнаружить в рассказе Добычина – это «сцепление», предложенное С. Левиным [2, с. 196]. В когнитивной стилистике оно понимается как повторение определенных языковых элементов в сходных позициях, причем как в узком, так и в широком смысле. В последнем случае это средство структурирования не только частей текста, но и текста в целом. Оно объединяет мелкие части в более крупные лингвистические единства, а они, в свою очередь, выстраиваются в интегрированные сообщения, допуская обобщение больших сегментов целого. По мере того как читатель улавливает сходство элементов в эквивалентных положениях, он также осмысляет логическую связность целого.

Сцепление у Добычина можно проследить также в связи с пушкинскими персонажами – Клеопатрой и ее «сводной сестрой» Шемаханской царицей. У поэта они выступают как излюбленный в русской,

да и не только русской, классике архетип заморской жены. У Добычина аура уже «обрусевшей» царицы Клеопатры переносится с одного рокового женского персонажа на другой – такую трактовку, правда, для единственной царицы, предлагал в своей постановке В. Раппапорт [34]. Но в «Ерыгине» этот образ получает больший объем за счет формулы «дева-цветок», увязанной с транскультурным символом голубого цветка, ведущего свою генеалогию от Новалиса. Это и Любовь Ивановна с завитым окопом и пионом, белогрудая кассирша Коровина и толстенные императорши, в медалях, с голыми плечами и с улыбками, Настя Голубцова и дама в голубом в окне каюты, и даже интеллигентка Гадова. Парад этих образов начинается с демонстрации волосяного окопа (тут стоит привести и «ионический завиток» – еще одно прозвище Л. Рейснер), который на лексико-стилистическом уровне сопрягается с апокопой «шась» – довольно редкому, в том числе и у Добычина, приему укорочения слова без потери его значения, сразу же вызывающему в памяти и пушкинские апокопы в «Евгении Онегине»:

Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,

Людская молвь и конский топ! –

и пушкинскую же отповедь по поводу их употребления [23] (отметим, что к началу прошлого века термин «апокопа» уже был включен в словарь Брокгауза и Ефрона). Кульминацией становится сцена, также тематически связанная с уходом за волосами – с парикмахерским кодом русской литературы [6]: «Милиционер с зелеными и красными петлицами стоял у парикмахерской. Ему в глаза томно смотрела восковая дама». Она вновь возвращает к «Клеопатре», причем не только пушкинской, но и блоковской:

Я сам, позорный и продажный,

С кругами синими у глаз,

Пришел взглянуть на профиль важный,

На воск, открытый напоказ...

К.И. Чуковский в воспоминаниях о Блоке писал: «Я помню, что тот "паноптикум печальный", который упоминается в блоковской "Клеопатре", находился на Невском, в доме № 86, близ Литейного, и что больше полувека назад, в декабре, я увидел там Александра Александровича, и меня удивило, как понуро и мрачно он стоит возле восковой полулежащей царицы с узенькой змейкой в руке – с черной резиновой змейкой, которая, подчиняясь незамысловатой пружине, снова и снова тысячу раз подряд жалит ее голую грудь, к удовольствию каких-то похабных картузников. Блок

смотрел на нее оцепенело и скорбно» [39]. Добычинский милиционер – это, похоже, и Блок, пошедший на службу советской власти, и Луначарский, «талантливейший литератор, поэт, да еще Нарком» [33], который в фильме Д. Вертова «Процесс эсеров», обряженный в строгий френч, выступает обвинителем: «Все существование партии Эс-эров после Октября является сплошным политическим преступлением. Эс-еровская партия по существу не может не быть контр-революционной партией, как та Крыловская змея, которая как бы не меняла своей шкуры всегда остается смертоносной» [8].

Впрочем, Добычин заходит шире, привлекая в собственный текст еще и «Клеопатру» Татьяны Вечорки (Толстой), опубликованную 1918 году. Та в своем стихотворении переработала пушкинский сюжет, взяв за основу два произведения Блока «Клеопатра» и «Ушла. Но гиацинты ждали...», и наложив при этом литературную канву на жизненные реалии: Вечерка изобразила восковую Клеопатру с жалящей змеей, с которой взаимодействует Поэт с чертами, или, точнее, настроением самого Блока. В финале вышло, что «пушкинская Клеопатра сияет отраженным светом в блоковской восковой Клеопатре, а пушкинские "возлюбленный" и "поэт" сливаются в образе Блока» [30]. К сказанному стоит добавить, что Вечерка в наказание «своему» Блоку воспроизвела концовку «Песни о вещем Олеге» – у Добычина именно эту балладу Пушкина напевает Ерыгин [24, с. 70]. Ну а сам образ змеи, охочей до женской груди, отсылает также и к пушкинской к «Гавриилиаде».

В целом и первое появление, и второе пришествие Клеопатры в добычинском тексте отчасти повторяет, или, вернее, использует структуру пушкинского «Евгения Онегина», где в 1-й главе упоминается «ошиканная» театральная Клеопатра (у Добычина о ней шушукается Кукуиха с епископом), а в 8-й – развенчанная светская «Клеопатра Невы».

3

Еще один тип выдвижения, используемый Добычиным, это текстовая фигура – композиционный прием «рамка». Исследователи выделяют несколько типов: общетекстовую (кольцевую) и внутритекстовую (контекстную) [32]. Присутствие первой обозначил сам Добычин, когда Чуковский предложил начать «Ерыгина» со второго абзаца: *«первый абзац нужен: «там следы от волос на песке, а в четвертой главе – следы от сена на снегу. Отсюда – "что-то припомнилось"»* [18]. И это – цитатная, интертекстуальная рамочная конструкция, основным источником для построения которой видятся отголоски литературной борьбы,

развернувшейся в 1924 году вокруг Пушкина. Тогда имажинисты, оказавшись «в самом центре литературной арены» [28], вели ожесточенную борьбу с футуристами, точнее, наследующему им «ЛЕФу» во главе с В. Маяковским. Так, в имажинистском журнале «Гостиница для путешественников в прекрасном» в каждом номере публиковались материалы, выводившие линию их преемственности буквально от истоков русской литературы – «Слова о полку Игореве» – до «нашего всего». Но и Маяковский не отставал – к пушкинскому 125-летию приурочил свое «Юбилейное», в котором есть и строки о «*поэтическом песке*», по которому, вероятно, чертил волосами Ерыгин, и нападки на лидера своих оппонентов:

*Ну Есенин,
мужиковствующих свора.
Смех!
Коровою
в перчатках лаечных* [29].

История с коровой у Добычина получает более широкое истолкование, имея под собой и оперные (сравнение в либретто «Петушка» коня с коровою), и имажинистские истоки («Корова в оранжерее» А. Мариенгофа с нападками на футуристов, где корова – символ литературного ремесла). В этот же ряд можно вписать и случай с по-додоновски неумеренной, да и неуместной игры С. Есенина на вечере «Краса» в Тенишевском училище (1915), где наяривал на гармонике по требованию Л. Рейснер, и та после отвергла его предложение пожениться пушкинской цитатой: «В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань» [21].

В основе добычинской конструкции может прослеживаться и собственно есенинский след – «*Тех волос золотое сено / Превращается в серый цвет*», на что указал А.В. Шаравин. Хотя образ общий у имажинистов той поры, и первым в этом цеху его использовал А. Мариенгоф. Добычин, вероятно, был знаком с творчеством всей группы не понаслышке. Интерес к Есенину и его окружению у него мог возникнуть в целом на почве «эсеровского уклона» и, в частности, не без влияния Л. Каннегисера, который в то же время, что и Добычин, учился на экономическом отделении Политехнического института им. Петра Великого [3]. При этом был вхож в круг небезразличного Добычину М. Кузмина, и до последних своих дней оставался близким другом Есенина [20]. А после того, как он застрелил Урицкого (под опосредованным руководством Б. Савинкова, чье влияние на добычинский рассказ уже

отмечено [24]), в стране развернулся не только красный террор, но и волна топографических переименований – ее отголосок, возможно, Добычин отразил в «Ерыгине» уже как антропоним «Красная Пресня».

Автором же наиболее ярких статей на пушкинскую тему выступил другой ближайший есенинский соратник И. Грузинов – его обзор «Пушкин и мы» был опубликован в № 3 за 1924 год наряду с «Москвой кабацкой» Есенина с вышеприведенными строками про волосы и сено [14]. В своем тексте Грузинов, в частности, использует такой образ: «Слово как ивовый прут: меняет форму от малейшего прикосновения; можно вращать до бесконечности или сгибать в любом направлении». Заслуживает отдельного разговора то, как Добычин в «Ерыгине» «сгибает» слова, используя и сдвиг футуристов, и технику имажинистов («*Один житель спрашивал меня, КАКОЙ Я ШКОЛЫ, и сам же предположил, что я – имажинист*», – из добычинского письма Л. Варковицкой [19]). Здесь также Грузинов приводит слова Пушкина из письма Вяземскому о том, что «желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность». Именно такой похабный взгляд на женские прелести можно видеть в его «Гавриилиаде», и эту же «похабность» Добычин применяет в своем «Ерыгине», то и дело акцентируя внимание на полуобнаженных женских статях.

Но более значимой для понимания контекста «Ерыгина» представляется грузиновская статья «Конь. Анализ Образа» из № 4 «Гостиницы...» за 1924 год. Этот последний номер в истории журнала, имевшего подзаголовки «русский», вышел летом, а уже в сентябре имажинисты объявили о своем роспуске. К этому времени Добычин уже сотрудничал с «Русским современником» и только приступал к работе над «Ерыгиным». И для своего рассказа именно из статьи Грузинова он мог почерпнуть не только выведенную автором романтическую формулу «всадник, конь, дева», но и приведенные в ней стихотворные строки самого Грузинова «*Волос забрезжут повлики?*» и грузиновский же «ответ» Пушкину:

*У ветхого овина
Стекает с чьих-то светлых рук
Зерно.
Как тихо дышит Русь
Биенье сердца конского*

И трепеты ракут [15].

«Ответом» уже на это у Добычина стала внутритекстовая рамочная концовка – ответственный работник товарищ Ленинградов «ездит к Гадовой на вороном коне, слушает трели», затем, когда та выходит кормить кур (стекает с чьих-то светлых рук зерно), раскрывает заговор и получает путевку на курорт, т. е. отправляется «царствовать лежа на боку». К ракутам или, как это указано в начале, к «запаху лозы и повилики». И в свете «Золотого Петушка» финальная фраза «Советская власть не мстит» – не клюет и не бьет в темя посохом – приобретает совсем уж саркастический оборот. «Царя Додона хочу осрамить окончательно», – писал о своем замысле Римский-Корсаков, и ему, вероятно, следует Добычин, выписывая плеяду советских деятелей от Генералова до Ленинградова.

В заключение стоит отметить, что когнитивно-стилистический анализ открывает новые перспективы в интерпретации авторских приемов, помогает определить их роль в создании подтекстовой информации и позволяет глубже проникнуть в концептуальное содержание рассказов Добычина. Это позволяет видеть создаваемый им мир не дискретным, а цельным и гармонично выстроенным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, М.П. Пушкин и повесть Ф.М. Клингера «История о Золотом Петухе» / М.П. Алексеев // Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. – Ленинград, 1987. – С. 502–541.

2. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И.В. Арнольд; науч. ред. П.Е. Бухаркин. – 2-е изд. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 448 с. – (Лингвистическое наследие XX века).

3. Белоусов, А.Ф. Студенческое дело Л. Добычина / А.Ф. Белоусов // Добычинский сборник–4. – Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ун-т, 2004. – С. 15–20.

4. Биккулова, Д.Р. Кинематографические приемы в оперном театре России 1920-х годов / Д.Р. Биккулова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2023. – № 1. – С. 104–113.

5. Бондалетов, В.Н. Русский именник, его состав, статистическая структура и особенности изменения: (мужские и женские имена) / В.Н. Бондалетов // Ономастика и норма. – Москва: Наука, 1976. – С. 36–39.

6. Букс, Н. «Парикмахерский код» в русской культуре XX века / Н. Букс // Slavic Almanach: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. Vol. 10, № 1, 2004. – Pretoria, University of South Africa: Unisa Press. – Pp. 4–23.

7. *Варакина, Г.* Эстетические воззрения Ф. Ницше и Р. Вагнера на страницах русских художественных журналов «серебряного века» / Г. Варакина // Россия и Запад: Диалог или столкновение культур: сб. ст. – Москва, 2000. – С. 198–202.

8. Процесс правых эсеров (1922). – Изображение: электронное // *my.mail*. Видео: [сайт]. – URL: <https://my.mail.ru/mail/prudnikov.artiom/video/1493/102487.html?time=922> (дата обращения 21.07.2024).

9. Киноправда №7 (1922). – Изображение: электронное // *Net-film*. Поиск кинохроники: [сайт]. – URL: <https://www.net-film.ru/film-94734/> (дата обращения 21.07.2024).

10. Кино-глаз (1924) реж. Дзига Вертов. – Изображение: электронное / *my.mail*. Видео: [сайт]. – URL: <https://my.mail.ru/mail/constantina2227/video/20/1570.html?ysclid=lyvn3ytkqi154539108> (дата обращения 21.07.2024).

11. Всеобщий настольный календарь на 1924 год. – Москва – Петроград: Гос. изд. [1924], 100 с.

12. *Гаспаров, Б.* Борис Пастернак: по ту сторону поэтики: (Философия. Музыка. Быт) / Б. Гаспаров. – Москва: Новое литературное обозрение, 2013. – 272 с.

13. *Голубева, Э.С.* Писатель Леонид Добычин и Брянск / Э.С. Голубева. – Брянск: Автограф, 2005. – 130 с.

14. *Грузинов, И.* Пушкин и мы / И. Грузинов // Гостиница для путешественников в прекрасном. – 1924. – № 3. – С. 15–18.

15. *Грузинов, И.* Конь. Анализ образа / И. Грузинов // Гостиница для путешественников в прекрасном. – 1924. – № 4. – С. 6–8.

16. *Груцынова, А.П.* Опера и кинематограф: встреча в начале XX века: («Пиковая дама», 1910) / А.П. Груцынова // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2020. – № 3 (68). – С. 126.

17. *Добычин, Л.* Три рассказа (Ерыгин. Лидия. Сорокина) / Л. Добычин // Ковш. – 1926. – № 4. – С. 235–243.

18. *Добычин, Л.* Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; Журнал «Звезда», 2013. – 544 с.

19. *Добычин, Л.И.* Письма Л. Добычина к Л.М. Варковицкой / Л.И. Добычин; публ., введ. и коммент. С. Королева // Звезда. – 2019. – № 1. – С. 107–130.

20. Леонид Каннегисер. К 125-летию со дня рождения / авторы статей М.А. Алданов [и др.]. – Санкт-Петербург: Квадривиум, 2021. – 249 с.

21. *Карпов П.* Пламень: роман; Русский ковчег: кн. стихотворений; Из глубины: отр. воспоминаний / П. Карпов; [подгот. текста, сост., вступ. ст., коммент. С. Куняева]. – Москва: Художественная литература, 1991. – 367 с.

22. *Кошелев, В.А.* Пушкинские мотивы у Леонида Добычина / В.А. Кошелев //

Добычинский сборник-2. – Daugavpils: Saule, 2000. – С. 24–32.

23. *Квятковский, А.П.* Поэтический словарь / А.П. Квятковский. – Москва: Советская энциклопедия, 1966. – 375 с.

24. *Лебедев, С.В.* «Жоржики» Добычина: (К вопросу о политической ангажированности писателя) / С.В. Лебедев // Добычинские чтения в Брянске: сборник статей III Всероссийской научно-практической конференции / под редакцией О.В. Вороничевой. – Брянск, 2022. – С. 64–75.

25. *Луконин, Д.Е.* «Мессия грядущего дня»: «Сказание о граде Китеже» и споры о русском вкладе в духовное будущее Европы: к 100-летию оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» / Д.Е. Луконин. – Текст: электронный // Римский-Корсаков: Жизнь и творчество русского композитора: [сайт]. – URL: https://rimskykorsakov.ru/lukonin_kitez.html (дата обращения 21.07.2024).

26. *Луначарский, А.* «Культура театра» / А. Луначарский. – Москва, 1921. – № 1, 1 февраля, С. 18–21. Также в № 2, 15 февраля, С. 17–20, № 3, 10 марта. С. 17–20.

27. *Мариенгоф, А.* Корова в оранжерее / А. Мариенгоф // Гостиница для путешественников в прекрасном. – 1922. – № 1. – С. 6–8.

28. *Марков, В.* Очерк истории русского имажинизма (1919–1927) / В.Ф. Марков; сост., предисл. и пер. С. Швабрина при участии В.Ф. Маркова. – Москва: Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. – 376 с.

29. *Маяковский, В.* Юбилейное / В. Маяковский // ЛЕФ: Журнал Левого фронта искусств. – Москва; Ленинград: Государственное издательство, 1924. – № 2 (6). – С. 16–23.

30. *Панова, Л.* Финал, которого не было: Модернистские развязки к «Египетским ночам» А.С. Пушкина / Л. Панова // Поэтика финала: межвузовский сб. науч. трудов / под ред. Т. И. Печерской. – Новосибирск: изд-во НПУ, 2009. – С. 68–94.

31. *Пашенко, М.В.* Сюжет для мистерии: Парсифаль-Китеж-Золотой Петушок: (историческая поэтика оперы в канун модерна) / М.В. Пашенко. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2018. – 720 с. – (Российские Пропилеи).

32. *Пекарская, И.В.* Типы выдвижения как актуализаторы выразительности речи в коммуникативно-прагматическом аспекте нарративной организации текста в художественном дискурсе / И.В. Пекарская, Н.Н. Пелевина // Научное обозрение Саяно-Алтая: Хакасский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории. – 2021. – № 2 (6). – С. 18–27.

33. *Раппопорт, В.* Непонятный намек: (Пушкин, Римский-Корсаков, Бельский и Луначарский) / В. Раппопорт // Жизнь искусства. – 1921. – № 730-732, 14–17 мая. – С. 1.

34. *Раппопорт, В.* Великий соблазн / В. Раппопорт // Жизнь искусства. – 1921. – № 742–745, 28–31 мая. – С. 1.

35. *Римский-Корсаков, А.Н.* Н.А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество. – Москва, 1937. – Вып. 4. – С. 31.

36. *Сапогов, В.* Имя в поэтике Добычина («Встречи с Лиз») / В. Сапогов // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма / сост., предисл., коммент. В.С. Бахтина. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 261.

37. *Строганов, М.В.* Пушкин у Добычина. К проблеме изображения массового сознания / М.В. Строганов // Добычинский сборник-5, Daugavpils: Saule, 2007. – С. 65–77.

38. *Шеховцова, Т.А.* Проза Л. Добычина: маргиналии русского модернизма: монография / Т.А. Шеховцова. – Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2009. – 312 с.

39. *Чуковский, К.* Александр Блок как человек и поэт: (Введение в поэзию Блока) / К. Чуковский. – Петербург, 1924. – С. 3–53.

40. *Эйдинова, В.В.* О стиле Леонида Добычина / В.В. Эйдинова // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма / сост., предисл., коммент. В.С. Бахтина. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 106–107.

СУДЬБА И ТВОРЧЕСТВО Л.И. ДОБЫЧИНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВЕННОЙ ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ

УДК 070.1:316.77 +821.161.1

МЕДИЙНЫЙ ОБРАЗ Л. ДОБЫЧИНА: ПОИСКИ И РЕШЕНИЯ

Олег Анатольевич Казначеев

Описаны главные предпосылки для создания медийного образа русского писателя Л.И. Добычина и рассмотрены основные пути решения этой творческой задачи. В качестве основных результатов грантового проекта «Провинция глазами гения», поддержанного Президентским фондом культурных инициатив, рассматриваются два кинофильма: документальный и художественно-короткометражный. В статье сообщаются не только факты, сопровождающие процесс подготовки и осуществления киносъемок, но и некоторые размышления автора на тему значимости проекта для молодого поколения и тему особенностей восприятия различных кинопроизведений зрителем.

Ключевые слова: Л.И. Добычин, медийный образ, кинопроизведение, провинция, грантовый проект.

L. DOBYCHIN'S MEDIA IMAGE: SEARCHES AND SOLUTIONS

Oleg Kaznacheev

The main prerequisites for creating a media image of the Russian writer L.I. Dobychin are described and the main ways of solving this creative task are considered. Two films are considered as the main results of the grant project 'Province through the Eyes of a Genius' supported by the Presidential Fund for Cultural Initiatives: a documentary and a short fiction film. The article reports not only the facts accompanying the process of preparation and implementation of film shooting, but also some reflections of the author on the significance of the project for the young generation and the topic of the peculiarities of perception of various film works by the audience.

Key words: L.I. Dobychin, media image, film works, province, grant project.

Начать хочется с того, что работа над грантовым проектом «Провинция глазами гения» не подразумевает такой конкретной цели, как создание медийного образа писателя. Да и вообще, много ли интереса у нас к тому, как выглядел тот или иной литератор, как он двигался, говорил, сидел и смеялся? Читая книги, мы забываем о том, что их создал земной человек... Нам ведь кажется, что истории возникают сами собой, где-то в атмосфере и затем –

прямоком в переплет... И чем интереснее повествование, тем меньше мы интересуемся личностью. В лучшем случае читатель заходит в *Википедию* и узнает лишь сухие факты: где вырос, где учился, на ком женился и как умер творец. Такое восприятие автора вполне естественно, я полагаю, так как внутренний мир художника, его идеи и образы просто не способны ассоциироваться у нас, читателей, с неким ремеслом, технологией, или еще чем-то вроде жилищных проблем, потребительских кредитов, бытовых споров... Мы не желаем объединять эти две жизненных сферы в единое целое: гений и быт. Ведь подобная ассоциация будет только мешать нашему восприятию придуманной им реальности. Нам или, по крайней мере, мне всегда хочется иметь какое-то собственное, особенное представление о сочинителе, чтобы он не был в отрыве от мира придуманных им персонажей. Мне требуется знать, что автор – просто один из них, который догадался записать увиденное. Именно это желание, возможно, и не предполагает живого представления пишущего человека о медийных работах, посвященных его творчеству. Зачастую достаточно того, что предоставляет *Википедия*: был, видел, знал, понимал и использовал. Признаюсь, что недолюбливаю фильмы-биографии. Особенно о людях творческих. Именно потому и недолюбливаю, что они лишают меня возможности иметь собственное, особенное представление об интересной личности, как я уже написал. Но в случае с Леонидом Добычиным все пошло совершенно иначе. Начну издали. Занимаясь фотографией и видеосъемкой уже достаточно долго, я приучил себя к тому, что регулярно всматриваюсь в окружающий ландшафт, записываю увиденное, предполагая, что в один прекрасный момент мне понадобятся именно эти замеченные мной детали. Хорошо помню, как лет 10 назад, в марте, я гулял по улице Луначарского и останавливался возле старых, но сохранивших свой оригинальный образ, домиков частного сектора. Подходил близко, любуясь почерневшим деревом налличников, осыпающейся кирпичной кладкой, а отойдя подальше – помпезно выпирающими на их фоне собором с колокольней. Блеск куполов, истлевшее дерево, мартовская капель. А в темных оконных проемах этих чудом сохранившихся построек угадывалось присутствие... Как будто там находился кто-то и смотрел на меня прямо из глубины времени. Это было несложно представить, ведь именно на таких вот улицах, где ничего не меняется целыми веками, и возникает ощущение непрерывности истории. Я записал свои размышления в блокнот и вздохнул с некоторой грустью. В современной рекламе, где я тогда работал, вряд ли возникнет повод

для подобной сценарной идеи – запечатлеть брянскую разваливающуюся старину. Кому это интересно? Фокина, Калинина, четыре горки, Заречные... А также Некрасова, Мало-Завальская, Верхняя Лубянка – улицы, застывшие во времени. Трудно представить, наверное, но это и был когда-то весь наш Брянск. Обратите внимание на плотность застройки. Приземленно-растительная жизнь, непролазная грязь, всюду лесенки и мостики. А внизу – река Десна с главным историческим местом – набережной. Чуть в стороне – завод «Арсенал» – место работы большинства людей, живших когда-то на всех этих улочках. Но, кто были все это люди? Понятно, что многим они мало отличались от людей современных: грустили, влюблялись, размышляли о красоте и вечности, наверное. Да, наверное, – подсказывает здравый смысл. И многочисленные церквушки вдоль всех этих переплетенных дорог и тропинок. Но, сколько не ходи по ним, все равно, никого не встретишь. Они молчат о своем прошлом, постепенно разрушаясь за стенами современных обезличенных ограждений. И пока их всех не сравняли с землей и не перестроили, я могу полюбоваться и пофантазировать, представляя себе различных дядек и теток, спешащих на завод, а затем собирающих крыжовник. А теперь они же плетутся в церковь, чтобы попросить за себя и за своих, а затем в гости к соседям, чтобы посплетничать, отведать наливки и погорланить песни. В моем понимании их характеры похожи, а происходящие с ними события очень просты и неизменны. И от этого становится еще грустнее. Точнее, становилось. До определенного момента.

Все изменилось в начале октября 2023 года, когда у меня раздался звонок и приятный женский голос поинтересовался: «А не тот ли я человек, который нужен Централизованной системе детских библиотек?» Необыкновенная манера общения Ольги Викторовны Вороничевой меня заинтриговала настолько, что я сразу же решил приехать и узнать подробности. Успел лишь уяснить, что речь идет о работе, сопряженной с творчеством некоего брянского писателя и к своему стыду предположил только то, что это будет, наверняка, один из адептов социалистического реализма, воспевающий самоотверженный труд брянского рабочего и богатство улова местных водоемов. Но работа есть работа, и вот я узнаю о Добычине. Впервые. И начинаю его читать. Точнее, слушать аудиовersion рассказа: все, как и принято у большинства современных людей. И мне, увы, не интересно. Я ничего не понимаю. Не успеваю среагировать и проникнуться. Нужен текст. Читаю его со смартфона, конечно же, перематывая ленту вверх-вниз. Пока не устает рука. В тот момент я уже

понимаю, что становится гораздо интереснее, но приходится для этого постоянно возвращать ленту, перечитывая некоторые предложения, чтобы переосмыслить их и сопоставить. Такая вот работа. Значит, пора пойти в библиотеку и обзавестись полным собранием сочинений Л.И. Добычина.

Теперь, имея в руках книгу, я более целостно воспринимаю мысли, заложенные в повествовании. Ничего ведь не нужно теперь перематывать. Но чего-то мне все же не хватает! Чего-то специфичного, узконаправленного. Не стоит торопиться, я думаю. А что именно вызывает дискомфорт? Какая-то странная форма предоставления информации? Как будто концентрат? Значит, его нужно расшифровать?! Много непонятных для меня слов, названий, имен, фактов, в которых заключен определённый смысл. Система интернет-поиска мне поможет разобраться. Итак, «Милашка Ричард» – это Ричард Толмедж, американский актер, а «Юс толленди» – это право изъятия собственной вещи. «Костюмчик юнг-штурм» – предвестник пионерской формы, а «Флакон с Невой и крепостью» – это пока мне не понятно, но я узнаю, что истоки производства знаменитой парфюмерной фирмы «Шанель» находятся в Москве. Расшифровывая и представляя, я нахожу в своем сознании уже почти законченную картину. Ею теперь можно наслаждаться.

А здесь у Добычина про актера Бестера Киттена и американский фильм «Генерал», который вышел в середине 1920-х. И я нахожу этот прекрасный фильм, смотрю его. А затем иду на набережную, к филармонии, туда, где этот же фильм смотрел, скорее всего, и сам писатель. Ведь на этом месте стоял собор, превращенный советской властью в кинотеатр. Но теперь я иду уже по совершенно другим улицам. Кажется, я только что увидел промелькнувшую над автобусной остановкой тень самолета, а в глинистой жиже еще не высох след калоши Козловой. Добычинские персонажи – это и есть те самые люди, которые заселяли улицы старого Брянска: Завальскую, Авиловскую, Московскую. И мне уже понятно, что солнце, освещающее дома, прежнее, то самое. Прежняя и вода Десны под настилом старого моста. А изменились ли люди, их характеры? И я заворачиваю на улицу Луначарского, на которой размышлял лет десять назад о заброшенной и никому не нужной фактуре. Но теперь-то я понимаю, что из глубины этих окон на меня смотрят Ерыгин, Савина, Сорокина, Гадова. А из Десны, возможно, сейчас выходит сама Лиз Курицина. Она кокетливо стряхивает с себя капли воды и улыбается новой жизни. А еще – невероятная авторская ирония и игра со смыслом. Неожиданность и молниеносная точность. Я читаю Добычина и поражаюсь его чувству стиля. Безупречная форма как

чистый вид искусства. Разве не это и стало в новом веке основой всего современного творчества? Добычин, определенно, опередил свое время. Осознанно он это сделал или нет? Если да, то он – настоящий гений. Он подарил нам новый Брянск, оправдав уныние и бедность этого города. Он предложил осмотреться и понять, что нам по-настоящему повезло созерцать всю эту первозданность, разрушающуюся естественным путем, и без какого-либо умысла соответствовать новому времени. И добычинского Брянска хватит еще не на одно столетие. А значит, и сам Леонид Иванович вполне возможно сейчас повстречается мне за поворотом. Он будет стоять под цветущей липой и перечитывать свою рукопись. Мне хотелось бы понаблюдать за ним. Мне нужен актер!!!

Кирилл Лесников, 17-летний студент БГИТУ, видимо, не до конца осознавал, зачем его пригласили на собрание рабочей группы нашего грантового проекта. Точнее, он пришел, как и все, чтобы узнать о каком-то мероприятии, обещающем быть интересным. Но, когда я его увидел и немного понаблюдав, то сразу же сказал: «Ребята, среди нас находится Добычин». А прав я оказался или нет – судить Вам, уважаемые зрители. Наша документальная картина, с рабочим названием «Добычинское», на момент публикации этой статьи, скорее всего, уже будет в свободном доступе в интернете. Ищите и приятного вам всем просмотра! А я поясню свои выводы и расскажу немного о том, с чем мы столкнулись в работе и как мы договаривались с Кириллом играть того, кого никто и никогда не видел.

Кирилл Лесников находится в том возрасте, примерно в котором Леонид Добычин и сфотографировался для своего студенческого билета. И они очень похожи, скажу я вам. А еще они оба – студенты технических вузов. Кирилл – БГИТУ, а Леонид – технического университета в Санкт-Петербурге. Все это, я бы сказал, обнадёживает. Сосредоточенность, немногословность, внимание к деталям, скромность внешнего вида. Повторю, что самого Леонида Добычина мы знаем лишь по двум фотографиям и нескольким коротким упоминаниям очевидцев, среди которых и супруга Корнея Чуковского, где она подчеркивает ту же самую скромность, сосредоточенность и некоторую замкнутость. Учитывая эти факторы, режиссеру не остается ничего, кроме эмпирического пути – получения знаний методом прямого наблюдения за объектом. Я поясню: актер стремится изобразить персонаж так, как ему самому будет проще и удобнее. Кирилл, конечно же, был ознакомлен с творчеством писателя, мы поговорили об исторических реалиях того времени: о предметах, одежде и

даже о нравах. Очень помогли подлинные вещи эпохи: очки, чернильница с пером, портфель, рубашка, с которой я сознательно срезал пуговицы, которых в 1920-е было не достать.

И начали снимать. Очень ранним апрельским утром, когда в городе еще нет машин, чтобы было легче дополнить с помощью видеоэффектов архитектуру и ландшафт старого Брянска. Все сцены и их локации, естественно, были спланированы заранее. Мы передвигались по историческому центру, снимая подлинные добычинские здания. Кирилл Лесников-Добычин изобразил свой приезд в город, он прошелся некоторыми маршрутами, которые использовал и сам Леонид Иванович. Нам было важно, чтобы он показал еще и пишущего, сочиняющего Добычина. Известно, что у писателя не было своего жилья в Брянске, не было даже нормального письменного стола и создавать произведения приходилось буквально на коленях. Кириллу пришлось научиться орудовать пером, и сидя на камнях, и на ступенях пристани, и лежа на деревянной лавке, и примостившись у перил, сидя в лодке.

А затем мы произвели качественный анализ материала. Фокус-группа пришла к единогласному мнению: Кирилл показал нам человека из другой эпохи, определенно. Конечно же, это не значит, что реальный Добычин был именно таким, каким его изобразил актер Лесников. Но первостепенная задача, я считаю, была решена. Эмпирический метод сработал, и у нас теперь появилась состоявшаяся модель, вызывающая у зрителя эмпатию, сопереживание. Нисколько не хвалясь, я высоко оцениваю подобный результат, ибо медийный образ того, кого никто не знал, невозможно подвергнуть проверке на соответствие и здесь очень важно не перегнуть, как говорится, с вымыслом и выпячиванием некоторых деталей. В ином случае, если бы я работал с другим актером, то, скорее всего, пришлось бы «дожимать» образ молодого Добычина дополнительными «фишками», меняя его осанку, походку, взгляд и прочее. В этой связи следует напомнить, что мы создаем документальное кино, которое претендует быть достоверным. Одним словом – типаж. Типаж Кирилла Лесникова, исполненный природной застенчивости и умеренности, «сделал» наше кино. Он оказался настолько естественным, что легко входит и закрепляется в сознании, не вызывая критических замечаний и лишних вопросов. Таково мое мнение.

Далее мы переместились в студийный павильон, где запечатлели Добычина в процессе его канцелярской работы. Он выдает справки, ставит подписи, растолковывает что-то слушателям ликбеза. И снова мы видим

человека другой эпохи. А контекст в данном случае еще больше подчеркивает удачность находки. Именно такая вот бухгалтерская работа и делает типаж Кирилла еще более органичным. Его неспешная пластика, сосредоточенность на грани с растерянностью, особенно тогда, когда он переживает свои лучшие моменты жизни: выход в свет его книг, переезд в Ленинград. Я замечаю, что Кирилл глубоко в душе прочувствовал самого Добычина, ведь мы постоянно разговаривали о судьбе писателя, о ее нелепой трагичности. Наряду с ним в картине снимались и другие ребята, которые очень хорошо играли своих персонажей. И они тоже задавали мне различные вопросы о времени, в котором происходит действие. Мы вместе подбирали костюмы, подстраивали манеру говорить, двигаться. Иногда мы даже спорили. Понятно, что квинтэссенцией, многозначным критерием успешности кинокартины является ее финальное «послевкусие». Это когда досматриваешь и потом вздыхаешь с сожалением о том, что она закончилась. В нашем случае вздох сожаления вызван тем, что такой короткой оказалась жизнь самого Леонида Ивановича. Именно так мне ответила контрольная фокус-группа после просмотра. А это значит, что нам удалось выполнить и сверхзадачу: наделить медийный образ конкретным характером и понятной массам душевностью. Конечно же, здесь немалую роль сыграл и актерский талант еще одного студента БГИТУ – Артура Епремяна, который вел в нашем фильме закадровое повествование. Безусловно, рассказанная Артуром история очень проникновенна. Она не оставит зрителя равнодушным к судьбе героя, поможет ему сопереживать всему происходящему на экране. И способна подготовить, если хотите, увлеченного человека к дальнейшему исследованию литературного авангарда 1920–30-х годов XX века. Ведь это огромный культурный пласт, и без медийного образа, без конкретного представления личности во плоти здесь никак не обойтись. И уж тем более, если мы хотим и дальше играть писателя Добычина. Играть и исследовать. В рамках продолжающейся работы над грантом наше желание ставит нам совершенно новые цели и задачи, еще более сложные и интересные! Свою статью я начал с того, что работа над грантовым проектом «Провинция глазами гения» не подразумевает такой конкретной цели, как создание медийного образа писателя. Но мы его уже создали на первом этапе работы и успели увериться в своем начальном успехе. Цель нашего проекта обобщенно – это, во-первых, просвещение молодежи города Брянска в вопросе личности и творчества писателя Леонида Добычина. А во-вторых, воспитание определенного эстетического понимания нашего местного

менталитета сквозь призму произведений автора, интерес к которым мы пытаемся вызвать у зрителя. Некие духовные ценности, так сказать. Задача, я вам скажу, интереснейшая. И масштабная. Придется крепко подумать!

Делать художественный фильм мы решились не сразу. Но как еще можно изобразить человеческую ментальность, если это не будет придуманная история с приключениями? Сразу же оговорюсь, что это не будет фильм о самом Леониде Добычине. Мне не хочется, повторяюсь, выставлять напоказ что-то надуманное – очень уж мало для этого биографических данных. Но, если на секундочку представить современного подростка и его тотальную несогласованность с реальностью, в которой ему приходится заниматься нелюбимыми делами, обманывать себя и близких, а то, о чем мечтается, кажется таким несбыточным. Представить натуру еще не зрелую, обидчивую и нерешительную. Натуру, зависимую от всего и всех, но стремящуюся найти себя, найти свое и своих. Ничего нового? Верно! Классическая завязка. Конечно же, теперь, эта натура обязана пройти через определенное испытание, чтобы созреть и вырваться на свободу. И более того, она уже знает, чего хочет и готова к определенному шагу. Шагу, прежде всего, духовному, внутри своего самосознания. Она готова принять для себя что-то новое, ведь именно в приятии нового и заложен смысл воспитания. Но, следуя все той же классической сценарной логике, необходим контакт этого подростка с его же альтернативным эго. С ментальным воплощением, так сказать, этой новизны. Он должен его встретить, чтобы получить необходимую помощь, толчок. В чьем лице на улицах Брянска повстречается подростку данное воплощение? Думаю, вы уже догадались. Этот Добычин – персонаж мистический, конечно же. Он не человек, он – некий набор смыслов, которым придется проникнуться главному герою. Но это все-таки кино, поэтому даже набор смыслов, если он бродит по улицам города, обязан иметь свой медийный образ. Мне нужен еще один актер!!!

– Я – актер, – сообщил Владимир Орлов во время все той же, упомянутой ранее, моей первой встрече с участниками проекта, – я именно для этого и пришел!

По плану мне нужно было устроить кастинг, ведь время позволяло и было уже видение Добычина как соответствие его образу с фотографии: обритый, взрослый, в очках и пиджаке. И я тогда не торопился с ответом Владимиру. Я попросил подумать пару дней. Но уже через сутки понял, что делаю ошибку, привязывая набор смыслов и его мистическое воплощение к конкретной фотографии. Это же просто срежет острие замысла! Сила этого

замысла, если она, конечно, присутствует, сокрыта в возможности не привязываться ни к какой органике. Только символизм. Только условные маркеры и намеки. Только тогда мы можем позволить себе говорить от лица Добычина легко и свободно. Но мысли, заложенные в этом воплощении писателя, обязаны быть вполне конкретными и поучительными для подростка. И понятными большинству, конечно же. А значит, такого Добычина-духа должен играть такой же подросток. По крайней мере, стоит попробовать. На следующий день я сообщил Владимиру о том, что рад предложить ему эту роль и прежде всего потому, что восхищен его уверенностью в себе и своем намерении играть в нашем фильме. Я попросил лишь об одном: подготовить себе костюм самостоятельно, чтобы это был человек из 1930-х, но не вызывал у прохожих сомнения в том, что этот человек не свалился с Луны. Володя явился вполне соответствующим: грубые ботинки, заношенные штаны в клетку, серый плащ.

На этом, кажется, можно мой рассказ остановить. Ведь работа над фильмом еще в самом разгаре и делать какие-либо выводы слишком рано. Мы много снимаем, размышляем и сомневаемся. Во всяком случае, я. Сомневаюсь. И не на шутку, ведь наш герой-подросток – симпатичная девочка, а Владимир тоже весьма обаятелен и романтичен. А между ними – диалог, претендующий на серьезность. Сами понимаете, как это может отразиться на настроении. И сумею ли я в результате реализовать глубину замысла с такими юными актерами? Получится ли передать в картине тот самый воспитательный смысл? Поверит ли нам зритель?

Наша художественная картина с рабочим названием «Граница твоей провинции» на момент публикации этой статьи, скорее всего, еще не будет готова, но мы обязательно должны ее завершить, а вы потом найти и посмотреть. Приятных впечатлений!!!

Необязательный P.S. Предлагаю назвать добычинский камень «Сердцем Брянска», а улицу Октябрьскую переименовать в Коронарную, в честь главной артерии, питающей сердце.

ЛЕОНИД ДОБЫЧИН И МИХАИЛ ЧУМАНДРИН:
ЖИТЕЙСКИЕ И ПИСАТЕЛЬСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Алексей Иванович Кондратенко

Статья посвящена сопоставлению биографий и творчества писателей Л.И. Добычина и М.Ф. Чумандрин – современников, представителей ленинградской литературной школы. На основе целого ряда источников (мемуаров, дневников, писем) автор анализирует творческий путь писателей, показывает противоречия и точки пересечения.

Ключевые слова: Л.И. Добычин, М.Ф. Чумандрин, Ленинград, творчество, художественная литература, писатели.

LEONID DOBYCHIN AND MIKHAIL CHUMANDRIN:
LIFE AND WRITING PARALLELS

Alexey Kondratenko

The article is devoted to the comparison of biographies and works of writers L.I. Dobychin and M.F. Chumandrin, contemporaries, representatives of the Leningrad literary school. Based on a number of sources (memoirs, diaries, letters), the author analyzes the creative path of writers, shows contradictions and points of intersection.

Keywords: L.I. Dobychin, M.F. Chumandrin, Leningrad, creativity, fiction, writers.

Эта статья – не попытка составления очередной биографии ныне практически забытого М.Ф. Чумандрин. Напротив, попытка сопоставить грани судеб двух писателей-современников, хотя и довольно разных, но, как ни удивительно, во многом близких и даже, образно говоря, в чем-то родственных.

Михаил Чумандрин родился в Туле 5 сентября 1905 года в семье рабочего-котельщика. Оставшись в раннем возрасте сиротой, попал в детский дом в Новосиле или Новосильском уезде Тульской губернии (теперь это территория Орловской области, от Новосила до Брянска всего 170 верст по прямой). Когда эти места оказались на пути деникинского наступления на Москву, педагоги детдома разбежались, бросив воспитанников. Ребята пошли пешком в Тулу. В губернском отделе социального обеспечения 14-летний Михаил от имени товарищей написал двенадцатистраничное заявление с просьбой помочь. И, по сути, это было не жалобное обращение, а

первый рассказ будущего писателя – рассказ обо всем, что довелось увидеть и пережить на пути в Тулу.

Учился в железнодорожном училище, на рабфаке в Туле, писал заметки в стенгазеты, в губернский «Коммунар». Ему хотелось большего – уехал в Ленинград, работал прессовщиком на заводе «Красный гвоздильщик» и снова писал (Добычин печатался с 1924 года, Чумандрин – с 1925-го). Его заметил и поддержал М. Горький. Главным героем произведений Чумандрин: повестей «Склока», «Родня», романов «Фабрика Рабле», а также «Год рождения 1905» (в основе – тульские воспоминания) – был рабочий человек, в центре внимания – «рост его социалистического сознания». В 1930 году опубликовал повесть «Бывший герой», попавшую в разряд запрещенных (якобы автор преувеличил силы и значение оппозиции).

За резкость и непримиримость молодые писатели прозвали Чумандрин «бешеным огурцом». Но лидерство и необычайную активность признали. Под руководством Ю.Н. Либединского (специально командированного из Москвы) и Чумандрин в Ленинграде возникла местная Ассоциация пролетарских писателей (ЛАПП). Чумандрин назначили редактором журнала «Ленинград» (1930–1931), ввели в состав редколлегии других литературных журналов. Он стал движущей силой проекта «Дом радости». Это был жилой дом для писателей и инженеров, где, помимо самого инициатора, нашли пристанище Юрий Либединский, Ольга Берггольц, Александр Штейн, Петр Сажин, орловский уроженец Савелий Леонов...

Чумандрин активно переписывался с Максимом Горьким. Значительную часть творческого наследия ленинградского писателя составила публицистика. В 1931 году был издан его сборник «Путиловские дневники», куда вошли материалы, опубликованные на страницах заводской многотиражной газеты «На штурм 12 тысяч». В том же году Чумандрин побывал в Германии, впечатления о которой составили книгу очерков «Германия» (1933).

В сборнике «Волшебная дорога» писатель Геннадий Гор вспоминал о литературной группе комсомольских писателей «Смена»: «Борис Корнилов был эмоциональным началом, романтической душой, стихией группы. Ему противостоял, олицетворяя дисциплину и рассудочный порядок, Михаил Чумандрин. Сейчас кажется странным, что Корнилов, Берггольц, Гитович, Рахманов были единомышленниками одного из самых последовательных и увлекающихся рапповцев – Чумандрин, смотревшего на своих товарищей

по объединению как на “попутчиков” и наставлявшего их со строгостью, даже тогда казавшейся чрезмерной. Но умный и насмешливый Чумандрин умел смягчить свою рапповскую “педагогику” веселой шуткой» [2].

Примечательно упоминание в мемуарах Гора «Замедление времени» о первом съезде РАПП (апрель – май 1928 года): «Рядом со зданием, где собрались делегаты РАППа, оказался еще один съезд или конференция – заседали представители враждебной РАППу литературной группы “Кузница”. Запомнилось мне, как Михаил Чумандрин, подойдя к ограде, за которой стояли пожилые, одетые в длиннополые черные пальто и унылого вида черные шляпы длинноусые “кузнецы”, стал высмеивать их, громко выкрикивая:

– Эй, литературные старообрядцы! Беллетристические богомольцы! Пролетарские мистики! – и вдруг погрозил в их сторону» [3].

Характерно, что сразу за этой картинкой в воспоминаниях Гора упоминается Добычина – следует небольшой рассказ о его творчестве:

«В те годы привлекала мое внимание проза ныне несправедливо забытого писателя Леонида Добычина и стихи Константина Вагинова.

Леонид Добычин напечатал несколько рассказов в серапионовском альманахе “Ковш” и в журнале “Русский современник”. Позже в издательстве “Мысль” вышла его первая книжка “Встречи с Лиз”. Проза Добычина чем-то напоминала живопись импрессиониста и пуантилиста Жоржа Сера, в которой поэзия современного ему города причудливо совмещалась со зло и чётко, почти карикатурно очерченными фигурами мелких буржуа. Добычин со свойственной ему насмешливой наблюдательностью увидел и изобразил крайнюю элементарность мышления провинциального обывателя, приспособляющегося к революционным будням... Человек просвечивался, словно рентгеном, и был виден приспособленец-автомат, из всего богатства современности усвоивший только ее фразеологию...

И Добычин, и Вагинов жили и писали на периферии эпохи, слишком сложные и камерные, чтобы воодушевлять студентов и молодых рабочих. Они были писатели для писателей. Но без них неполной покажется картина жизни» [3].

Вполне вероятно, что именно эта жажда «полноты картины» давала основание принципиальному редактору журнала «Ленинград» Чумандрину публиковать прозу Добычина. Так, в № 3 за 1930 год появились три рассказа («Лекпом», «Хиромантия», «Пожалуйста»). Публикации предшествовало

редакционное уведомление: «Эти рассказы мы помещаем как типичный образец творчества мелкобуржуазного писателя, абсолютно не связанного с нашей современностью. Просьба к читателям высказаться по поводу рассказов Л. Добычина на страницах нашего журнала. Редакция».

Когда ленинградские друзья спросили в письме о реакции на это предуведомление самого Добычина, он ответил коротко: «"Ленинграда" я не видел и ничего про это дело не слыхал. Ругательное примечание? Между прочим, Чумандринская записка на Путиловский завод хранится у меня в качестве кюрьозитэ агреабль [забавная безделушка. – А.К.]» [4, с. 311].

Вполне резонно реконструировать не дошедшую до нас канву событий. Итак, Чумандрин познакомился с Добычиным в один из приездов последнего в Ленинград. Литературный мэтр дал провинциальному собрату ряд советов, в том числе подбросил идею получше познакомиться с заводской жизнью колыбели революции и для этого побывать на самом известном предприятии – Путиловском заводе. Для чего и была написана соответствующая рекомендательная записка, которую Добычину необходимо было предъявить руководству предприятия или местной партячейки. Однако Добычин и без советов Чумандрина неплохо был знаком с заводскими буднями, а потому не использовал записку по назначению, оставил на память в качестве некоего курьеза. Что, впрочем, не помешало публикации рассказов в «Ленинграде» за 1930 год. Познакомившись с этим номером, Добычин в письме друзьям ещё раз вернулся к теме некоего предисловия: «Вы спрашивали, какое впечатление произвело Примечание. Я купил эту книжку и прочел его. Оно глупо, потому что не видно, зачем же эти штуки в конце концов напечатаны. В "Стройке" было лучше. "Высказывания на страницах" я уже предвижу, каковы должны быть, ибо все доброжелатели, сообщающие частным образом, что "я хотел писать о вас статью", ни на каких "Страницах" не "высказываются"» [4, с. 312].

Обратим внимание на оценочное слово «глупо». Написанное в сердцах, это слово, конечно же, не может точно обозначить метод работы литературного управленца Чумандрина. Но наводит на мысль о некоей нелогичности в его поведении и оценках. В чем же был заключен парадокс Чумандрина? Найти развёрнутый ответ на этот вопрос помогает обращение к недавно опубликованным в полном объёме дневникам Ольги Берггольц (на этих страницах Чумандрин, кстати, упомянут десятки раз).

Росшая как писатель под мощным влиянием Чумандрин, Берггольц впоследствии сделала вывод о том, что старший наставник по привычке «хаял» [1, с. 262] учеников и окружающих литераторов. Но благодаря этой «критике» или вопреки ей, постепенно они выросли, перерастая своего излишне строгого учителя. Хотя Берггольц с досадой упоминает «Мишкины истерики» (февраль 1932 года) [1, с. 115], периодически признаёт его правоту и даже указывает в записях о том, что у него первого попросила рекомендацию в партию [1, с. 116]. Ещё наблюдение (март 1933 года): «Очевидно, Мишке не нравится именно то, что специфично для детской литературы. И, между нами говоря, он в ней ничего не понимает» [1, с. 201].

Берггольц с раздражением отмечает в сентябре 1936 года настрой Чумандрин и его близкого окружения: «говорит в них старая групповщина больше, чем политическая бдительность» [1, с. 379]. Спустя два месяца ее шокируют его слова: «надо в первую очередь ударить по Маршаку и изобразить его главной опасностью в детской литературе» [1, с. 390].

Обобщая метод работы Чумандрин как «однолинейность по отношению к людям» [1, с. 431], Берггольц в то же время итожила в мае 1937 года: «Все-таки большую и, в конечном счете, положительную роль играет он в моей биографии» [1, с. 436].

Аналогично можно сказать, что в значительной мере положительную роль сыграл Чумандрин и в биографии Добычина. Подтверждение тому находим в письме Добычина к М.Л. Слонимскому от 9 марта 1934 года:

«Дорогой Михаил Леонидович. Не сочтите нескромностью, что я собираюсь переезжать в Ленинград. Мне отвели комнату Косова на углу проспектов 25 октября и Володарского. Но будет еще одно заседание комиссии из Казакова, Маргулиса и Чумандрин, на которой все это может полететь прахом.

Если позволите, очень прошу Вас сделать внушение этой комиссии, чтобы в отношении меня она оставила все без перемен.

Ее члены, конечно, не знают, что я их большой литературный поклонник.

Ваш Л. Добычин» [4, с. 319].

Для неискушенного читателя представляет некую загадку фраза «я их большой литературный поклонник». На самом деле, никакого зашифрованного смысла, кроме злой иронии, тут нет. В своих воспоминаниях «Старый любительский снимок» Леонид Рахманов писал: «Начну с Добычина. Этот малоизвестный сейчас большинству превосходный

мастер имел весьма независимый и нелюбезный характер. Общаясь с нами – Геннадием Гором, Николаем Чуковским, Вениамином Кавериним, Евгением Соболевским, со мной, Добычин, сказать по правде, почти никого из нас не читал и не почитал – как писателей. Обижаться мы не могли: добрейший и честнейший Добычин не признавал и Бабея, считал его парфюмерным... можно было вполне оценить тот высший балл, который выставлял Леонид Иванович Добычин Юрию Николаевичу Тынянову: он считал его едва ли не единственным – и в Москве и в Ленинграде – настоящим писателем (если не считать, и то с оговорками, Зощенко – к Зощенко у Добычина были свои придирки)» [6].

Примечательно, что жилищный вопрос, так или иначе, решился тогда в пользу Добычина. Более того, комнату ему дали в районе даже более престижном, чем предполагался первоначально. Принципиальный и жесткий Чумандрин поддержал «социально чуждого» Добычина.

Не участвовал Чумандрин и в травле автора романа «Город Эн». Дело в том, что в 1935–1936 гг. Чумандрин жил на Дальнем Востоке (его длительная командировка объяснялась стремлением власти создать полноценную писательскую организацию на восточных рубежах СССР). По возвращении заведовал литчастью в БДТ. Здесь и его настигла волна репрессий. Чумандрин был исключен из ВКП(б) и Союза писателей СССР, однако оставлен на свободе. Его обвинили в участии в «контрреволюционной троцкистской организации», созданной «для активной борьбы с партией и Советской властью». Чумандрин всячески опровергал эти обвинения, искал правды и справедливости. Характерно, что в те трагические дни от него отвернулись даже верные друзья. Вот несколько выдержек из дневника Берггольц:

октябрь 1937 года: «шкура и двурушник, вредный своей бездарностью для литературы, человек» [1, 482], «ловкач и карьерист» [1, 484];

ноябрь 1937 года: «без партии он ничто, не писатель без нее» [1, 506];

декабрь 1937 года: «клика бывших рапповцев... их позиция не принудительно-партийная, а политиканская, двурушническая» [1, 508];

январь 1938 года: «вредная сволочь» [1, 522].

Несмотря на все нелюбезные оценки, Чумандрина вскоре восстановили и в партии, и в Союзе писателей. Когда началась советско-финская война, он пошел на фронт в должности комиссара. Будущий редактор газеты «Красная звезда» Давид Ортенберг писал о попавшей в окружение воинской части, где служил Чумандрин. Тот поднимал бойцов в

контратаку: «Когда бойцы приблизились на короткое расстояние, товарищ Чумандрин, увидев огневую точку финнов, выполз из окопа, подполз к врагу и бросил на огневую точку гранату. Когда товарищ Чумандрин поднялся, чтобы бросить вторую гранату, вражеская пуля сразила писателя насмерть» [5]. Посмертно он был награжден орденом Ленина.

Ольга Берггольц записала в дневнике в августе 1940 года: «Погиб, убит на финском фронте Мишка Чумандрин. И хотя он задолго до смерти отпал от сердца и стал противен сознанию, все-таки и его смерть... есть частичная смерть и моя. Отмирание, умирание какой-то части жизни моей» [1, 605]. А 23 марта 1941 года она упомянула его в числе самых близких потерянных друзей [1, с. 611].

Добычин и Чумандрин, несмотря на всю несхожесть, оказались на соседних строках в мартирологе русских писателей первой половины XX века. Выходцы из провинции, самодеятельные заводские литераторы, они со временем стали видными представителями ленинградской литературной школы. Были в их жизни и войны, и политические гонения, и стремление правдиво отразить своё время. Но, главное, в их жизни была большая Литература, определявшая смысл бытия и отношение к миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берггольц О.Ф.* Мой дневник / О.Ф. Берггольц; отв. сост. Н.А. Стрижкова. – Москва: Кучково поле, 2017. – Т. 2: 1930–1941. – 819 с.
2. *Гор Г.С.* Волшебная дорога / Г.С. Гор. – Текст: электронный // ЛитМир: электронная библиотека: [сайт]. – URL: <https://litmir.club/br/?b=551907> (дата обращения: 17.05.2024).
3. *Гор Г.С.* Замедление времени / Г.С. Гор. – Текст: электронный // ЛитМир: электронная библиотека: [сайт]. – URL: <https://litmir.club/br/?b=57732&p=3> (дата обращения: 17.05.2024).
4. *Добычин Л.* Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; Журнал «Звезда», 2013. – 544 с.
5. *Мусин М.* «В тот час, когда последняя граната...»: (очерк о М.Ф. Чумандрине) / М. Мусин, В. Кокин // Выборг. – 2017. – 23 мая.
6. *Рахманов Л.* Старый любительский снимок / Л. Рахманов. – Текст: электронный // ЛитМир: электронная библиотека: [сайт]. – URL: <https://litmir.club/br/?b=122874&p=74> (дата обращения: 17.05.2024).

БИБЛИОТЕКИ БРЯНСКОГО КРАЯ В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX В.

Максим Денисович Лямцев

Рассматривается история возникновения библиотек на территории Брянского края в первой четверти XX в. При написании статьи были использованы исторические источники того периода, а также исследования в данной области. Статья отражает динамику возрастания читательского интереса, его причины и проблему отсутствия достаточного количества библиотек на Брянщине.

Ключевые слова: библиотека, читатели, Брянск, Орловская губерния, Российская Империя, Первая мировая война, Революция.

LIBRARIES OF THE BRYANSK REGION IN THE FIRST QUARTER OF THE XX CENTURY

Maxim Lyamtsev

The history of the emergence of libraries in the Bryansk region in the first quarter of the XX century is considered. When writing the article, historical sources of that period were used, as well as research in this area. The article reflects the dynamics of increasing reader interest, its reasons and the problem of the lack of a sufficient number of libraries in the Bryansk region.

Keywords: library, readers, Bryansk, Oryol province, Russian Empire, World War I, Revolution.

В начале XX столетия на территории Российской Империи государственная власть проявляла малый интерес к развитию библиотечного дела в стране. Но в то же время Министерство просвещения и Министерство внутренних дел, в обязанности которых входила координация работы библиотек, оставляли за собой только надзорную функцию за книжными фондами. То есть государство было заинтересовано лишь в том, чтобы к малочисленной читающей публике попадали только те издания, которые направлены на идеолого-религиозное влияние.

Но появление большого количества библиотек в стране было обусловлено тем, что в общество проходило различные социально-экономические и политические изменения, которые меняли представления и мышление подданных Российской империи.

Самым распространенным типом библиотеки стала «народная библиотека», которая была бесплатной и доступной для всех масс населения. Изначально библиотеки возникали исключительно благодаря частной

инициативе, но после 60-х годов XIX в. их развитие и появление попало под управление местных органов самоуправления – земств.

Особую роль в распространении и развитии библиотечного дела в стране оказали различные общественные и благотворительные организации, просветители. Среди них: Вольное экономическое общество, Общество трезвости, кооперативы, купеческие общества, книгоиздатель Флорентий Федорович Павленков, преподаватели сельских школ.

Количество читателей, или подписчиков, библиотеки напрямую зависело от организации библиотеки, числа жителей города или села, уровня грамотности местного населения. В целом по стране процент охвата библиотеками в начале XX века числа людей был не очень большим, плохо велась статистическая работа по изучению социального, гендерного и возрастного состава читателей.

Основной процент посетителей библиотек составляли учащиеся местных школ или гимназий, в малом количестве были представлены женщины.

В XIX в. было известно имя крупного издателя Флорентия Федоровича Павленкова – русского просветителя, демократа и противника самодержавной власти в стране. Павленков скончался в 1900 г. Согласно завещанию, его приемники на 100 тыс. рублей должны были открыть в течение 5-ти лет более 20 тыс. библиотек по стране.

Павленковские библиотеки-читальни стали появляться на территории Орловской губернии в 1901 г. Их открытия были совершенно легальны, в рамках действующих «Правил» 1890 г. Первыми волостями, в которых открыли двери библиотеки, стали Алексеевская, Ивановская, Луковская и Фошнянская. Также открытия прошли в селах Покровское-Липовец и Карповец. Контроль за деятельностью библиотек возлагался на земских начальниках [5, с. 42].

По указанию Московского учебного округа, в который входила Орловская губерния, на главного инспектора народных училищ князя Волконского возлагалась задача по «наблюдению за бесплатными библиотеками имени книгоиздателя Ф.Ф. Павленковского». Инспектор имел право брать себе в помощь по надзору представителей учебных и духовных ведомств губернии и живших в местонахождении библиотек.

Павленковские библиотеки предоставляли бесплатное пользование книгами для местных жителей, в своих фондах они могли иметь только те издания, которые допускались действующими «Правилами» и законами.

Заведующий переизбирался раз в 3 года, библиотекари назначались и увольнялись непосредственно земской управой [5, с. 43].

В период с 1901 по 1905 годы в Орловской губернии было открыто 12 библиотек им. Павленкова: 10 – в Малоархангельском, и по одной – в Ждимирской и 2 – в Болховском уездах. Эти учреждения сыграли большую роль в приобщении к чтению жителей маленьких провинциальных городов и сел, в каждой из таких библиотек числилось по 100 и более читателей. После революционных событий 1905 г. часть библиотек была закрыта.

Наибольшую активность в области библиотечного дела проявляли различные просветительские организации, кооперативы, профсоюзные органы крупных промышленных предприятий. При Брянском заводе (ныне БМЗ) была открыта библиотека и библиотека-читальня, в Чугунной Радице и в селе Дятьково также были открыты библиотеки. Служащие Ригго-Орловской железной дороги имели свои бесплатные библиотеки, в фонде которых находилась русская литература и различные периодические издания.

На территории Брянского уезда были открыты библиотеки при ходатайстве местных сельских обществ. Так, в Снопотской волости была открыта библиотека в честь бракосочетания Их Императорских Величеств [1, с. 265]. Примечательно, что сельское общество не только передало земству здание, которое те обязались отремонтировать, но и нашло средство для комплектования указанной библиотеки. Деньги были пожертвованы Брянским земским уездным собранием и из статей расходов Снопотской волости (часть шла на пополнение библиотеки книги и на жалование заведующего) [1, с. 256].

Помимо инициатив различных обществ и организаций, библиотеки возникали по волеизъявлению равнодушных граждан. Это были представители служащих или интеллигенции. Так, в 1911 г. на средства дочери одного из коллежских советников была открыта специальная детская библиотека. Фонд библиотеки формировался на основе действующего цензурного устава. Со временем библиотека переехала в собственный дом благотворительницы, ее открывшей.

В начале XX в. библиотека как отдельное учреждение начинает приобретать статус культурно-просветительского центра [6, с. 111, 112], в котором проходили различные мероприятия, апробировались новые методы и формы работы с читателями. Особенно это проявлялась в тяжелые периоды

русской истории: русско-японской войны, Первой русской революции, Первой мировой войны.

Переломные события для страны оказались переломными и для библиотек в целом. С началом боевых действий на Дальнем Востоке усилился спрос на газеты, особенно на селе, где периодические издания были единственным доступным средством получения новостей [7, с. 8]. В некоторых регионах Российской империи были открыты дополнительные читальни. В Сураже новая читальня работала дважды в сутки, с 10 утра до 14 часов дня, а затем с 15 часов и до 20 вечера, посетителей обслуживали сотрудники местной земской библиотеки, получавшие за это доплату [4, с. 23].

Помимо спроса на газеты и другие периодические издания, читатели стали интересоваться литературой по истории России и различными историческими романами. Можно предположить, что через чтение часть населения, пыталась провести рефлексию на происходящие в стране события. После окончания войны и завершения Первой русской революции, в 1907 г., спрос на читальни не закончился, а сделался некоторой привычкой. В библиотеках увеличилось число подписчиков, так как для людей стало необходимо читать новости, особенно со времени открытия Государственной Думы [7, с. 8].

Следующий читательский «бум» случился в стране с началом Первой мировой войны. Происходящие в стране события оказали сильнейшее влияние на общественные библиотеки Российской империи, однако их характер не носил негативного окраса.

Библиотеки были забиты в течение всего дня, все периодические издания получались в двойном и тройном размерах, на их получение и прочтение в стенах читальных залов выстраивались очереди [3, с. 15]. Помимо газет, как всероссийских, так и местных, увеличился спрос на географические, исторические и этнографические труды о странах, вступивших в Первую мировую войну. В первый месяц войны особой симпатией у читателей пользовались сочинения о Бельгии и бельгийцах, так как в августе 1914 г. она была оккупирована германскими войсками. Очень часто на руки брались картографические издания, по которым посетители изучали театры военных действий.

С приходом власти Советов ситуация с библиотеками меняется. Новое правительство было заинтересовано в том, чтобы в стране проходило массовое политическое просвещение, без которого невозможен культурный

подъем страны [см.: 8, с. 15]. Решение этой задачи виделось в распространении на территории страны изб-читален.

Касаемо Брянской губернии, документы сообщают, что развернуть работу на территории Брянщины в первые годы после Октябрьской революции не представлялось возможным. Причинами этого называются отсутствие материальных средств, кадров, руководителей.

В целом по губернии ситуация оставалась противоречивой еще долгое время. Большая часть изб-читален финансировалась из средств бюджета, а другие были частью кооператива или крупного предприятия. Для решения проблемы просвещения населения было принято решение развернуть на территории Брянщины сеть передвижных библиотек [2, с. 386], которые хорошо зарекомендовали себя в Зауралье и Сибири во времена Российской Империи и в годы Первой мировой войны.

Стационарные библиотеки в привычном для нас понимании на территории Брянщины также столкнулись с большими трудностями. В 1923 г. их число было сокращено в десятки раз. Только к концу 20-х годов в каждой из волостей губернии появилась своя личная библиотека. Разумеется, в самом Брянске ситуация была несколько лучше. В городе работало три библиотеки, при центральной имелось детское отделение. Читателями являлись 1 384 человека [2, с. 388].

Библиотеки были переполнены людьми, так как в городе отсутствовало подходящее помещение. В читальном зале приходилось заниматься в стесненной обстановке, не хватало оборудования. Со стороны городского Совета не принималось должных мер.

Развитию библиотек на территории Брянского края мешало большое количество факторов: в годы существования Российской империи наблюдалась малая заинтересованность государства и частных лиц в открытии библиотечных учреждений, этому также препятствовали Первая мировая война и Революция 1917 г. Однако, вопреки этому, возрастал читательский интерес и число читателей.

С приходом к власти большевиков, когда в стране проводилась радикальная политика преобразований, которая, в частности, была направлена на ликвидацию безграмотности населения, на Брянщине можно зафиксировать рост культпросвет учреждений, однако и в данном случае возникла проблема нехватки кадров, которая решалась правительством с начала 30-х годов XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Еремин, А.И. Уставы и правила библиотек как источник по истории повседневной жизни провинции в конце XIX – начале XX века / А.И. Еремин // Вестник РГГУ. – 2008. – № 4. – С. 249–273.
2. Званская, Е.В. Из истории библиотек Брянской губернии (1920–1929 гг.) / Е.В. Званская // IV Тихановские чтения. – 2015. – С. 381–392.
3. Киржниц, А. Деятельность общественных библиотек во время войны / А. Киржниц // Школа и жизнь. – 1914. – С. 15.
4. Пожаринская, Р.К. Земские библиотеки / Р.К. Пожаринская // Из истории библиотек Брянского края. – Брянск, 2007. – С. 13–28.
5. Сидоров, В.Г. Бесплатные библиотеки им. Ф.Ф. Павленкова на Орловщине / В.Г. Сидоров // Библиотеки Орловщины: история и современность: материалы областной научно-практической конференции. – Орел, 1999. – С. 41–44.
6. Степанова, Н.А. Культурно-просветительская деятельность православных библиотек Орловской губернии второй половины XIX – начала XX века / Н.А. Степанова // Библиотековедение. – 2011. – № 5. – С. 111–114.
7. Хавкина, А. 1915 год в жизни наших библиотек / А. Хавкина // Школа и жизнь. – 1916. – № 1. – С. 8.
8. Шум. Избы-читальни / Шум // Коммунист. – 1922. – № 15. – С. 11.

УДК 908

ПОВСЕДНЕВНОСТЬ БРЯНСКА В 1920-е гг.

Денис Сергеевич Панасов

Рассматриваются отдельные стороны повседневности города Брянска в 1920-е гг. Среди прочих проблем особенно остро стояли здесь вопросы жилья, санитарии и гигиены. Немаловажным был вопрос культуры, поскольку бывший уездный Брянск изменил свой статус и стал губернским городом, а потому необходимо было поднять культурный уровень горожан. Автор приходит к выводу о том, что первое десятилетие Советской власти в Брянске было отмечено началом решения ряда «старых» инфраструктурных проблем при наличии среди городского населения достаточно устаревших практик в быту.

Ключевые слова: повседневность, город, инфраструктура, благоустройство, архитектура, здание.

«HISTORICAL MILE» OF THE CITY OF BRYANSK:
A COMBINATION OF NATURAL AND CULTURAL LANDSCAPES

Denis Panasov

The article examines certain aspects of everyday life in the city of Bryansk in the 1920s. Among other problems, the issues of housing, sanitation and hygiene were especially acute here. The issue of culture was also important, since the former county Bryansk changed its status and became a provincial city, and therefore it was necessary to raise the cultural level of the townspeople. The author comes to the conclusion that the first decade of Soviet power in Bryansk was marked by the beginning of the solution of a number of “old” infrastructure problems in the presence of rather outdated everyday practices among the urban population.

Keywords: everyday life, city, infrastructure, landscaping, architecture, building.

Краеведческая литература России изобилует большим количеством научных исследований, посвященных как культуре периода НЭПа, так и проблемам повседневной жизни в городах. Исследователи писали о социальной структуре городов, о ее изменении в период 20-х гг., увеличении численности одних классов и уменьшении других. Этим аспектам посвящена, например, работа В.Б. Жиромской «Советский город в 1921–1925 гг.: проблемы социальной структуры» [7].

Периоду 20-х гг. в Брянске посвящено некоторое количество краеведческой литературы. Об этом этапе в развитии города писали братья Дозорцевы в своем историко-экономическом очерке «Брянск». Главы, посвященные рассматриваемому периоду, названы «Восстановление» и «Социалистическая реконструкция». Трактовка 1920-х годов на Брянщине дана в позитивном ключе, достаточно подробно описываются успехи, достигнутые в первое десятилетие Советской власти. Особенно в работе Дозорцевых сделан акцент на развитии промышленного производства, появлении новых форм досуга, жилищном строительстве и культуре [6, с. 124–143]. Негативные стороны жизни отошли на второй план либо были показаны как пережиток прошлого, наследие Гражданской войны.

Одной из главных проблем дореволюционного города была загрязненность улиц. Эта проблема неоднократно освещалась в прессе. В частности, в одном из номеров газеты «Орловский вестник» было написано следующее: «Весна в полном разгаре, лишь в Судках грязь по колено. Галоши остаются в грязи. Город заботится об электрическом освещении, а о том, как «избыть» «допотопную грязь» никто не думает?!» [8]. Вопрос улучшения улиц и санитарного положения города оставался открытым. Не ушел он и с приходом новой власти. На 4-й губконференции, прошедшей в

мае 1921 г., была принята резолюция по экономическому строительству коммунального хозяйства. Общее содержание документа свидетельствует о наличии большого количества проблем в городах губернии (и в Брянске, в том числе) в описываемый период. Отмечается, что «Брянская губерния, являясь с своими пятью уездами крупным заводским центром, где громадная скученность населения, переселенность и антисанитарное состояние жилищ с одной стороны, с другой стороны отсутствие достаточной сети водопровода и неисправность многих источников водоснабжения, полное отсутствие канализации, а также недостаточность ассенизационного обоза, делает состояние многих городов...» [10] Предлагались конкретные меры для решения проблемы: организация крупных работ с возможностью привлечения большого количества людей. Мероприятия, которые необходимо было произвести, были условно разделены на две группы. Мероприятия первой группы должны быть направлены на сохранение и восстановление жилищного фонда, а также на ликвидацию антисоциального и антисанитарного положения в устройстве сельских и городских поселений, а конкретно: «а) устранение антисанитарного состояния и развитие санитарных мероприятий в первую очередь в области водоснабжения, канализации и очистки; б) улучшение уличных проездов, покрыв их сообразно характеру движения и местным условиям камнем, щебнем, шлаком и проч. Причем суживая полосы проездов до необходимого минимума, создавая полосы бульваров-палисадников на освобожденных местах; в) развитие площадок, зеленых насаждений с использованием пустырей и площадей; г) для приведения в известную систему и порядок сельских построек необходимо все соседние усадьбы каждого квартала соединить в одно целое, а также устройство проходов и проездов через те усадьбы и тупики, которые должны быть использованы в интересах улучшения сообщения населения» [10].

Заметно влияние современных для того периода идей создания так называемого города-сада. Город-сад – это градостроительная концепция, предусматривающая создание озелененных поселений-спутников вокруг крупных индустриальных городов. О возможности создания подобного города говорится в одном из пунктов документа. В качестве задач выделяется «постройка достаточного количества жилищ рационального типа, со всеми сооружениями и предприятиями, необходимыми для обслуживания жителей, на началах устройства по принципам городов-садов и культурных поселений, хотя завершение осуществления этих задач

возможно лишь через промежуток ряда лет. Приступить же к этому делу необходимо безотлагательно» [10]. В качестве дополнительных задач определялись следующие: «достройка неоконченных зданий, а также производство капитального и среднего ремонтов их, произвести тщательный и необходимый ремонт бань, прачечных и привести их в полный порядок, приступить к немедленной починке водоемных и водоподъемных зданий, имеющих в городах, а также водопроводов и канализации» [10]. Таким образом предполагалось решить серьезные инфраструктурные проблемы, озеленить город, увеличить жилищный фонд. Все эти работы должны были быть произведены с привлечением большого количества населения в рамках трудовой повинности. Можно заметить, что план работ был довольно широк и предполагал решение самых различных вопросов городской инфраструктуры.

Отдельные решения резолюции постепенно начали проводиться в жизнь. В конце октября – начале ноября 1923 г. в Брянске начали прокладывать новую улицу между ул. Фокина и Пятницким рвом. Дорога должна была соединить Петровскую гору и улицу III Интернационала [1]. Что касается общего городского благоустройства, серьезных изменений не было на протяжении нескольких лет. В заметке «Брянского вестника» от 23 апреля 1925 г. журналист пишет о состоянии городских садов и скверов. Последние, по утверждению автора, «находились до сих пор в самом конфузном общипанном виде» [2]. В скверах отсутствовала трава, некоторые были превращены в «мусорную яму». При этом отмечается, что для улучшения не потребовалось бы больших средств.

Однако в других аспектах 1925 год был наиболее плодотворным в вопросе инфраструктурных улучшений: на городское благоустройство и ремонт зданий была отпущена сумма в 130 тыс. рублей, на строительство – 200 тыс. рублей. Дома 111 и 191 по улице III Интернационала, дом 91 по улице Ленина подверглись капитальному ремонту. Около 14 тыс. рублей отпустили на учреждения губздравицы, в т. ч. на «заразную» больницу. Также предполагалось замостить базарную площадь, устроить бетонную трубу по базарному оврагу, произвести капитальный ремонт моста, ведущего к Риги-Орловскому шоссе, ремонт мостков в Верхнем и Нижнем Судках, асфальтирование тротуаров и приведение в порядок городских садов [3].

Одним из серьезнейших изменений в архитектуре центральной части Брянска стала постройка здания Дома Советов в 1925–1926 годах. Первоначальный эскиз был составлен архитектором Лебедевым еще в 1921

году, но из-за сложностей со средствами для постройки такого большого здания, проект был отложен. В конце 1923 г. к вопросу вернулись снова. Был объявлен всероссийский конкурс на составление проекта здания. В конкурсном соревновании первую премию получил проект архитектора-художника Гринберга [4]. Работы по возведению Дома Советов продолжались 1,5 года – с 8 апреля 1925 г. по 6 ноября 1926 г., здание было открыто к годовщине Октябрьской революции. В конечном итоге сооружение представляло собой главное здание и Дом съездов, которые были соединены переходом. Дом Советов был оборудован «центральной водяным отоплением с побудительной циркуляцией, центральной вытяжкой и частью приточной вентиляции, пожарным водопроводом, специальным электрооборудованием сцены, канализацией» [9]. Следует заметить, что многие из коммуникаций, подведенных к зданию, появились в Брянске впервые. В частности, была выстроена аэро-биологическая станция очистки сточных вод, что давало возможность создать канализацию в центральном районе города. Кроме того, прилегающие к Дому Советов улицы были замощены асфальтом [9].

Вместе с успехами в вопросе строительства важных архитектурных сооружений все еще оставались проблемы чистоты и гигиены городского пространства. Обследование Верхнего Судка показало, что с прошлых времен местные жители сохранили привычку выбрасывать нечистоты и помои прямо в Судок [5]. Это не могло не загрязнять и Десну, притоком которой был Судок. Такой примитивный способ избавления от нечистот сильно контрастировал с наличием буквально в нескольких сотнях метров современного здания Дома Советов, оборудованного по последнему слову техники. Весьма архаичные бытовые практики удивительным образом сочетались в Брянске с нововведениями.

Следует отметить что статья лишь обозначает некоторые слабо изученные темы в повседневности старого Брянска, чтобы в будущем исследовать вопрос комплексно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прокладка новой улицы. – Текст: электронный // Брянский вестник: историко-краеведческий портал: [сайт]. – URL: <https://brvestnik.ru/prokladka-novoj-ulicy/> (дата обращения: 15.05.2024).

2. Погорельский, С. Лицо города / С. Погорельский. – Текст: электронный // Брянский вестник: историко-краеведческий портал: [сайт]. – URL: <https://brvestnik.ru/lico-goroda/> (дата обращения: 17.05.2024).

3. Благоустройство города. – Текст: электронный // Брянский вестник: историко-краеведческий портал: [сайт]. – URL: <https://brvestnik.ru/blagoustrojstvo-goroda/> (дата обращения: 18.05.2024).

4. Брянский вестник за 31 мая 1925 г. – Текст: электронный // Брянский вестник: историко-краеведческий портал: [сайт]. – URL: <https://brvestnik.ru/dom-sovetov-v-bryanske/> (дата обращения: 20.05.2024).

5. Продолжаем обследовать санитарное состояние улиц. – Текст: электронный // Брянский вестник: историко-краеведческий портал: [сайт]. – URL: <https://brvestnik.ru/prodolzhaem-obsledovat-sanitarnoe-sostoyanie-ulic/> (дата обращения: 21.05.2024).

6. Дозорцев, С.С. Брянск: историко-экономический очерк / С.С. Дозорцев, М.С. Дозорцев. – Тула: Приокск. книжн. изд-во, 1986. – 175 с.

7. Жиромская, В. Б. Советский город в 1921–1925 гг.: проблемы социальной структуры / В.Б. Жиромская. – Москва: Наука, 1988. – 166 с.

8. По улице пыль. – Текст: электронный // Брянский вестник: историко-краеведческий портал: [сайт]. – URL: <https://brvestnik.ru/po-ulice-pyl/> (дата обращения: 20.05.2024).

9. Тарасов, А. Брянский Дом Советов / А. Тарасов. – Текст: электронный // Брянский вестник: историко-краеведческий портал: [сайт]. – URL: <https://brvestnik.ru/bryanskiy-dom-sovetov/> (дата обращения: 20.05.2024).

10. ЦДНИБО Ф.1 Оп. 1 Д. 56 Л.33 Резолюция по экономическому строительству коммунального хозяйства принятая 4-й губконференцией 8.05.1921.

УДК 82-053.2:821.161.1-3

КОЛЛИЗИИ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ДОБЫЧИНА

Татьяна Ивановна Рябова

В статье впервые предпринята попытка анализа идеологического пространства переходной послереволюционной эпохи на примере рассказов и повестей Л. Добычина. Для исследования были выбраны следующие ракурсы идеологического воздействия на человека: портретный жанр изобразительного искусства, газетная печать, афиши, лозунги, плакаты. Междисциплинарный подход к изучению творчества Л. Добычина открывает возможность выявить документальную точность и историческую конкретность авторского повествования и увидеть достоверную картину идеологического пространства с его коллизиями и

парадоксами переходного периода и пестроту и многоликость социокультурной среды общества.

Ключевые слова: Л. Добычин, идеологическое пространство, социокультурная среда, портретные изображения, газетная печать, лозунги, плакаты.

IDEOLOGICAL SPACE COLLISIONS OF THE TRANSITIONAL ERA IN THE WORK OF L. DOBYCHINA

Tatiana Ryabova

For the first time, the article attempts to analyze the ideological space of the transitional post-revolutionary era using the example of L. Dobychin's short stories and novellas. The following perspectives of ideological influence on a person were chosen for the study: portrait genre of fine art, newspaper printing, posters, slogans, posters. The interdisciplinary approach of studying L. Dobychin's work opens up the opportunity to reveal the documentary accuracy and historical concreteness of the author's narrative and to see a reliable picture of the ideological space with its collisions and paradoxes of the transition period, and the diversity of the sociocultural environment of society.

Keywords: L. Dobychin, ideological space, sociocultural environment, portrait images, newspaper printing, slogans, posters.

Историческая реальность переходного периода первой четверти XX века характеризовалась сложностью и многослойностью социокультурной ткани общества, приметами дореволюционной России и новациями советского времени. Поэтому в общественном сознании присутствовало парадоксальное сочетание взаимоисключающих ощущений и представлений: наивный оптимизм и психологическое напряжение, вера в идеал социальной справедливости и скрытое разочарование в советской действительности, открытость обывателя к новым явлениям жизни и примитивизм их восприятия. Результаты этих противоречий проявлялись часто в непредсказуемой, а порой и парадоксальной, уродливой форме. Многоцветность, пестрота переходной эпохи находили выражение и в литературном пространстве нэповского «промежутка». Активно шли дискуссии о пролетарской литературе, об отношении к классике и необходимости отречения от «темного» прошлого, о писателях «попутчиках», о «есененщине» и т.д. Литературные баталии развернулись между представителями различных художественных направлений: пролеткультовцами, лэфовцами, «перевальцами», «серапионами», формалистами. Но в этом многоликом пространстве упорно пробивала себе дорогу тенденция политизации всех художественных процессов. В советской литературе формируется новый художественный образ – создателя

социалистического мира. В этих идеологических рамках попытка достоверного изображения исторической действительности сама по себе представляла собой грозное идейное оружие для неокрепшей политической системы пролетарской диктатуры. Политико-идеологический контекст переходного периода неизбежно вел к нарастанию противоречий и совпадению в одной точке катастрофичности эпохи и трагизма судеб целой плеяды поэтов и писателей. В этой почетной галерее литераторов – современников нэповского «промежутка» особое место занимает забытый на многие десятилетия одинокий прозаик Л. Добычин.

В его повествовании идеологическое поле переходной эпохи было представлено многообразным спектром агитационных средств воздействия на человека: портретным жанром изобразительного искусства, печатью, афишами, плакатами, лозунгами, объявлениями. Данный ракурс исследования открывает новые горизонты междисциплинарного взаимодействия, что значительно расширяет процесс познания творчества Л. Добычина и делает наше представление о нем наиболее достоверным и полным.

Политизированное информационное пространство становилось в руках советской власти мощным инструментом формирования в сознании людей грандиозности и величия намеченных планов государственного строительства. Но внимательный и ироничный взгляд писателя зафиксировал свое видение этой новой тенденции переломной эпохи. Еще на заре становления Советской власти Луначарский интерпретировал искусство как идеологию, ориентируя его на пропаганду героизма и революционной целеустремленности [5, с. 9]. Этот государственный заказ воплотился в серии портретов революционных вождей и руководителей партии: В.И. Ленина, Л. Троцкого, Г. Зиновьева, К. Ворошилова, М. Калинина и других партийных деятелей. Л. Добычин, вводя в повествовательный дискурс портреты советских лидеров и известных дореволюционных исторических деятелей, лишает их торжественности, парадности, необходимых признаков возвеличивания. Они визуально расположены так, что на них не зафиксировано основное внимание читателя. Писатель упоминает их как бы в дополнение к остальным деталям изображаемого места действия. Так, портрет Энгельса «в кумачной раме» висел с календарем над стулом («Дориан Грэй»), а портретные изображения таких знаковых политических фигур советской эпохи, как Ленин и Троцкий, находились по сторонам холста в кинематографе («Козлова») [4, с. 76; 4, с. 49]. Обыденность

повседневной жизни подчеркивала и лежавшая на столе клеёнка «Трехсотлетие» с изображением толстеньких императриц «в медалях, с голыми плечам и с улыбками...» («Ерыгин»), [4, с. 69]. Эта деталь интерьера «в честь трехсотлетия Романовых» упоминалась и в рассказе «Евдокия», когда «Катерина Александровна, положив перчатки на изображение императрицы Анны, рассказала о своем мероприятии» [4, с. 341]. Погружая портретные изображения в бытовую повседневную обстановку, автор сознательно лишает их официального и общественного признания. И хотя в «Шуркиной родне» литературный персонаж говорит, что «руки с трудом подымаются, чтобы класть штемпель на царский портрет», его слова не вызывают у современников советской эпохи ассоциаций, связанных с поддержкой авторитета главного исторического лица ушедшей эпохи [4, с. 203].

Портрет официально одобренного революционными вождями выдающегося исторического деятеля Петра Первого тоже не заслужил себе почетного места в пространстве интерьера, хотя и был помещен возле икон. Окружавшая его обстановка явно не соответствовала значимости этой личности в истории. «В доме был угар от утюга, грязь, на стенах коричневые пятна от клопов» («Шуркина родня»), [4, с. 229]. Портрет, изображенный в карикатурном виде, был изготовлен из жести – материала, имевшего широкое бытовое применение. Все эти детали описания ужасающего интерьера и самого портрета намеренно противопоставлены героическому облику Петра Великого.

По мнению исследователей, Петр Первый, признанный советской властью идейным кумиром, прогрессивным государственным деятелем, мог быть соотнесен с портретами вождей коммунистической партии [8, с. 137]. В массовом появлении их портретных изображений в послереволюционный период прослеживается тенденция насаждения пролетарской идеологии и культа личности вождя. В общественном сознании эти портреты были призваны выполнять сакральную функцию, их обязаны были почитать и оберегать подобно иконам.

Если сравнивать портретные изображения у двух писателей-современников: М. Пришвина и Л. Добычина, то просматривается их негативное отношение к возвеличиванию исторических деятелей, как дореволюционного прошлого, так и советского времени. Но художественное воплощение процесса тиражирования идейных вождей у них было разным. В добычинском повествовательном дискурсе портретным персонажам

придается приземленный, бытовой характер, не связанный с героическим началом. Портреты не возвышаются в пространстве, а приобретают уменьшительный, уничижительный смысл, порой и карикатурный. Литературные герои писателя остаются безучастными к портретным изображениям и уходящей, и современной эпохи.

Пришвин сознательно увязывает портретный ряд руководителей советского государства – Ленина и Сталина – с политическим процессом героизации революционных деятелей. Количественное распространение портретных изображений, увеличение их размеров к юбилею Октябрьской революции должно было убеждать население в том, что удел этих портретов быть на всеобщем обозрении, вызывать восхищение и всенародное одобрение [6, с. 458]. Писатель не скрывал отношения к подобным политическим акциям, формировавшим культ революционных вождей, подвергал их резкой критике и разоблачению [7, с. 1444–1445]. Следует учитывать, что автор фиксировал свои записи в дневнике не для публикации, прекрасно осознавая политические последствия их огласки. В повествовании Добычина портретам придавался скрытый, зашифрованный смысл, они часто были представлены в гипертрофированной, тщательно завуалированной форме. Трагикомическая ирония как способ выражения мироощущения автора лишь подчеркивала парадоксальность и противоречивость окружающего мира.

Реальностью идеологического пространства послереволюционных десятилетий становилось использование в агитационной работе новых форм портретных изображений. Тонко улавливающий приметы сообразно «с веянием времени», Л. Добычин в тексте рассказа «Козлова» использует эпизод с упоминанием цветочного портрета Ленина: «С удовольствием бы съездила на выставку. Очень хорош, говорят, Ленин из цветов», – с достоинством сказала мадам Сутыркина [4, с. 52]. Не изменяя своей ироничной манере художественного выражения, писатель отмечает этот факт как бы мимоходом, без подробного портретного описания, и в связи с открытием выставки. Но за сухой констатацией данного эпизода лежал реальный культурно-исторический контекст. В августе 1923 года в Москве, в Нескучном саду состоялась первая Всероссийская сельскохозяйственная выставка, на которой был представлен поясной портрет Ленина из цветов. Эта политическая акция была широко освещена в печати. Вот как описывал ее М.А. Булгаков в своем очерке «Золотистый город»: «Вертикально поставленный, чуть наклонный двускатный щит, обложенный землей, и

на одном скате с изумительной точностью выращен из разнообразных цветов и трав громадный Ленин, до пояса. На противоположном скате отрывок из его речи» [1]. Значимость общественного мероприятия подчеркивалась рядами плывущего многоликого потока людей, представляющих новый мир. Это были «клинобородые мужики, армейцы в шлемах, пионеры в красных галстуках... женщины в платочках, сельские бородатые захолустные фигуры и московские рабочие в картузах» [1]. Символично, что традиция цветочных портретов как вида флористики зародилась в глубокой древности (более 600 лет назад) в Японии, затем получила развитие в Европе. Приведенный писателем эпизод служил свидетельством того, что в советскую эпоху это направление садового искусства приобрело политический характер и использовалось как инструмент художественного выражения зарождавшегося культа вождя.

Таким образом, попытка использования советской властью нового содержания и старых форм идеологического воздействия на население с документальной точностью была воспроизведена Л. Добычиным, и эта противоречивость исторической реальности часто выражалась в абсурдных ситуациях.

В творчестве писателя прослеживалась и другая важнейшая тенденция послереволюционного десятилетия: зарождалась читающая страна. В эпоху перестройки общественного сознания именно газета выдвигалась на передний край идеологической борьбы как источник информации. Наиболее ретивые литературные критики левого крыла даже расширили ее значимость до литературного жанра, утверждая, что нечего ждать новых Толстых, в советском пространстве появился свой эпос – газета. Лефовцы предлагали советским активистам сменить роман на газету, ибо она должна была стать «литературой факта» с конкретными примерами биографий людей, отчетов из зала суда, протоколами собраний и т. д. В идеологическом пространстве провинциального города ее идейно-содержательная нагрузка отражала все приметы и противоречия времени. И эта особенность информационного поля точно фиксировалась писателем в сюжетах его текста. Л. Добычин не просто вписывал средства печати в общий контекст бытовой повседневности, но увязывал их с реальными событиями и конкретными литературными персонажами как необходимую деталь к их характеристике. Неоднократная повторяемость фрагментов, связанных с чтением газет, подчеркивала значимость этого действия в пространстве провинциального города:

– начальник Глан «разворачивал свою газету «Луч» («Прощание»), [4, с. 46];

– «Пообедав, Ерыгин свернул махорную папиросу и уселся за газету («Ерыгин»), [4, с. 66];

– Козлова «читала приложения к «Ниве» («Козлова»), [4, с. 50];

– «В столовой Мухин засиделся за газетой» («Сиделка»), [4, с. 81];

– Товарищ Липец, инженер-электротехник «читал газету: был его портрет, его статейка и стихотворение его дочери...» («Сад»), [4, с. 408];

– «После обеда муж читал газету ...» («Лидия»), [4, с. 59] и др.

Перечень печатных средств, вводимый автором в повествовательный дискурс, отличался значительным разнообразием. Но не все из них соответствовали новым идеологическим ориентирам. «Век» была газетой кадетской направленности. «Луч» – одно из названий меньшевистской печати. «Новое время» – петербургская газета, известная своей консервативной направленностью. Журнал «Нива» с его приложениями не имел политической окраски, но был рассчитан на невысокий обывательский вкус для семейного чтения.

Символично, что газетная печать, воспроизводившая реалии современной повседневной жизни, упоминалась Добычиным под общим безымянным названием – «газета». Газетная информация, включенная писателем в нарратив произведений, отличалась широкой и разнообразной тематикой воспроизводимого материала. На страницах газет были представлены сведения о наиболее значимых международных и внутренних политических событиях, отчеты об общественных и культурных мероприятиях, нарушавших будничность провинциальной жизни, объявления, имевшие информационный и практический смысл, афиши, политические призывы и лозунги.

За каждым коротким фрагментом, связанным с газетным текстом, просматривается конкретная историческая реальность, знаки времени. В рассказе «Лидия» приводится эпизод: «После обеда муж читал газету. – Каковы китайцы, – восхищался он [4, с. 59]. Писатель, обращаясь к данному факту, опирался на известные события 30 мая 1925 года, широко освещавшиеся в прессе. Английские полицейские расстреляли в Шанхае демонстрацию рабочих и студентов, что послужило поводом к началу Китайской революции 1925–1927 годов.

Исследователями доказано, что сюжет закладки и открытия памятника тов. Гусеву из рассказа «Сиделка» почти документально воссоздал реальную

картину подобного мероприятия, связанного с именем известного революционера и организатора Советской власти на Брянщине – Игната Фокина [3, с. 96–97]. Герой рассказа узнает об этом событии из газеты. Писатель запечатлел эту историю короткой и лаконичной фразой: «В столовой Мухин засиделся за газетой. Открывающийся памятник – образец монументального искусства...» [4, с. 81]. Этому торжественному мероприятию был посвящен ряд статей в местной газете «Брянский рабочий», написанных в духе партийной риторики и восхваления пролетарского творчества [4, с. 468]. Приведенная цитата из рассказа Добычина освещает известное событие в более скромных тонах. Описание автором места расположения памятника еще больше снижает значимость мероприятия. «Сзади было кладбище, справа – исправдом, впереди – казармы» [4, с. 80]. Выделив эти объекты городского пространства, писатель, интуитивно или сознательно, очертил путь от уходящей эпохи революционных вождей к тоталитарному режиму с его военно-казарменной атрибутикой.

В рассказе «Матерьял» Л. Добычин использует газетную информацию о «чистке в коммунальном» [4, с. 104]. Подлинность этого факта документально доказана в исследовании Э.С. Голубевой [3, с. 51–52]. Писатель трансформировал историю «чистки» своей сестры Веры в сюжет своего рассказа. Известно, что, начиная с 1921 года, подобные случаи в партийном и государственном аппарате становятся в советской стране распространенным явлением. В тексте внешне выдержан достаточно спокойный и буднично-трагичный тон этого мероприятия. Но Л. Добычин добавляет к своему описанию несколько штрихов, которые передают внутреннюю атмосферу напряжения и трагизма; «Коммунальщики сидели серые. Смирнов держал перед собой газету. Он дул на руки, подсовывал их под себя, вставлял и выходил позеленевший» [4, с. 104].

В нарративе «Портрет» обращает на себя внимание партийно-идеологическая направленность газетной информации и точная передача агитационно-пропагандистского стиля изложения с присущей автору долей сарказма. «В газете я нашла товарищ Шацкину: она идет в рядах, – "Прочь пессимизм и неверие" – несет она плакатик, – "Пуанкаре получи по харе", – реет над ней флаг» [4, с. 99]. Исследователи выявили прототип героини – это Фрума Ефимовна Хайкина, известная в Брянске активистка, отличавшаяся революционным рвением, тягой к жестокости и насилию [4, с. 79]. Политические лозунги, приведенные писателем в газетной выдержке,

отражали общий идеологический фон эпохи и являлись оперативным откликом на современные политические события. Но острая и ироничная стилистика изложения соответствовала характеру и интересам той части революционного сегмента общества, которая была наиболее активной, легко возбудимой и готовой к агрессивным действиям.

Все эти приметы новой советской действительности парадоксальным образом уживались с признаками «затхлого» прошлого в одном пространстве провинциального города. Символические образы двух миров – исчезающего старого и нарождающегося нового – просматриваются в содержании таких наглядных средств, как афиши и объявления. Так, героиня рассказа «Козлова», мадам Сутыркина, находит в газете два интересных объявления в связи с подготовкой торжеств к седьмому ноября – годовщине Октябрьской революции. Одно было от кондитера Харина, где он сообщал об огромном выборе хлеба и кондитерских изделий. А другое – от епископа с информацией о том, что в этот день «во всех церквах будет торжественная служба и благодарственный молебен» [4, с. 52–53]. Если первое сообщение вполне укладывается в рамки подготовки к празднику, то второе никак не соотнобразуется ни с идейной направленностью торжества, ни с активной антирелигиозной политикой большевиков.

В нарративе «Хиромантия» Л. Добычин приводит текст отчетливо видимой на стенах афиши с абсурдным содержанием: «...показательный музей "Наука" с отделениями гинекологии, минералогии и Сакко и Ванцетти снизил цены» [4, с. 88]. В повествовании выделяется, с одной стороны, информация о тематике музея, а с другой – об участниках рабочего движения в США, казненных в 1927 году. Контрастность разных сфер деятельности – научной и политической – усиливает абсурдность соединения взаимоисключающих направлений. За пределами эпизода, связанного с музейной афишей, автор делает акцент на другом объекте городского пространства – церкви, противопоставляя ее музею. Она предстает «с тусклыми окошками», с колоколами, которые «были сняты и не гудели за окном» [4, с.88]. Иной, сияющий, был вид музея. Вводя в описание его входа революционный красный цвет, писатель подчеркивал парадность и торжественность знакового для Советской власти учреждения. Общую тенденцию времени выразила и героиня рассказа: «Ко всеношной теперь не мода» [там же]. Так, Добычиным был зафиксирован факт расцвета атеизма и разгула агрессивно-наступательной политики государства против веры. Как установила Э.С. Голубева, возникший симбиоз в названии музея

с противопоставлением научно-познавательной и партийно-пропагандистской тематики, был неслучаен и имел под собой реальный исторический контекст. 11 мая 1930 года «Брянский рабочий» сообщал на своих страницах о слиянии краеведческого, историко-партийного и антирелигиозного музеев [3, с. 80–81].

Контрасты культурного пространства демонстрирует и объявление о двух театральных пьесах, противоположных по своей идейной направленности («Встречи с Лиз»). Одна – дореволюционная комедия «Теща в дом – все вверх дном», а другая – антирелигиозная, что вполне соответствовало тенденциям советской эпохи [4, с. 54].

Наглядным свидетельством утверждения новой идеологии была также афиша, объявлявшая «дни есенинщины», в нарративе «Портрет». Исторический контекст этого агитационного мероприятия состоял в попытке повсеместного идеологического давления официальной власти на общественное мнение. В 1927 году Н. Бухарин выпустил свои «Злые заметки», где признал, что «есенинщина» имеет огромный успех, становясь... вредной общественной силой» [2, с. 15]. В духе революционной пропаганды он призвал: «...по есенинщине нужно дать хорошенький залп» [2, с. 11]. И литературные критики, публицисты и представители литературных кругов, ориентированные на поддержку лозунгов официальной власти, направили свои усилия на борьбу с этим «вредным» явлением. В тексте рассказа афиша о «днях есенинщины» выступает контрастом к этому политическому по своей идейной направленности мероприятию, поскольку приводится автором на фоне праздничного пасхального веселья.

Символом уходящего мира предстает перед читателем «клок черной афиши с желтой чашей» на заборе с призывом голосовать за партию социал-революционеров (Лидия) [4, с. 60]. Это наглядное свидетельство политической борьбы, видимо, осталось от выборов в Учредительное собрание.

Достоверно воспроизведя разнообразный арсенал средств идеологического давления на личность, писатель приводит на страницах своего повествования многочисленные образцы политических лозунгов и плакатов советской эпохи. («Да здравствуют вожди ленинградского пролетариата!»; «Под руководством коммунистической партии поможем трудящимся Ленинграда!»; «Трудящиеся всех стран ждут своего освобождения»; «Физкультура – залог здоровья трудящихся»; «Жизнь без

труда – воровство, а без искусства – варварство»; «Имперские сыщики, терзающие Китай! Прочь грязно-кровавые руки от великого угнетенного народа!» и др.). При этом он часто использует их в ситуациях, не совпадающих с политическим смыслом призывов, транспарантов или объявлений. Например, штрафники, «ползая на карточках», выводили на песочной полоске: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» [4, с. 57].

В рассказе «Савкина» абсурдность приведенного эпизода состояла в том, что в канцелярии, «где воняло табачищем и кислятиной», висел «отрезанный от объявления о займе» портрет Михайловой, выигравшей 100 тысяч [4, с. 375]. Этот факт вполне вписывался в реалии советской страны, когда займы и облигации были распространенным источником накопления для проведения индустриализации. Обладательница выигрыша становилась удачным объектом наглядной агитации и примером для подражания. Но внесенные автором детали описания с ироничным подтекстом девальвировали всю серьезность этой политической акции.

Идеологическое пространство – это не однолинейный процесс. Он предполагает наличие не только агитационно-пропагандистских средств, но и объект воздействия. В переломную эпоху социокультурная среда общества была многоликой, пестрой и неустойчивой, и она по-разному реагировала на перемены в окружающей реальности. Это подтверждают емкие, порой очень короткие, буквально точечные характеристики литературных персонажей. Первый план этой живописной портретной галереи составляют оппозиционные лица, облик которых резко контрастирует друг с другом. Среди них были: «пузатые промышленники», направляющиеся в музей, и «дюжие матросы, бегущие на митинги» («Ерыгин»); «архиерей и нэпманша, затевающие контрреволюцию» («Ерыгин») [4, с. 68; с. 70]; митрополит Введенский и «безбожник губернского значения Петров» («Портрет»), [4, с. 97]; «подшефный середняк» и товарищ Шацкина с безупречной революционной репутацией (там же); мечтательная и воздушная Лиз Курицына и местная начальница Фишкина – «коротенькая, черная, прямая и презрительная» («Встречи с Лиз»), [4 с. 55]; кулак, середняк и старушка из раскольников, «чуждый элемент» – нэпман и др. («Дикие»), [4, с. 185, 189].

Особую группу представляют персонажи с «говорящими» фамилиями: товарищ Генералов, «мордастый, в новеньком синем костюме с четырьмя значками на лацкане... и маленькая дочь Красная Пресня»; «интеллигентка Гадова», «товарищ Ленинградов», ответственный работник; «чванные богачки Фрумкина и Фрадкина» («Ерыгин», «Савкина») и др. [4, с.66, 70, 62].

Весь этот портретный ряд даже при беглом прочтении иллюстрирует основные константные качества людей многоликого провинциального мира. Но ироничный взгляд писателя уловил в этих символических названиях конъюнктурную примету нового советского времени.

В системе персонажей, олицетворяющих собой старый мир с его идеологией и системой ценностей, особое место занимает категория священников. Но их религиозно-патриархальный облик и внутренняя религиозность не соотносятся ни с нормами культурного пространства города, ни с общепринятой религиозной обрядностью. Показателен в этом отношении эпизод с епископом в нарративе «Козлова», когда он вышел из сторожки с ведром помоев и опрокинул его под столб с преобразованием [4, с. 51]. Л. Добычин выявил еще один важный аспект перемен в сознании священнослужителей – начавшийся процесс их советизации. Это был не сознательный, а вынужденный, конъюнктурный выбор, проявлявшийся в разных формах. Примером опасной трансформации сознания человека может служить образ ораторствующего кандидата «на дьяконскую должность, в галифе». Чутко улавливая перемены времени, он настаивал на своем пролетарском происхождении («Портрет»), [4, с. 95]. В повествовательных сюжетах Л. Добычин приводит достаточно много примеров, свидетельствующих о противопоставлении традиционно-религиозного сознания обывателя и дискредитации веры. Так, «штрафные» пели «Интернационал», солдаты – «Отче наш» и «Боже царя храни» («Встречи с Лиз»), [4, с. 58]. В нарративе «Козлова» «сорок восемь советских служащих пели на клиросе» [4, с. 49]. Еще более вопиющий образец богохульства автор демонстрирует в том же рассказе на примере праздничного веселья на площади: «пускали ракеты, толкались, что-то выкрикивали, жгли картонного бога-отца с головой в треугольнике, музыка играла Интернационал» [4, с. 49]. Все эти диссонансы лишь подчеркивали раскол сознания городского социума.

В пестром общественном пространстве появился определенный круг людей, стремившихся любым способом приспособиться к советской действительности. Они были готовы «сочувствовать», как об этом «ликуя» объявил персонаж Кукин, и в качестве доказательства своей позиции начал насвистывать «Вставай проклятьем» («Встречи с Лиз»), [4, с. 55]. В этой портретной галерее свое «почетное» место занимает Павлушенька из рассказа «Савкина». Вернувшись с купания, он сел писать корреспонденцию в Наробраз с предупреждением: «обрати внимание» [4,

с. 64]. Тот же типаж представляет собой библиотекаря с выразительной фамилией Годулевич, готовая выступить на «чистке» с компрометирующим материалом на инженера Смирнова (Матерьял). Через эти персонажи уже просматривается мрачный лик будущего тоталитарного режима с его системой страха и доноительства.

Наконец, своеобразный трагикомический итог столкновения устремлений к новой жизни с жестокостью окружающего мира можно увидеть в образе Шурки («Шуркина родня»), вынужденного выживать разбоем в условиях разрушительных событий гражданской войны. Его судьба демонстрирует некий обобщенный финал катастрофичности эпохи и искренних заблуждений в поиске обетованной земли. Утопический идеал хорошей жизни и бегство в Самару оказываются для Шурки иллюзией, о чем он и не подозревает. Отсюда следует логический вывод: воображение не может совпадать с действительностью, оно порождает извращенное представление о жизни и ее формах.

Многоликость названных персонажей свидетельствует о том, что автору удалось создать не только достоверную картину идеологического пространства с его коллизиями и парадоксами переходного периода, но и представить обобщенный исторический портрет провинциальной среды, воспринимавшей «знаки» нового времени в соответствии со своими идейными представлениями. Писатель не лакирует его, не выравнивает под общий уровень и не героизирует. Главный персонаж его произведений, как неоднократно указывалось в литературе, провинциальный обыватель, занятый будничными делами, своими повседневными интересами. У него не сложилось определенной, устойчивой системы ценностей, поскольку он живет в нестабильном, зыбком окружающем мире. Его взгляд обращен в настоящее, но не в будущее. Л. Добычин правдиво, с документальной точностью воспроизвел историческую реальность, уловил ее двойственность и противоречивость, несовместимость и парадоксальность сочетания многих признаков «старого» и «нового». Но в художественном пространстве писателя не просматривается оптимистического настроения, его взгляд «безысходен», печален и драматичен [10, с. 159; 11, с. 158]. Между тем исторический опыт показывает, что в переломную эпоху идет сложный и неоднозначный процесс разрушения старого и зарождения нового мира. В социальном пространстве революционная стихия несет с собой не только слом прежних основ жизни, но и освежающее дыхание перемен. Писатель, не воспринимая насильственной переделки сознания людей, не уловил этих

очистительных новых признаков. Может быть, именно в этом и кроется трагедия писателя и личная, и творческая.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков, М.А. Золотистый город / М.А. Булгаков. – Текст: электронный // Михаил Афанасьевич Булгаков: [сайт]. – URL: <http://bulgakov.lit-info.ru/bulgakov/proza/rasskaz/zolotistyj-gorod.htm> (дата обращения: 30.06.2024).
2. Бухарин, Н.А. Злые заметки. Москва / Н.А. Бухарин. – Ленинград, 1927. – 19 с.
3. Голубева, Э.С. Писатель Леонид Добычин и Брянск / Э.С. Голубева. – Брянск: Автограф, 2005. – 130 с.
4. Добычин, Л. Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; журнал «Звезда», 2013. – 544 с.
5. Луначарский, А. Общественное значение искусства / А. Луначарский // Советское искусство. – 1925. – № 1.
6. Пришвин, М.М. Из дневников 1930–1932 гг. / М.М. Пришвин // Взгляд: Сборник. Критика. Полемика. Публикации: Вып. 3. – Москва: Советский писатель, 1991.
7. Рябова, Т.И. Советская действительность в восприятии писателя М.М. Пришвина (на основе дневников 1930–1932 гг.) / Т.И. Рябова // Вопросы национальных и федеративных отношений. – Москва, 2020. – Том.10. – С. 1436–1446.
8. Сафронова, Л.И. Портрет Петра I в повести Л. Добычина «Шуркина родня» / Л.И. Сафронова // Добычинский сборник – 3. – Даугавпилс, 2001. – 191 с.
9. Старцева, И.Л. О прототипе героини рассказов «Портрет», «Матерьял», «Чай» Л. Добычина / И.Л. Старцева, А.В. Шаравин // Добычинские чтения в Брянске: сборник статей III Всероссийской научно-практической конференции. – Брянск, 2022. – 155 с.
10. Строганов, М.В. Изображение массового сознания в рассказах Добычина / М.В. Строганов // Добычинский сборник – 6. – Даугавпилс, 2008. – С. 151–168.
11. Шеховцова, Т.А. Проза Л. Добычина: маргиналии русского модернизма: монография / Т.А. Шеховцова. – Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2009. – 312 с.

УДК 14

ПРОБЛЕМА МЕСТА АВТОРА В ЭСТЕТИКЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА И ПРОЗА Л. ДОБЫЧИНА

Татьяна Михайловна Сычева

В статье рассматривается один из главных вопросов эстетической и литературно-художественной критики – место и роль автора в его произведении. Сравняются два принципиально разных подхода к решению этой проблемы: классический, сложившийся в эпоху Модерна, и постнеклассический, сформировавшийся в Постмодерне. Автор статьи анализирует постмодернистскую идею «смерти автора» и текста как гипертекста с целью обоснования гипотезы, утверждающей идею о принадлежности творчества Л. Добычина в основных своих проявлениях к эстетике Постмодерна. Основным выводом статьи является утверждение о том, что принцип «смерти автора» реализован (сознательно или бессознательно) в прозе Добычина наиболее полно и отчетливо.

Ключевые слова: эстетика, модерн, постмодерн, «смерть автора», интертекстуальность.

THE PROBLEM OF THE AUTHOR'S PLACE IN THE AESTHETICS OF POSTMODERNISM AND PROSE OF L. DOBYCHIN

Tatyana Sycheva

The article examines one of the main issues of aesthetics and literary and artistic criticism – the place and role of the author in his work. Two fundamentally different approaches to solving this problem are compared: classical, developed in the Modern era, and post-non-classical, formed in Postmodernity. The author of the article analyzes the postmodern idea of the “the death of the author” and the text as hypertext in order to substantiate the hypothesis that affirms the idea that L. Dobychin’s creativity in its main manifestations belongs to the aesthetics of Postmodernity. The main conclusion of the article is the statement that the principle of “the death of the author” is implemented (consciously or unconsciously) in Dobychin’s prose most fully and clearly.

Keywords: aesthetics, modern, postmodern, intertextuality, “the death of the author”, absurd.

Литературное наследие Л.И. Добычина как среди профессиональных исследователей и критиков, так и у читательской публики вызывает большое количество споров, противоположных оценок и суждений. Предлагаются различные определения специфики его творчества: и модернизм, и постреализм, и авангардизм, и формализм, и необарокко, и с течением

времени количество интерпретаций и интерпретаторов его прозы только умножается. В предыдущей публикации, касающейся эстетической оценки произведений этого писателя, нами была предложена гипотеза, утверждающая, что некоторые важные стороны добычинской прозы могут быть описаны с помощью терминов и принципов эстетики постмодернизма. При всей противоречивости и неоднозначности суждений критиков относительно прозы Добычина можно выявить то общее, которое их сближает. Это положение о принадлежности писателя и его творчества к художественному авангарду как составляющей культуры Модерна. Разногласия начинаются при анализе конкретики: его поэтического стиля, авторской позиции, мировоззренческих установок, интертекстуальных взаимодействий и т. д. На наш взгляд, многие противоречия в оценке писательской прозы могут быть сняты при рассмотрении их через призму постмодернистской эстетики и культуры.

Постмодерн как комплекс методологических, философских, эстетических представлений конца XX века формировался, прежде всего, как оппозиция установкам и ценностям Модерна. Но вся сложность и неоднозначность постмодернистской парадигмы заключается в том, что новая культура не уничтожала достижения прежней, а в большей степени переосмысливала их. Направленность постмодернистского мировосприятия раскрывается в стремлении «расчленивать» (разобрать) явления Модерна с тем, чтобы увидеть новые пласты, структуры, смыслы в уже известном и тем самым обрести неизвестное ранее содержание. Иначе говоря, в культуре Модерна в имплицитном состоянии содержалось многое из того, что в культурно-исторической ситуации конца XX – начала XXI века обрело свое закономерное существование. Можно смело предположить, что произведения представителей «странной прозы» 20–30-х годов прошлого века в определенной мере воплощают те идеи и принципы, которые обозначают новую культурно-историческую ситуацию, названную Постмодерном. Наша позиция относительно постмодернистского характера прозы Л. Добычина подтверждается и мнением литературоведа Д.С. Московской: «проза Хармса, Вагинова и близкого к ним Добычина представляет собою тексты, созданные в иронической схватке не только с классической традицией, но и с самим модернизмом» [9, с. 17].

Одним из главных столпов эстетики Постмодернизма является переосмысление места и роли автора в художественном творчестве. Принцип «смерти автора», провозглашенный идеологами новой эстетики, ознаменовал

нетрадиционный подход в понимании автора, его произведения и самого творчества. Классическая культура (и культура Модерна как ее порождение) рассматривала автора как главное действующее лицо любой художественной деятельности. Литературный текст представляет собой авторское понимание мира и тем самым самопрезентацию самого автора. В классической культуре смысл произведения всегда объяснялся через автора: его личность, характер, биографию, социальные и политические позиции и т. д. Мировоззренческие, эстетические установки автора в произведении выражены, при всех сложностях и тонкостях, достаточно определенно. А там, где отсутствуют прямые высказывания, критик и читатель может их воспроизвести сам, опираясь на историческую, событийную, биографическую информацию.

В парадигме постмодернизма роль и место автора радикально пересматриваются. Концепция устранения автора является составной частью постмодернистской триады: «смерть бога» (Ф. Ницше), «смерть субъекта» (М. Фуко) и «смерть автора» (Р. Барта), элементы которой взаимно дополняют друг друга. Фуко и Барт переосмыслили классическое понимание автора (субъекта), лишили его какой-либо определенности, самодостаточности, устойчивости. Критик и читатель должны рассматривать произведение вне его создателя, так как в произведении говорит не автор, а сам язык, через который представлен текст. По мнению одного из теоретиков постмодернизма Р. Барта, ошибочно пытаться объяснить смысл произведения через его автора – через его намерения, цели, мировоззрение и другие социальные и политические позиции. Критик и читатель должны рассматривать произведение вне его создателя, так как в произведении говорит не автор, а сам язык.

Текст – еще одно понятие в концепции «смерти автора» и эстетической парадигме Постмодернизма в целом, имеющее для Барта и Фуко принципиальное значение. Вслед за постструктуралистами с их представлениями о языке как особой символической автономной реальности, обладающей мощной силой структурировать и упорядочивать все окружающее, идеологи постмодернизма рассматривают весь массив культуры в целом и художественной, в частности, как гипертекст, в котором функционируют единичные тексты предшествующих и современных социокультурных систем. Тексты наделены особым свойством – интертекстуальностью – способностью ссылаться друг на друга в виде различных цитат, реминисценций, ссылок и т. д. Таким образом, каждый новый текст состоит из цитат предшествующих текстов, новый текст

пишется поверх старого и вплетается в общий гипертекст. «Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, где исчезает всякая самотождественность и в первую очередь телесная тождественность пишущего» [1, с. 384]. Вместо «писателя-Автора» появляется фигура «писателя-Скриптора», роль которого чисто функциональна: он располагает неким «Словарем», из которого черпает (сознательно или бессознательно) цитаты, смешивает их, комбинирует и создает произведение [7, с. 36]. Фактически автор подчинен целиком и полностью языковой реальности и роль его сводится к функции движения языковых дискурсов, что и позволяет говорить о его «исчезновении».

В силу того, что текст обладает способностью быть различным образом интерпретированным, Барт и другие впервые обратили внимание на роль читателя в процессе порождения нового смысла произведения, независимо от воли автора. Новый смысл продукта художественного творчества рождается в акте чтения, так как читатель должен вскрыть в произведении то, что «сказалось» в произведении, даже независимо от воли автора. Читатель – это точка, где фокусируется вся множественность цитат, ссылок, дискурсов, смыслов, из которых слагается произведение. Читатель распутывает «клубок» цитаций в произведении и обнаруживает все новые и новые смыслы (каждое прочтение влечет открытие нового смысла).

Рассматривая прозу Л. Добычина через призму основных принципов постмодернистской эстетики, можно уже в самом первом приближении сказать, что принцип «смерти автора» в прозе Добычина выражен наиболее полно и выпукло. На наш взгляд, Добычин сознательно уходит от манифестации своего авторского «Я», представляя художественный текст как «обезличенную деятельность». Уже современники Добычина отмечали, что «принцип «отсутствия автора» доведен в произведениях Добычина до предела. Это тот антипсихологизм, который превращает писателя в простого регистратора фактов» [6, с. 17]. Многочисленные попытки выявления мировоззренческой позиции Добычина как автора не достигают желаемой цели и представляют собой достаточно противоречивую картину: одни считают его пантеистом, отмечая «одушевленность» рисуемых им картин природы, другие – «космистом», третьи обнаруживают христианско-религиозные мотивы, четвертые говорят о мощной сказочно-мифологической и символической составляющей его произведений. Его художественный метод относят и к эстетике поставангарда, и постсимволизма, и постреализма,

и необарокко. Самое удивительное, что все эти характеристики, безусловно, применимы к творчеству Л. Добычина и одновременно преодолеваются им, расширяя границы его художественного мира. Феномен добычинского творчества, с одной стороны, отвечает принципам различных эстетических форм и одновременно как будто бы «выходит» за рамки их норм. Одни критики пишут о «психологической закрытости Добычина-прозаика и эпистолографа, выразившейся в отсутствии в прозе образа автора» [4, с. 62], другие утверждают, что «в прозе Добычина, как и у его современников писателей-модернистов, эпистемологический и аксиологический потенциал авторской речи – способность описывать и оценивать действительность – минимален. <...> Автор в прозе Добычина дает о себе знать, но не на уровне поэтики повествования» [8, с. 111–112]. Анализ нарративной структуры добычинских текстов позволил З. Поповой сделать вывод о «пределной реализации принципа “спрятанности” авторской инстанции» в рассказах писателя и о ее «парадоксальной (нерегламентированной) экспликации» в романе [10].

Формы и способы воплощения этого ускользающего авторского «я» у Добычина достаточно разнообразны: это, прежде всего, его знаменитое «нейтральное письмо» и все пронизывающая тотальная ирония. Ирония, с одной стороны, позволяет в определенной мере понять отношение автора к описываемому миру, а достаточно «нейтральное повествование» дает возможность этому миру самораскрыться. Л. Добычин при помощи своего знаменитого «нейтрального письма» уходит от любых оценочных суждений, создавая ситуацию «исчезновения автора» в художественном пространстве своих произведений. Как автор он бесстрастно фиксирует события: «Звякали ножницы. Рождество наступало. Колокола были сняты и не гудели за окнами» («Хиромантия», 1930) или «Сзади было кладбище, справа – исправдом, впереди – казармы» («Сиделка»). По мнению В. Ерофеева «Добычин написал автобиографическое произведение (роман «Город Эн» – Т.С.), в котором довел до определенной чистоты (с точки зрения поэтики) идею "нейтрального письма". "Нейтральное письмо" – редкий случай в русской литературе, гордящейся своей нравственной "тенденциозностью"» [5]. Такая стратегия повествования представляет для читателя возможность собственной интерпретации, создавая для него необходимость сложной внутренней работы по конструированию смысла. Эта «открытость» текста для читателя обеспечивается совмещением

нескольких точек зрения на предмет в рамках одного произведения, создавая картину многослойности и неупорядоченности жизни.

«Ирония, превратившаяся в жизненный и творческий принцип, по праву считается одной из загадок Добычина. Снижение пафоса возвышенного, отказ от штампов, прием смены масок, возвращение в профессиональную литературу «языка улицы» и т. д. свидетельствуют о том, что ирония является одним из самых главных творческих принципов Добычина. Его иронию называли ожесточенной и всеразъедающей, видели в ней средство самозащиты и проявление «безысходной доброты» автора» [11, с. 151]. Добычин высмеивает и пародирует все проявления штампа, шаблона, стандарта, наблюдаемые им в жизни и литературе, выявляя относительность, ограниченность любых человеческих норм, правил, любой социальной действительности. Используя иронию с целью переосмысления стилей, приемов и образов Л. Добычин осознанно или непреднамеренно осуществляет процесс глубинной трансформации художественного произведения культуры Модерна в повествовательную стратегию эстетики Постмодерна.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 384–392.

2. *Добычин, Л.И.* Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин. – Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; Журнал «Звезда», 2013. – 544 с.

3. *Береснева, Н.И.* Развитие идеи «смерти автора» / Н.И. Береснева, Е.А. Кокарева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – № 10. Ч. 1. – С. 34–37.

4. *Золотоносов, М.* Книга «Л. Добычин»: романтический финал / М. Золотоносов // Добычин Л. Воспоминания, статьи, письма: сб. – Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1995. – С. 61–68.

5. *Ерофеев, В.В.* Поэтика Добычина, или Анализ забытого творчества / В.В. Ерофеев. – Текст: электронный // dobychin.lit-info.ru: [сайт]. – URL: <http://dobychin.lit-info.ru/dobychin/article/erofeev-poetika-dobychina.htm> (дата обращения: 10.10.2024).

6. *Каверин, В.А.* Добычин / В.А. Каверин // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 16–19.

7. Маньковская, Н. Постмодернизм в эстетике / Н. Маньковская // *Философская антропология*. – 2018. – Т. 4. – № 1. – С. 192–230.

8. Маслов, Б.П. *Oratio recta* как модернистский прием: поэтика повествования Л. Добычина с позиций метапрагматики / Б.П. Маслов // *Добычинский сборник* – 4. – Даугавпилс: Даугавпилс. ун-т, 2004. – С.101–125.

9. Московская, Д.С. В поисках слова: странная проза 20–30-х годов / Д.С. Московская // *Вопросы литературы*. – 1999. – Вып. 6. – С. 31–65.

10. Попова, З.А. Поэтика прозы Л. Добычина: нарратологический аспект / З.А. Попова. – Дис. ... канд филол. наук. – Санкт-Петербург, 2005.

11. Шеховцова, Т.А. Проза Л. Добычина: маргиналии русского модернизма: монография / Т.А. Шеховцова. – Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2009. – 312 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ. Информация об авторах

Вороничев Олег Евгеньевич, доктор филологических наук, доцент, профессор Брянского государственного университета имени академика И.Г. Петровского.

Вороничева Анастасия Олеговна, кандидат филологических наук, доцент Брянского государственного инженерно-технологического университета, член Союза писателей России.

Казначеев Олег Анатольевич, Центральная детская библиотека им. М. Горького МБУК «ЦСДБ г. Брянска».

Карташова Галина Вячеславовна, педагог-библиотекарь, педагог дополнительного образования МБОУ «Гимназия № 2» г. Брянска, член Союза писателей России.

Кондратенко Алексей Иванович, доктор филологических наук, заведующий методическим отделом Бюджетного учреждения культуры Орловской области «Орловский Дом литераторов».

Кулешова Виктория Леонидовна, заведующий Детской библиотекой № 8 им. М.К. Тенишевой МБУК «Централизованная система детских библиотек г. Брянска».

Лебедев Сергей Владимирович, редактор отдела спецпроектов, Издательский дом «Мой район – пресса», Москва.

Лучкина Наталья Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, Ростовский государственный медицинский университет.

Лямцев Максим Денисович, учитель истории, советник директора по воспитанию, МБОУ СОШ № 60 г. Брянска.

Мирзоева Сусанна Амбарцумовна, старший преподаватель, Ростовский государственный медицинский университет.

Панасов Денис Сергеевич, преподаватель, Брянский кооперативный техникум.

Проценко Ирина Юрьевна, старший преподаватель, Ростовский государственный медицинский университет.

Резаков Ярослав Олегович, кандидат филологических наук, Интернет-журнал «Kreativ Magazine».

Рябова Татьяна Ивановна, кандидат исторических наук, доцент, заведующий кафедрой философии, истории и социологии Брянского государственного инженерно-технологического университета.

Старцева Ирина Леонидовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент Брянского государственного университета имени академика И.Г. Петровского.

Сычева Татьяна Михайловна, кандидат философских наук, доцент, доцент Брянского государственного инженерно-технологического университета.

Шаравин Андрей Владимирович, доктор филологических наук, профессор, профессор Брянского государственного университета имени академика И.Г. Петровского.

ДОБЫЧИНСКИЕ ЧТЕНИЯ В БРЯНСКЕ

Сборник статей IV Всероссийской
научно-практической конференции
Брянск, 17 июня 2024 г.

Корректор *И.Ю. Козлитина.*

Формат 60x94 1/16. Тираж 300 экз. Печ. л. – 8,84
МБУК «Централизованная система детских библиотек г. Брянска».
241013 г. Брянск, ул. Молодой Гвардии, 35.

Отпечатано ООО «Аверс»
241050, г. Брянск, ул. Софьи Перовской, 83, тел. (4832) 41-84-30,
www.аверс32.рф